

SZÍNHÁZ

Földes Anna:

*Szívügyünk:
a magyar dráma*

Pályi András:

Egy intim színház

Gyárfás Miklós:

*Jegyzet Ruttkai Éva
Jelénájához*

Szántó Erika:

Sosem lehet tudni...?

Békés András:

*A Szentendrei
Teátrumról*

Antal Gábor:

*Négyszemközt
Somló Istvánnal*

Szántó Judit:

*1969 a világ
színpadain*



1970. JÚLIUS

TARTALOM

FÖLDES ANNA

Szívügyünk: a magyar dráma (1)

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Egy intim színház (7)

Mozaikkockák az évadból
HERMANN ISTVÁN

Feltarthatatlan ti Pécssett (12)

GYÁRFÁS MIKLÓS

Színészi ihlet (10)

Jegyzet Ruttkai Éva Jelénájához

SZÁNTÓ ERIKA

Sosem tehet tudni? (13)

RUSZNYÁK MÁRTA

Híres ember L betűvel (16)

RÓNA KATALIN

„Az idő, a belső, elfelejt ketyegni bennünk...” (18)

SAÁD KATALIN

Egy dráma két rendezése (19)

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Amit el tudok mondani (III. rész) (21)

BÉKÉS ANDRÁS

Munka közben (29)

A Szentendrei Teátrumról

fórum és disputa

EMÓDI NATÁLIA

Mesterség és műhely (34)

JÓSFAY GYÖRGY

Színház és térkép (37)

négyszemközt

ANTAL GÁBOR

Somtó István (39)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

1969 a világ színpadain (42)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi útijegyzetek (1.) (45)



ASZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1970 JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest, VI., Nagymező utca 22-24.
Telefon: 124-230

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút 9-11
A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest, V., József nádor tér 1.),
a 61.238. számú egyéni csekk számon
és a 61.066 számú közületi csekk számon,
vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



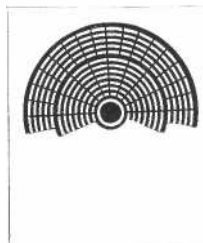
70.1292 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A kéziratot nyomdába adtuk 1970. V. 2.

A FÉNYKÉPEKET IKLÁDY LÁSZLÓ ÉS MTI
FOTO KÉSZÍTTETTE

A CÍMLAPON:
DARVAS IVÁN (ASZTROV)
ÉS RUTTKAI ÉVA (JELÉNA)
A VÍGSZÍNHÁZ VÁNYA BÁCSI ELŐADÁSÁN

Szívügyünk : a magyar dráma



Amikor évekkkel ezelőtt egy interjúban megkérdezték Hubay Miklóstól, aki nemcsak alkotója, de kritikus, ügyvédje, sőt megszállottja is a magyar dráma-nak, *hog*y meg van-e sértve a színházakra, szenvedélyes, dühös igennel válaszolt. „Meg! De azt hiszik, hogy a mára vagyok megsértve. Nem! Csokonai és Ka-

tona József óta vagyok megsértve, és miattuk. Már Kelemen László,

az első magyar színiigazgató azt hitte, hogy Kotzebue-t kell játszania: Csokonai *Karnyónéja* csak diákelőadáson szerepelt. De Katona, Vörösmarty, Madách sem érte meg drámáinak elismerését. És a XX. században sem sokkal jobb a helyzet: Füst Milán már aggastyán, amikor a *Boldogtalanok*, a IV. *Henrik* sikert arat; Móricznak mennyit kellett küzdenie a színházzal - pedig rengeteg darabot írt! Ma már senki sem emlékszik Kotzebue-ra, Csokonait pedig külföldön adják elő színjászaink. Ha sértett vagyok, az a mentségem, hogy nem személyes sértettség ez.

Tetszetős és illetékes nyilatkozatokkal, ígéretes műsortervekkel már annak idején is könnyű lett volna vitába szállni Hubay Miklós személyes fűtöttségű szavaival. De azóta már az évad végi számadások is - látszólag - megnyugtatóak: sokszor a színház büvkörének közelében élő ember számára is meglepő az előadott magyar darabok statisztikai summája. És mégis: a lényeg tekintve Hubay Miklós „nem személyes sértettsége” fájdalmasan jogos. Jogos talán még az elő nem adott, illetve késve színpadra került művek esetében is, de jogos a bemutatott magyar drámák jelentékeny hányadának sorsát, előadását illetően is.

Papírszínház és színházi műhely

A meg nem született drámákról nem lehet vitatkozni. Pedig az igazság azt kívánna, hogy ha a magyar dráma fejlődését, kibontakozását lassító és gátló körülményekről szólnak, ezzel kezdjük a vitát. Mégpedig nemcsak a téma veszélytelenebb, irodalomtörténeti vonatkozásában - hogy mi lett volna, ha a század elején, a Thália Társaság ösztönzésére vagy egy Osvát Ernő rangú és szenvedélyű színiigazgató bábáskodása mellett biztatást, ösztönzést kapnak a kor legjobb írói a drámára, ha Hevesi Sándor hasonló szeretettel, de talán célravezetőbb módszerrel egyengeti Móricznak a színpadra vezető útját -, hanem szigorúan jelen időben.

Kétségtelen tény, hogy voltak és vannak drámaíró tehetségek, akik - indulataikban - függetlenül tudják magukat a színháztól, s vállalják egy „papírszínház” megteremtésének, továbbépítésének erkölcsi-anyagi kockázatát. Ehhez azonban - a tények azt mutatják - nemcsak Németh Lászlói tehetség, de Németh Lászlói megszállottság szükségeltetik, és még, neki sem vált hasznára. S ha Illyés Gyula vállalta is, hogy belső parancsra, a társadalom, a nép felismert rendelésére, megírja a maga drámáit, az 1944-es *Tű* fokától az 1963-as *Különcig*, vajon hány mű eszméje vetélt el még fogantatása pillanatában például csak a *Kegyenc* megírásától előadásáig eltelt esztendő alatt? Vagy hivatkozunk - elcsépelet példa - Sarkadi Imrére, hogy talán másként alakult volna a sorsa, elkerülhető vagy elodázható lett volna a tragédiája, ha drámái időben színpadot kapnak? Erről már sok szó esett az utóbbi években. Valahányszor évad elején a műsorterveket, évad végén a mérlegeket olvasom, arra gondolok, milyen szépen festene egy színházi előcsarnokban Juhász Gyula aforizmája: „Az or-

szág első színpadának nem szabadna elfeledni, kik az ország első költői.”

De nemcsak az elsőkről, drámaírói rangjukat már bizonyított élő klasszikusokról van szó. S nem is róluks elsősorban. Hanem azokról a magyar irodalomban már rangot szerzett prózaírókról, költőkről, akik évekkkel ezelőtt felkérkedtek Thália szekerére, de már az első állomás után vagy leszállították, vagy a kerékhez kötötték, útjukkal ellenkező irányba terelték őket, s ezzel véglegesen - vagy legalábbis évekre - elvették kedvüket a drámaírástól. A kínálkozó névsorból csak két példára hivatkozunk: Szabó Magdára és Sánta Ferencre.

Szabó Magda regényből írt drámájának megoldásáról, színpadi szerkesztésmódjáról még lehet vitatkozni, de arról, hogy első, valóban drámának írt műve, a *Leleplezés az író* és a színház kapcsolatának szorosabbra fűzését ígérte, aligha. Szinte rekonstruálni sem tudom, mi lett ennek a drámának a sorsa a Csiliben tartott, eléggé szerencsétlen Nemzeti Színházi bemutatótól az idei, miskolci felújításig. De annyi biztos, hogy témájában, tartalmában, feszültségében izgalmas alkotás volt, amely sem a kritikától nem kapta meg a megérdemelt figyelmet, sem a színháztól a sikerhez szükséges művészi odaadást. Eredményében pedig talán még színházi tapasztalatot sem nagyon adott, nemhogy szárnyakat Szabó Magda *drámaíró*nak. Újabb és talán még eklatánsabb példa Sánta Ferencé, akinek *Az árulója* az utóbbi évek nagy drámai lehetősége volt. S bár valószínűleg igazságtalan lenne a mű félsikerében (mert kudarcnak semmiképpen sem nevezném) egyedül a színházat hibáztatni, mégis felvetődik a kérdés, vajon áldozatosabb, következetesebb vagy esetleg csak tapintatosabb dramaturgiai munkával nem lehetett volna az epikus szerkezetű műből hatásosabb drámát teremteni? De még a bemutatott műre szorítkozva is elégedetlenek lehetünk a fogadtatással. Sánta Ferenc első és egyetlen drámája hibáival együtt is maradandóbb és ígéretesebb mű volt számos, lelkesen fogadott alkotásnál. S hogy ez az ígért sem teljesült azóta, megint csak a magyar dráma sorsának nyugtalanító voltát példázza.

De érvekként, példáként még a félmúltba sem feltétlenül kell visszamennünk: az elmúlt évad eredményeiben is akad olyan, egyébként sikeres és rangos bemutató, aminél - a magyar dráma sorsát és jövőjét vitatva érdemes megállni. Jókai Anna *Fejünk felől a tetőt* című drámájára gondolok, amelyet a Szolnoki Szigligeti Színház példamutató energiával és nagy művészi igénnyel vitt színpadra. Látszólag tehát e mű körül minden rendben van: tehetséges író, aktuális téma, erőteljes feldolgozás, következetes (ha nem is mindenben eredményes) dramaturgiai munka, kitűnő színvonalú előadás, kritikai siker, nívódíj . . . De hány ember láthatta Szolnokon ezt az előadást? És hányan az egyetlen fővárosi vendégfellépést? (Tudom, hogy a televíziós közvetítés milliós nézőtere „megoldja” és illuzórikussá teszi ezt a kérdést, de ezúttal a drámák sorsáról - a magyar színházról van szó!) És vajon milyen anyagi ösztönzést adhatott ez az első sikeres bemutató a kezdő dráma-íróknak? Vajon ha ezzel a vidéki viszonylatban kiemelkedő, de országosan mégis rövid, szűk körű előadási ciklussal véget ért a *Fejünk felől a tetőt* pályafutása - lesz-e folytatása a szerző drámaírói pályájának? Nem kassandrai jóslatnak, inkább problémafelvetésnek szánom, hogy a vidéki színházak csak akkor válhatnak a magyar dráma kísérleti műhelyévé, ha az eredményes kísérletek nem rekednek meg a laboratóriumi falak között! (Tudom, hogy már akadnak ellenpéldák: hogy nem egy fővárosi bemutatót megelőzött a vidéki premier. De jó lenne,

ha ez nem szerencsés kivétel, hanem tudatosan kialakított módszer, korszerű hagyomány lenne.)

Rokon kérdés ezzel a színházi laboratóriumoké, stúdióké. Amennyire helyeseltük létrehozásukat, s helyeseljük létüket, annyira vitathatóan érezzük például a Thália Színházban már-már kikristályosodó „munkamegosztást”. Azt, hogy az új magyar drámai termésnek nemcsak a műhelymunkái, de legjobb eredményei - Görgey, Eörsi darabjai, de főként Csurka *Ki lesz a bálvány?-ja* - kizárólag exkluzív közönségnek és hely-árakkal mutattassanak be.

Adósságok és késések

A megszületett, meg nem született vagy méltatlanul szűk körű nyilvánosságra, feledésre vagy esztendőig tartó huzavonára ítélt drámák sorsa valahol találkozik. De amíg az ihlető körülmények nélkül elvetélt vagy soha meg nem fogant drámáról csak sejtéseink vannak, léteznek művek, melyek nyomtatásban vagy szóbeszédben, műsortervekben és nyilatkozatokban élnek, de amelyeket máig fájdalmasan nélkülözünk a színházból.

Nem véletlen, hogy a példák sora találkozik az imént már idézett nevekkkel. Mert igaz, hogy ma már Németh László az egyik legtöbbet játszott színházi szerző, s az is, hogy drámáinak egy része eszmei és dramaturgiai szempontból is bírálható, de azért nyilvánvaló, hogy amit létrehozott, mindenképpen felül van a „bemutathatóság” szintjén, mindenképpen helye van az ország vezető színpadain. Vagy itt van Illyés Gyula már említett *Különce*. Nem hiszem, hogy akad olyan színházszerető, színházértő ember, aki ne vallaná, hogy elő-adásával saját rangját öregbítene a magyar színház. Es nem kell különösebb jóstehetség ahhoz, hogy sejtjük a majdani be-mutató majdani kritikáit. Elég újraolvasni azt, amit az ugyan-csak évtizedes késéssel bemutatott *Malom a Sédentről* írtunk: egy valaha szenvedélyeket kiválóan aktuális, vitatható dráma történelmivé lett patinájáról ...

Teljesen igaza van Hubay Miklósnak abban, hogy „az elő nem adott jó drámát egy idő múlva csakugyan nehezen lehet megkülönböztetni az elő nem adott rossz darabtól. Ez is, az is úgy szárad rá írója hátára, mint egy púp ...”

Hogy ez a folyamat mennyi idő alatt játszódik le, hogy mennyi a színpadra nem került új magyar drámák szavatos-sági ideje, ez persze művenként különbözik. A *Bánk báné* mindenesetre lényegesen nagyobbak bizonyult, mint számos kor-társi alkotásé. Hiba lenne azonban, ha bárki illetékes azzal nyugtatná meg a lelkiismeretét, hogy a jelentős művek amúgy is időállóak: mert a példák azt bizonyítják, hogy az elő nem adott drámák erkölcsi kopásának mértéke nem feltétlenül áll fordított arányban a drámák értékével. Sokszor éppen a legjelentősebb, legaktuálisabb darabok vesztenek a legtöbbet eredeti töltésükből, drámai energiájukból, mire színpadra kerülnek.

S ha már a dátumoknál tartunk, nem szerencsés az sem, hogy figyelmet, érdeklődést érdemlő új magyar drámák bemutatója az évad legvégére marad, mint az idén a Víg-színházban. És Szabó Györggyel, akit első drámája bemutatója után évekre elkedvetlenített, s a második után sem nagyon támogatott a szakmai közvélemény és a kritika, másodszer történik ez az injuriának éppen nem mondható, de nem éppen irigy-lésre méltó színházi véletlen.

Szerencsére az elmondottak a hazai drámatérképnek csak egy töredékére - ha nem is akármilyen töredékére! - vonatkoznak. A termés nagyobbik része, ha nem is kap feltétlen zöld utat a premierig, de mindenképpen óvó és bábáskodó kezek-tollak között alakul; s végeredményben elmondhatjuk: az új magyar drámák méltó bemutatása köztudomás szerint szín-házaink szívügye.

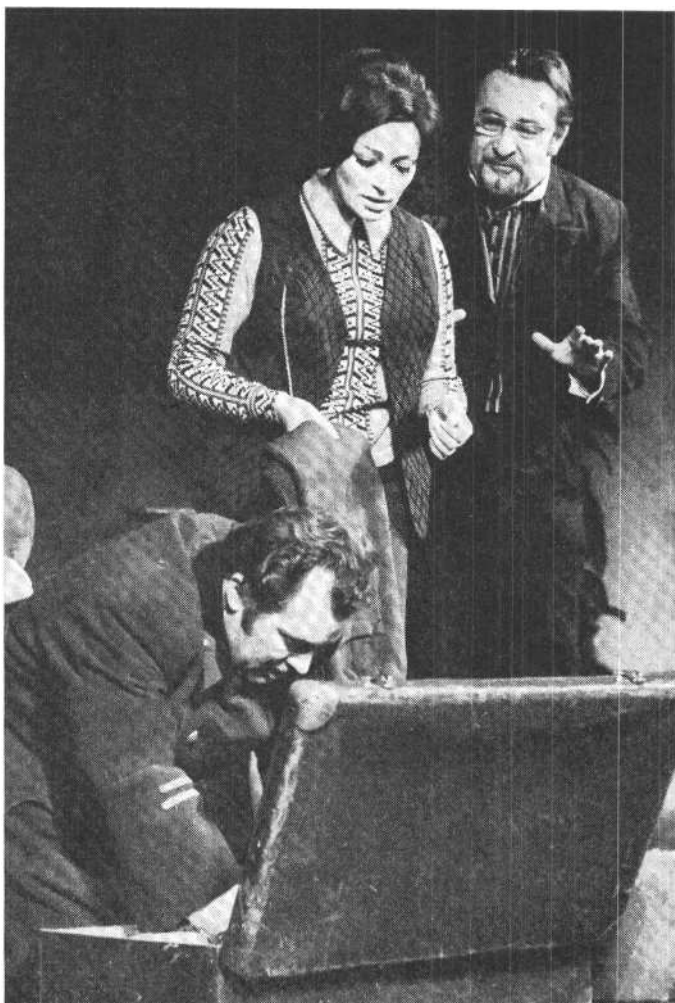
A kritika feladata nem is ennek a senki által sem vitatott ténynek az ismételtetése, mint inkább a megvalósítás számbavétele, értékelése. Ezúttal azonban nem kritikára - egy-egy bemutatott dráma vagy előadás értékelésére - vállalkoztunk, hanem kizárólag az új magyar drámával való *törődés* vizsgálatára. Vizsgálati anyagunk pedig nem a szándék, hanem kizárólagosan az eredmény.

Előadás kontra dráma

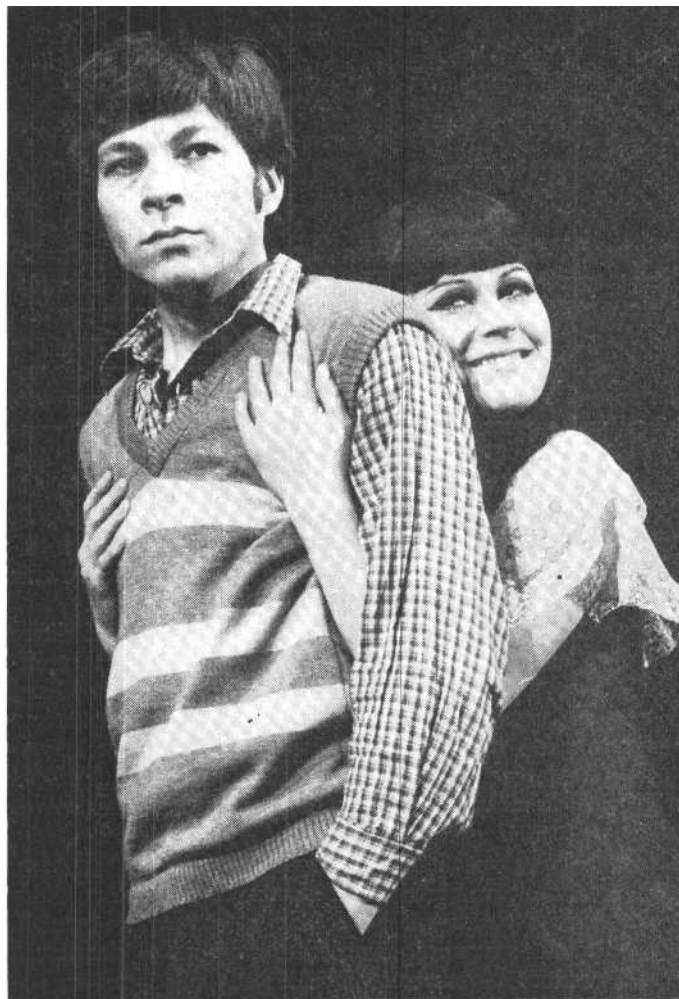
1. Korábban már hivatkoztunk Illyés *Malom a Sédenjének* megkésett bemutatójára. (A veszprémit követő pesti premier ténye, sorrendje tulajdonképpen megfelel az általunk sürgetett gyakorlatnak: hátha még évekkel korábban került volna sor mindkettőre!) Ezúttal a nem túlságosan jelentékeny, de egészében korrekt veszprémi előadással szemben a budapesti bemutató az, amit a magyar drámák sorsa szempontjából aggasztónak éreztünk. A József Attila Színházban ugyanis Benedek Árpád Illyés szándékával, szövegével dacolva rendezte meg az előadást, oly módon, hogy a dráma alap gondolatát hordozó tanárt, lényegében az író szószólóját - Ungvári László közreműködésével - elidegenítette a nézőtől. Sugárzó szellemiségét kezdődő szenilitással, erőteljes egyniségét enyhén taszító agresszivitással helyettesítve, ha nem is torzképét, de legjobb esetben kritikáját adta Galambos Kálmánnak.

Anélkül, hogy az előadás további megoldatlan pontjaira hivatkoznék - akadt egynéhány! - szeretném kiemelni az egyébként elfogadható alakítást komponáló Koncz Gábornak azt a gesztusát, ahol a legélesebben ütközött össze az előadás a drámával. Galambos tanár kihallgatásának pillanatában történt, amikor Takács a harmadik felvonásban számon kéri tőle, hogy nem látta-e azt az idegent, aki Imrével érkezett a malomba. Amikor a kérdés elhangzik, Berecz, a kommunista, már életveszélyben van, s vele együtt Imre is, aki rejték helyére juttatta. Galambos választól nemcsak Berecz sorsa függ, ha-nem (tágabb értelemben) a sajátja is. Ez a válasz mindenképpen döntés, amelyben vállalja - vagy megtagadja - a szolidaritást a szökevényvel. A hazugság, amely ebben az esetben az erkölcs magasabb rendű parancsa, természetesen a tanárra is kiterjeszti a bűnrészesség, bűnpártolás következményeként fenyegető életveszélyt. De a tanár már nem habozik: tagadó válaszával Berecz mellé áll. És ebben a feszült, szikrázóan drámai pillanatban Imre - Koncz Gábor - elmosolyodik. Ez a mosoly, amellyel a tanár életmentő hazugságát nyugtázza, az elégedettség és a megkönnyebbülés gesztusa, és mégis - valószerűtlen, áruló reakció, ami nem egyszerűen taktikai, hanem ezúttal még súlyosabb drámai hiba. Mert ezzel a mosollyal Koncz jóvátehetetlenül feloldja a helyzet drámaiságát.

2. Görgey Gábor *Noéja* nem remekmű. De a maga módján érdekes színpadi játék, történelmi és morális példázat, egy egyfelvonásos abszurd komédia. Az, amit a Madách Kamaraszínházban hasonló címmel láttunk, egy már a bohózat határát súroló, vérbő humorú, harsány és lényegében realista vígjáték, amelyben a valóságon túli elemek szinte csak



ILLYÉS GYULA: MALOM A SÉDEN (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
LÁNG JÓZSEF (GÉZA), SZEMES MARI (VALI) ÉS HORVÁTH GYULA
(BERÉNYI DOKTOR)



GÖRGEY GÁBOR: NOÉ (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)
URI ISTVÁN (SANYI) ÉS SUNYOVSZKY SZILVIA F. H.
(NOÉMI)

írói kisiklásnak tekinthetők. Görgey drámája - ha jól értettük - mementó az emberiségnek, a színházban látott darab viszont a Noé család kispolgáriságának nem először megírt karikatúrája. Zenthe Ferenc, de főként Pádua Ildikó zavaróan hangos, olcsó hatásokra vadászó játéka, széles gesztusainak kabaréstílusa nemcsak az író szándékától, darabja szellemétől szakad el, hanem attól is, amit színpadi fiuk, Uri István ját-szik. Ó tudniillik láthatóan nem hagyja magát zavartatni partnereitől és feltételezhetően Kerényi Imre rendezői koncepciójától sem. Sanyi figurájában következetesen a darabot, Görgey abszurd drámáját ját-sza. De a színház társasjáték és nem pasziansz, s így a fiatal színésznek minden igyekezete, tehetsége ellenére sem sikerül megmentenie a drámát.

Drámák mankóval és anélkül

1. Tíz év alatt a tizenötödik magyar ősbemutató volt a Kecskeméti Katona József Színházban Galgóczi Erzsébet drámája. A *főügyész felesége* izgalmas és sikeres kisregényből került színpadra. Bevallom, magam is azt hittem, hogy ez lesz az a kapanyél, ami elsül - ez az a kisregény, amely valóban drámát ígér. Hiszen megszületésekor is eleven *drámai* hős állott a középpontjában. Luca, ez az öntelt és csábító kisvárosi Lady Macbeth, akinek legfőbb szenvedélye a főszerep s a karrier, pályafutása során önmagát is, rajongóit is drámai helyzetekbe sodorja. És a történet kusza szerelmi szálai mögött 1950 súlyos társadalmi problémái kavarognak. Mindez azonban mire - hat év múltán - a színpadra ért, kihűlt, elhalványodott. Pedig a dráma szöveg szerint szinte hűséges az eredeti műhöz, annak témájához, jellemábrázolásához, de még dialógusaihoz is. Ugyanakkor szerkezetén végrehajtott az a

keretet adó, a cselekményt retrospektívvé operáló műtét, amely elvben - drámaivá alakíthatta volna a mű epikai felépítését.

Mi az oka mégis a csalódásunknak? Meglehetően, az is hozzájárult, hogy minden eltelt év tovább árnyalja történelmi képünket, az emberek és események megítélését - de nemcsak erről van szó. Hanem arról is, hogy a kisregény műfajánál fogva szélesebb kitekintést ad, többet láttat a főszereplő cselekedeteinek, magatartásának a közvéleményben való tükröződéséből. A színmű viszont sokszor úgy fordítja mondatokra, szavakra, hogy azzal aláassa hitelüket. Néhol ahelyett, hogy lelepleződnének, maguk leplezik le önmagukat, másutt pedig agyonmagyarázzák a szituációt.

S az élet mozaikkockáit is másként fogadtuk az elbeszélés sodrában, mint most, ahogy a beteljesült végzet előzménye-ként sorra megelevenednek. Mintha az erős színpadi fény röntgensugárként át is világítaná őket, világosabban látjuk az izgalmas helyzetekben cselekvő emberek döntéseinek esetlegességét, a jellemek következetlenségét. Hogy Luca mindent és mindenkit lefegyverző varázsa, szeretői iránti cselekvő szolidaritása és ellenfeleivel szemben alkalmazott ördögi praktikája - erős, romantikus túlzás. Hogy a főügyész már-már báb-jellemhez illő gyengesége vagy aláassa a figura hitelét, vagy érdektelenné halványítja szerepét.

S mivel a hősök történelmi, lélektani drámája az elmondottak következtében gyenge lábakon áll, a szerző és a szín-ház ahelyett, hogy elmélyítette volna a valóságos drámát, megtámogatta két keze ügyébe eső mankóval. Az első mankó egy félig-meddig krimihistória. Igaz, az embercsempész szereplő bűnügye, százezer forintos tőkéjének elajándékozása - és az

ezzel kapcsolatos nyomozás - a kisregényben is szerepelt. De a mű megváltozott arányai következtében itt ez a história túlságosan előtérbe került, s megváltoztatta a főügyész morális drámájának tartalmát. Itt már lényegében nem az ítélezés politikai és erkölcsi felelősségének súlyáról, hanem egy bűncselekménynek a Homoródra vetődött kínos árnyáról van szó, s végső soron ez motiválja a főügyész öngyilkosságát is. Ugyanakkor a történet bűnügyi vonatkozása azzal, hogy előtérbe jut, egyben le is lepleződik. Mert ugyan ki hinné el, hogy a fő-ügyész magához való ésszel nagyon is megáldott felesége csak úgy beállít a könyvszekrény nyitott polcára egy százezer forintot tartalmazó aktatáskát, s véletlenségből férjének sem szúr szemet a szokatlan formájú „kötet”.

A másik mankó, amelyet a szerző a dráma színpadi sikere érdekében elfogad: a melodráma. Ez különösen Luca múlt-ját, leánykori álmódzásait, szerelembé való menekülését lengi be gyanús fénnel. De melodramába illőek még a cselekményt meg-megakasztó irodalmias fordulatok - emlékidézések, szavaltatok is -, amelyek ugyanakkor a dramaturgi diplomával rendelkező elsődramás író színpadi gyakorlatlanságára vallanak.

Nagyon is valószínű, hogy Galgóczi Erzsébetet tehetsége, világlátása, erőteljes realizmusa és dramaturgiai tudása alkalmassá tették volna arra, hogy életében először, máris mankók nélkül lépjen színpadra. Meglehet, hogyha a dramaturg vagy a rendező következetesebben biztatja őt, éppen az ön-magához való hűségre, segíti őt abban, hogy a drámát izmosítva eldobja a mankókat - a bemutatottnál izgalmasabb, értékesebb drámát látunk.

Ehelyett azonban a rendező mintha főként a mankókat játszatta volna: Turián György rendezése szinte a darab hibáira, külsőséges fordulataira, romantikus túlzásaira épült. S ha Luca figuráján töprengve elcsodálkozik az ember, hogyan vonja ilyen hihetetlen tempóban és mértékben szinte kivétel nélkül büvkörébe a férfiakat, Jobba Gabi játéka csak megerősíti ezt a kételyt. Igaz, hogy a szerep maga sugallja, hogy Luca végig, mindig és mindenkinek játszik, ám ahhoz, hogy ennek a mutatványnak a sikerét elhiggyük, sajátos módon több öszinteségre, belülről fűtött szenvedélyre lenne szükség.

2. Többször is egyetértően hivatkoztam a magyar dráma ügyéről szólva Hubay Miklósról. S hogy Hubay drámaíróként is komolyan veszi, amit kultúrpolitikusként hirdet, bizonyítja, hogy egyedül is kitarított a dunántúli színházak találkozájának eredeti programja mellett. Az ő drámája volt a bemutató-ciklus egyetlen új magyar színpadi alkotása.

A *Tűzet viszek* egyike az évad vagy talán az utóbbi évek legnagyobb drámai lehetőségeinek. A fiatal színész pályáját derékba törő öngyilkosságának színpadi analízise - bár nyilvánvalóan kulcsdráma - ugyanakkor célkitűzésében és lehetőségében több ennél. Sós Imre sorsa csak alkalom rá, hogy az író végiggondolja és végiggondoltassa egy alulról jött, robbanó tehetségű első értelmiségi nemzedék beilleszkedésének és különbözőségének, kisebbségi érzésének és gögjének problémáját. Azt a különleges társadalmi „keszontbetegséget”, ami csak egyik összetevője volt a bekövetkezett tragédiának. A zsenialitástól elválaszthatatlan szélsőséges lélektani és érzelmi motívumok ábrázolása, a drámai cselekmény középpontjába állított Máté-Éva szerelem valójában azért válhat kordrámává, mert a kiválasztott hős sorsa minden mozzanatában junktimban van a korral, amelyben él, a társadalommal, amely felszínre hozta s azokkal az erőkkel, amelyek felmorzsolják és összeroncsol-



HUBAY MIKLÓS: TŰZET VISZEK (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ)
KOLTAY RÓBERT (MIKLÓS) ÉS NAGY ANNA (MARGIT)

ják ezt a hajolni képtelen, törni hajlamos művészegyéni séget. Hubay a Sós Imréről írott tanulmányértékű nekrológiájában azt írja a színész tízesztendő pályájáról, hogy „egy regényíró egyszerű talán az illető korszak tükrének fogja használni”, de ő maga inkább „egy lélek fejlődésének és elbátortalanodásának történetét” látja benne. Nagy kár, hogy drámájában - kizorítva a külvilággal való összeütközések lényegét - hű maradt ehhez a koncepcióhoz. Alighanem ez az egyik oka, hogy a *Tűzet viszek* nem válik hőse korszakának tükrévé, és nem ad választ a felvetett drámai kérdésekre sem.

A szokatlan, formabontó szerkezet - a cselekmény két része közé iktatott, közjátéknak keresztelt epilógus - látszólag megkönnyíti az írónak a válaszadás elől való kitérést. Irodalmi értékű és nagyszerű színészi lehetőséget adó monológok zárják le a problémát, még mielőtt az író végigszötte volna a cselekmény szálát, megoldotta volna hősei sorsát. A formális feszültség elemeiről lemondva mintha teljes egészében a rejtélyes kettős öngyilkosság rugóinak felderítésére szövetkeznének a hősök, de valójában mégsem a lélek mélyére, nem a társadalom szövetébe, hanem mellékutakra sodorják a velük együtt-érző nézők figyelmét. Éva magában hordott, kislánként átélt traumája, Auschwitz pokla sok mindent motivál, de semmit sem magyaráz. Mátének a disszidens testvérében való csalódása - talán még ennyit sem.

És ekkor következik ismét a Galgóczi-drámában is alkalmazott mankó: a mellékszálként feldolgozott s ezúttal kétszeresen megcsavart krimi. Mert az ellopott, külföldre csempészett Turner-kép - Máté festőpatronusának féltve őrzött kincse - történetesen hamis: s ezáltal módot ad nemcsak a tol-vaj, de a károsult leleplezésére is. „Az eltűnt miniatűr” históriájának ez a bizarr változata még mankónak sem szeren-



HUBAY MIKLÓS: TÜZET VISZEK (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ)
TÍMÁR ÉVA (ÉVA) ÉS CSÍKOS GÁBOR (MÁTÉ)

esés. Abban a pillanatban, hogy Máté kézbe veszi, csak hadonászni tud vele, nem lépni ...

Mit kellett volna tennie a színháznak ahhoz, hogy kivegye az író kezéből a mankót, s rábírja, hogy talpra állítsa a maga drámáját? Meglehet, elég lett volna, ha ráébredtek, hogy Máté valóságos, izzó drámája mankó nélkül is megáll a maga lábán. De nem elképzelhetetlen az sem, hogy csak a mű bemutatása, színpadi élete tette nyilvánvalóvá a sokat ígérő első felvonás után atomjaira hulló dráma nyitott kérdéseit. A kritika egyébként utalt is rá, hogy az íróknak a tervezett pesti be-mutatás előtt lehetősége nyílik az ősbemutató tapasztalatainak hasznosítására. S ha másért nem, a *Tüzet viszek*ben levő nagy drámai lehetőség valóra váltását segítő műhelymunkáért is dicséret illetné a Kaposvári Csiky Gergely Színházat.

Ezúttal azonban többről van szó. Arról, hogy Laczkó Mihály lényegretörő, jó stílusérzéről tanúskodó rendezése kiaknázza a dráma megrázó és költői elemeit, sőt, sokszor átívelte a cselekmény buktatóit is. Máté érzelmi konfliktusát, Évához való kötődését, Margit hamu alatt izzó parázsszenvedélyét az író inkább csak jelzi - Timár Éva és Nagy Anna színészi jellemrajza azonban ábrázolja is. A kaposvári előadás kisebb hibáival együtt is példája annak, hogyan kell a magyar dráma ügyét szolgálni vidéken. Az előadás nem mankót, hanem - a mű legjobb pillanataiban - szárnyat ad az írói gondolatnak.

Alkalmi drámák

„Minden vers alkalmi veres. Csak a java nem rögtön születik meg. S a nemző alkalom se pillanatnyi” - mondja Illyés Gyula. Ha versre igaz, drámára sokszorosan az. Az 1919-es, évfordulós drámatermés gyengeségének egyetlen pozitív eredménye, hogy intő példa volt a színházaknak: az ünnepi alkalom nem színvonalengedményekre, hanem ünnepi teljesítményre-

re kötelez. Ezt az elvet azonban a jelek szerint könnyebb megfogalmazni, mint betartani.

1. Az engedmények szemléletes és szomorú példája Mocsár Gábor *Mindenki városa* című Szegeden bemutatott színműve. A premieren már az első felvonás után vastaps volt - szédületes, ritkán látott siker! A magyarizációt többen nem a szerző művében, hanem illetőségében látták. (A nézők, akik földijüket részesítették e szokatlan ovációban, bizonyára nem gondoltak arra az ugyancsak szegedi poétára, aki így fogalmazott: „Helyi szerző? Vajon mit szólna hozzá Schopenhauer, ha őt a frankfurtiak elneveznék helyi filozófusnak?”) Mások a felszabadulási komédia néhány „bátor” bon mot-jával, egy-két, bennfentesnek ható bemondással magyarították a szünni nem akaró tapsot. Megint mások azzal, hogy Mocsár komédiájában nincs semmi új, semmi meglepő, olyan kényelmes a nézőnek, mint egy kikaposított cipő vagy egy langyos - humoros, pontosabban szénsavas - fürdő.

Valójában a siker s a három érv együtt sem magyarázza, hogy Mocsár Gábornak ez a színműve *ilyen formában* szín-padra került. Mert vannak reménytelenül rossz, szürke, érdektelen drámák, amelyeket jobb elutasítani, de ha már elfogadta egy színház - akkor minden mindegy. Mocsár Gábor komédiája viszont megítélésem szerint az *esélyes* rossz darabok közé tartozik. A vállalkozás, az alapötlet frappáns. A történelmi vákuumban gazda nélkül maradt kisvárosi színház belső világának megmutatása egyszerre ad lehetőséget egy izgalmas társadalmi parabolára és egy sikert ígérő atelier-komédiára. A kisvárosi intrikák lelepleződése és a kialakulatlan kultúrpolitikai koncepciók káosza egyszerre lehet félelmetes és mulatságos. A szerző azonban egyik irányba sem mer elindulni, egyhelyben topog, kizárólag a karnyújtásnyira levő kész sablonokat kínálja az olvasónak. A névtelen levélírókról szólva ugyanúgy megelégszik a kész színpadi sémákkal, mint amikor a hiú szerelmes színészt vagy a primadonnára féltékeny kar-

HUBAY MIKLÓS: TÜZET VISZEK (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ)
CSÍKOS GÁBOR (MÁTÉ) ÉS TÍMÁR ÉVA (ÉVA)



táncosnőt szólítja színpadra, és a sematikus figurák köré végül is naiv és banális históriát kerekít. De legalább ez a történet épkezézláb lenne! Sajnos azonban a cselekmény némi izgalmat ígérő szálát az író menet közben elejti, s helyette stilizált „irodalmi” elemeket sző a történetbe, amelyek azonban megoldásukat tekintve semmivel sem színvonalasabbak, mint a kabaréhangulatú betétek és magánszámok vagy a kultúrpolitikai elmentést feloldó finálé, a *Csárdáskirálynő*.

Az előadás ezúttal tökéletes szinkronban van a művel: egy hajszállal sem eredetibb, nem színvonalasabb annál. Vagy talán mégis: Iványi József, a színház ügyét hivatalból szívén viselő szovjet tiszt valószínűtlen szerepében megpróbált a fából vaskarikát csinálni.

2. Ünnepi teljesítménynek éreztük viszont Gyurkó László dokumentumrotatóriumának nemzeti színházi előadását. Papírforma szerint ez a bemutató nem illik a tárgyalt magyar drámák sorába, hiszen itt minden színpadon elhangzó mondat idegen ajkú klasszikusok és kortársak tollából való. A dokumentumok, jegyzőkönyvek, levélrészletek összeállítása csak abban az esetben jogosult a magyar drámákat illető bírálatra, ha egészében - összefüggéseiben, mondanivalójában és hatásában - magyar drámává válik. S ha ünnepi teljesítménynek neveztük a *Fejezetek Leninről*, az elsősorban ennek a ténynek regisztrálása. Hogy Gyurkó munkája túlnő az alkalmi - centenáriumi - feladat hibátlan megoldásán, az emlékezésen. Az életrajz négy kiragadott fejezete témájában, tanulságában a mához szól. Anélkül, hogy részletezni, elemezni kívánnám ezeket, csak utalni szeretnék rá, hogy az ércszobrok mögött lélegző ember megmutatása, a vitázni és döntenéi képes, a néppel szemben türelmes, de a nehézségekkel szemben türelmetlen vezető drámája történelmileg abszolút hiteles - erre szorítja az író a választott műfaj is -, de nem történelmi dráma. Ez a jelen kérdéseire választ kereső kortárs búvárkodásának eredménye: példa és állásfoglalás.

De a felmutatott igazság *önmagában* még nem dráma: drámává az erők és eszmék összeütközésében válik. Gyurkó azáltal, hogy lemondott a jellemábrázolásról, sőt az emberek megjelenítéséről is - sőt, szerzői utasításba is adja, hogy nem személyek, hanem dokumentumok szólnak a színpadon -,

még jobban megnehezítette a saját s a rendező feladatát. Egy a magyar színpadon szokatlan gondolatiságra, puritanizmusra kényszerítette mindazokat, akik a produkcióban részt vettek. Es ebben a törekvésben kitűnő szövetségesre talált Marton Endre személyében, akinek sikerült a mű polemikus, érvelő gondolatiságát oly módon színpadra állítani, hogy a néző nem színvonalas emlékünnepeyen, hanem élő színházban érzi magát. Holott a látvány, a játék - a mű szellemének megfelelően - nem kíván a szöveg egyenrangú társa lenni, inkább kerete és támasza. Pontosabban: Marton tudja, hogy nem is a színpadon elhangzó érveknek, nézeteknek, hanem a nézőknek van szükségük erre a segítségre. Hogy figyelmüket kordában tartsák, mindvégig a lényegre koncentrálnak, s ugyanakkor a gondolatok igazságtartalma élményükké válják. Ezt szolgálják az elhangzottakat térben, képben elhelyező és kísérő filmképek, a montázsokból szerkesztett látványos hátterek, a hangulati funkciójukat kitűnően betöltő fények. Talán a dráma egy-két pontján még tovább is mehetett volna az előadás vizuális kerete. A központi bizottsági szavazás képben, táblákon való megjelenítése például valószínűleg még feszültebbé, élménytelibbé tehetné volna a történelmi helyszíni közvetítést.

Alkalmi dráma? - kétségkívül az. De ugyanakkor nemcsak a szerző, a színház szolgálja az alkalmat, hanem az esemény is *alkalom* - a szó eredeti értelmében - az írónak, rendezőnek, a maga mondanivalójának kifejezésére. Ezért éreztem e rendhagyó műfajú dráma nemzeti színházi előadását bizonyító erejű példának arra is, hogyan kell szolgálni a színháznak a mai magyar dráma ügyét.

A hat dráma hat előadása, amelyről szóltam, csak példa arra, amit nálam illetékesebbek is megfogalmaztak már: az új magyar dráma ügyének vállalása nem egyszerűen műsropolitikai feladat. Hanem szüntelen, alkotó vita, fáradhatatlan dramaturgiai műhelymunka és megkülönböztetett figyelemmel létrehozott, nemcsak a műhöz, de sokszor az ügyszőz méltó ünnepi előadás. Nyilvánvaló, hogy ez mindenkor erőfeszítéseket s nemegyszer áldozatokat is követel a színháztól. Mégsem mondhat le róla egyetlen igazgató, rendező, színész sem: hiszen az új magyar dráma és a korszerű színház érdeke, ügye és fejlődése - elválaszthatatlan.

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Egy intim színház

Egyre jobban érezzük, hogy a szín-ház intimitása korszerű igény. Igénye a szakmának, mely mind magasabb követelményeket állít önmaga elé, és igénye a közönségnek, mely szintén mind magasabb követelményekkel megy színházba. Az intim színház növeli a néző aktivitását, még akkor is, ha közvetlenül nem vonja be a játékba; de számos olyan szerencsés vagy kevésbé sikerült kísérletet említhetnénk, ahol épp a néző cselekvő részvétele teremti meg a játék intimitását. Világszerte szaporodnak a kis színházak, a stúdió- és kísérleti színpadok; s immár nálunk sem tekinthetők szórványos jelenségnek. A Debreceni Csokonai Színház az elsők között nyitotta meg Kis Színpadát, és Giricz Mátyás-nak azokban a rendezéseiben, melyek közvetlen a Kis Színpad megnyitása előtt születtek, már világosan kirajzolódott ez az intimitásra való törekvés.

Az első nagy sikert és az országos visszhangot a *Kapaszkodj, Malvin, jön a kanyar* hozta meg. De ekkor még könnyen tűnhetett szerencsés véletlennek a rangos produkció: az írói alapötlet és a rendezői alkat egyszeri találkozásának. De a *Malvint* hamarosan követte a *MacBird*, majd a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* előadása, mely kétségkívül az idei évad egyik legrangosabb színházi estje volt. De nemcsak ezért érdemel elemzést. Ha közelebbről

szemügyre vesszük ezt a színházi produkciót, egy gondolatilag-esztétikailag mind határozottabban körvonalazódó rendezői törekvés bontakozik ki előttünk. Giricz Mátyás munkásságával a SZÍNHÁZ 1970/5. számában Szilágyi János már foglalkozott *A sárkány* bemutatója kapcsán, mindenekelőtt a rendezések eszmei aspektusát tárgyalva. Nem szeretném tehát az ott elmondottakat ismételnem; ezért Giricz legutóbbi rendezéseit vizsgálva csupán egy kérdésre keresem a választ, nevezetesen arra, amit épp *A sárkány*-nyal kapcsolatban Szilágyi János fel sem tehetett: hogyan születik meg a Giricz-féle színház intimitása? Giricz Mátyás legjobb rendezéseiben ugyanis épp az intimitást varázsa nyújt különleges színházi élményt. *A játék öröme*

A *Kapaszkodj, Malvin* előadása már az előcsarnokban kezdődött: a jegyszedők a hadifogolytábor bakái voltak, a játékot egy Don menti fogolytábor magyar katonái adták elő - önmaguknak. A néző, ahogy belépett a színházba, többé ki sem vonhatta magát a színházi varázslatból: alanya lett annak a játék-nak, melynek keretén belül egy újabb játékot tekinthetett meg. A *Malvin* elő-adása még a Hungária Kamaraszínházban zajlott le, de a színház a játék követelményeinek megfelelően átalakult. Az előcsarnokban a hadifoglyok „ama-törzenekara” pattogó indulókkal fogadta a nézőket, akik ettől a perctől kezdve maguk is hadifoglyok voltak, s amikor a jegyszedő „bakák megmutatták nekik kijelölt helyüket, mindjárt furcsa epizód szemtanúi lehetek: az egyik fogoly társa lábáról a szőrt borotválta, hogy az női szerepben léphessen fel. És sorolhatnánk az ötleteket. A szögesdróttal körülvett nézőtér - azaz a fogolytábor - közepén ácsolt színpad állt, a nézők így szükségképp felkerültek a hagyományos szín-padra is. A színházi tradíciónak ez a nyílt megtörése mindjárt a rendkívüliség élményét keltette. Mégsem az öncélú szenzáció hajszolása rejlett mögötte: a rendezői elképzelés célja az volt, hogy a néző cselekvően részt vegyen a játékban, tehát ne megnézzék az előadást, hanem ő maga is játsszon. Ezért Giricz arra törekedett, hogy eltávolítsa a színházról az elidegenítő elemeket, felszabadítsa a néző játékos kedvét, gondosan ügyelve

rá, hogy ne illúzióromboló kulisszatitkokat tárjon fel, hanem épp ellenkezőleg: olyanokat, melyek lehetővé tették, hogy a néző és a színész közösen teremtsék meg a játék illúzióját.

Ez volt a kiindulópont a *MacBird* rendezésénél is, amikor Kerekes Imre darabjának írói alapötlete nélkül kellett Giricznek ezt az illúzióteremtő színházi intimitást létrehoznia. A *MacBird* így a Kis Színpadnak elkeresztelt színházi próbaterepben került a közönség elé: a néző, aki ezúttal a „színészbejárón” át jutott a kulisszák mögé, ismét egy sor szokatlan dologgal találkozott: a lépcsőház és a játéktér alait mindenütt újságok borították, utalva a játék jellegére: ez a darab, mely egyúttal Shakespeare *Macbeth*-jének is paródiája, elsősorban a modern amerikai elnöki elnökválasztás karikatúrája. A többszörös játékra és áttételre lehetőséget nyújtó mű Giricz rendezésében minden rögtönzést elbírta, a színészek elragadó játékos kedvvel még a hibákat is beleszórták a játékba, s ez már önmagában is olyan közvetlenséget teremtett a kis színházteremben, ami még a *Malvin* hatását is felülmúlta.

A *Malvin* bemutatójakor nyilatkozta Giricz Mátyás, hogy a darabban legfőképpen az áttételes játék lehetősége vonzotta: a *MacBird* újabb példája ennek a „vonzalomnak”. A játék egy-egy „át-tétele” újabb áttételek lehetőségét teremti meg, s Giricz jól vigyáz, hogy a játékelemek tobzódása ne ölje meg magát az élményt: az áttételeket csak addig fokozza, amíg azok a játék örömét fokozzák. Csak egyetlen példát emelünk ki a *MacBird*-ből: a három Kennedy-testvér fényképét. Az alapötlet talán az a rendezői kétség szülte, hogy Barbara Garson szándéka nem lesz elég világos a nézők előtt: a darab Macbeth trónviszálytörténetében az amerikai elnökválasztási harcot kívánja leleplezni. A képek szerepeltetése azonban, ha csupán ezért kerülnek be a darabba, túl didaktikus lett volna. De Giricz egy nagyszerű fogással bevonja a képeket a játékba: amikor megölik az idősebb, majd a második fiút, vörös festékkel áthúzzák a Kennedy-portrékat is. A vörös festék, melyhez egyértelműen a vér asszociálódik, ezzel az újabb „áttétellel” a játék drámaiságát mélyíti.

Játék és tanulás

Vahtangov legismertebb rendezésében a *Turandot hercegnőben* revelációként hatott, hogy a színészek közönséges utcai



BARBARA GARSON: MACBIRD (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
BANGYÖRGYI KÁROLY (MAKBEGY) ÉS OLÁH GYÖRGY (LADY MAKBEGY)

ságából fakad, hanem abból a tanulságból, amit a játék magában rejt. De maga a játék mégsem a tanulásért születik, legalábbis látszólag nem: a valóságelemek és a játékelemek egymásba váltásai szülik meg a tanulságot, míg a rendező láthatóan (!) csupán azon igyekszik, hogy egy esztétikailag egységes játékelmény részesévé tegyen mindannyiunkat.

Giricz Máttyás „politikai színházának” minden bizonnyal egy paradox felismerés adja meg a hitelét: az a felismerés, hogy a színháznak, ha politikus akar lenni, annál nagyobb lehetőségei vannak, minél kevésbé politizál direkt módon; ha attraktív akar lenni, annál nagyobb lehetőségei, minél kevésbé törekszik látványosságra. Vagyis, ha mindez mintegy *mellékes* lesz a színházban; ha a nézőnek úgy tűnik, az alkotóknak nincs is más gondjuk, csak hogy *jó színházat* teremtsenek. A gondolati-politikai mondanivalót és a formai attrakciót, melyet minden „mellékes kezelés” ellenére a legnagyobb gonddal és egyértelműséggel fogalmaz meg a rendező, így a színházi műalkotás immanens törvényei hozzák a felszínre, s ezért - épp e bizonyos lemondás, „mellékes kezelés” által - olyan nyilvánvaló és vonzó, olyan evidens érvényű lesz, ami direkt módon oktató vagy látványosságra törő produkciókban elképzelhetetlen. Ehhez azonban - s ezt hangsúlyoznunk kell - arra van szükség, *hogy* a rendező a dráma gondolatosságával ugyanolyan fölényesen tisztában legyen, mint a technikai „fogásokkal”.

Jó példa erre a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* indítása. A darab a herodesi gyermekgyilkosság történetét dolgozza fel úgy, ahogy azt a királyi gárda második kohorszának harmadik szeptimje látja, vagyis az az egység, melynek a gyermekgyilkosság bar-bár és embertelen parancsát végre kell hajtania. Amikor a játék indul, mind-erről a gárdisták még semmit sem tudnak: „beöltöznek” szerepükbe, egy-egy karakterisztikus gesztussal bemutatkoznak, és elfoglalják a szokásos helyüket az egyik sarkokban vagy épp az emeletes ágyon. Utolsónak lép be Zupás, a szeptimet vezető altiszt: mindnyájan *vagyázzba* vágják magukat. De minthogy a belépők sorban a nézők háta mögötti ajtón jönnek be, s a Kis Színpad néhány széksora mellett elhaladva lépnek fel a színpadra, a nézők minden egyes belépésre hátrafordulnak. Különösen amikor a Zupás jön, hisz erre az egyik gárdista vezényszava külön fel is hívja figyelmün-

ruhában léptek a közönség elé, s azután mindenki szeme láttára öltözködtek fel és maszkírozták ki magukat. Az egy-kori feljegyzések szerint az egész előadás vidám rögtönzésekre épült, a játék valóságba és a valóság játékba váltott, elmosva a határt a színház és az élet közt.

A Negyven gazfickó meg egy ma született bárány előadásán óhatatlanul eszünkbe jut Vahtangov; s az utalás már csak azért sem sántít, mert Giricz, aki Moszkvában végezte rendezői tanulmányait, a Vahtangov-stúdió egyik legtehetségesebb növendékét, Zavadzkijt tekintti mesterének. Ami viszont közel sem azt jelenti, hogy Giricz egyszerűen importálná saját színházába a vahtangovi megoldásokat. Sokkal inkább a vahtangovi szellem elsajátításáról van szó, aki maga is a játék öröme építette előadásait. Nem formai elemekhez köti magát: ami a vahtangovi metodikából ma már hamisnak tűnne (*a tényleges* nyílt-színi beöltözés), arra Giricz csak utal: *a Negyven gazfickó* keretjátékában a színészek sorra bejönnek, felhúzzák a pa-

rókát, szakállat ragasztanak, lekasztják fegyvereiket a falról stb., bemutatkoznak, s kezdődik a játék. De valójában mégsem a nyílt színen öltöznek be, csupán utalnak rá, hogy itt is öltözhetnének, azaz jelzik, hogy a játék itt kezdődik: a paróka felvételével az intim légkört, a személyes ismeretség illúzióját teremtik meg.

Azt talán nem is kell külön megállapítanunk, hogy Danek darabjában mindez eredetileg nincs meg, ahogy Kerekes Imre darabjában sem volt meg az előcsarnokban játszó bakazenekar vagy a bakajegyszedők, vagy ahogy *a MacBird* előadásába még a későbbi pesti vendégszerepléskor is új játék került: amikor a három intrikus boszorkány - John és Robert halála után - Ted ellen forral merényletet, egy üveg vízbe apró játékautócskát ejtenek (néhány héttel a pesti vendégszereplés előtt érte a legifjabb Kennedy-fivért az emlékezetes autóbaleset). Ezekből a példákól jól látható az is, hogy a Giricz-féle színházban a játék öröme éppen nem a játék öncélú-

ket. Azt tehát, ahogy a legények vigyázzba vágják magukat, ahogy a Főúr leugrik az emeletes ágy harmadik szintjéről, nem látjuk, nem erre figyelünk, hanem csak *mellékesen* észleljük. Holott a Fő-urat játszó színész (Gyórfy László) teljesítménye megkíván némi technikai bravúrt. De ha ezt a bravúros tudást a színész látványosan akarná megmutatni, vagyis ő lenne a játék középpontjában, sokkal kisebb lenne a hatás. A rendezői bravúr ezúttal épp az, hogy a színészi bravúrt „lefokozza”: csupán a Zupás belépésének ad vele hangsúlyt. Ezáltal viszont máris megteremtődik a játék-atmoszféra: mindenki érzi, hogy rendkívüli dolgok és rendkívüli „szerepek” várnak a részvevőkre.

Ez a kis jelenet is jó példa arra, hogy mit értünk itt fölényes tudáson, s mi az, amivel Giricz megteremtí a színháza atmoszféráját. Ez a technikai fölény adja meg a darab értelmezésének módját is. Oldrich Danek darabjában a hatalom és az erőszak összefüggéseiről, a hatalomnak való kiszolgáltatottság morális követelményeiről elmélkedik, és sokkal reménytelenebbnek és végzetesebbnek látja a „kis ember” kiszolgáltatottságát, mint Giricz. A rendező ezért a tragédia beteljesülésekor (Herodes „váratlan” halála után az új hatalom az egyedül ártatlan Zupást ítéli halálra, aki megtagadta a parancs teljesítését: a parancsot kiadó Tiszt öngyilkos lesz, s a legvérengzőbb gárdistát a nép veri agyon) egy rövid játékot csatol az előadáshoz: az egyik katona kinyitja az ablakot, s kintől gyerekszivaj és friss levegő jön be. A színészek fellélegeznek, sorra leve-szik parókájukat, meghajolnak, kimennek. *A játék* véget ért. A néző, mint aki rossz álomból ébred, megkönnyebbülten emelkedik föl székéből. De mint minden rossz álom, ez is megmarad bennünk. Amíg el nem hagyjuk a színházat, még egyre halljuk a gyerekszivajt, és ránk tekintenek a természet-lépcsőházat elborító gyerekfotók: ahogy telnek a másodpercek, a játék e feloldozást hozó „kellékei” megsúlyosodnak, s már nemcsak feloldanak, de figyelmeztetnek is, nehogy túl könnyen a színházban felejtjük szorongásunkat.

Rendező és „színészi anyag”

Ha az említett előadások színészi teljesítményét méltatjuk, minden esetben az együttes kiegyensúlyozottan színvonalas munkájáról kell beszélnünk, holott a „színészi anyag”, azok a színészek, akikkel Giricz dolgozik, közel sem egy-

forma rangú és tehetségu művészek. Giricz azonban láthatóan a közös teljesítményre teszi a hangsúlyt, s a másod- és harmadrendű tehetségekből olyasmit hoz elő, amit nem is várnánk: minden ízében színészre épített előadások ezek. A színészre építés pedig két alapvető pontról indulhat el: egyrészt a legrosszabb színész is el tudja játszani önmagát, a rendezőnek tehát fel kell fedeztetnie a színésszel a szerepben azokat az asszociációkat, melyek ezt lehetővé teszik. Más-részt tudnia kell, hogy kiből milyen asszociációkat ébreszthet fel, melyik színésze milyen élményeket hord magában. Ennek elemzéséhez természetesen már a kritikus nem rendelkezik kellő lehetőségekkel: ez a rendező és a színész együttműködésének olyan belső, intim szféráját érinti, melyről legfeljebb színházi műhelynaplók vallhatnának. Tény azonban, hogy Giricz színházában érezzük ezt az intim kapcsolatot a rendező és a színész közt, s ez is nem utolsó tényezője lehet e színház intim varázsának.

Ezzel véletlenül sem a színészi egyéniség ellen kívánunk szót emelni. Épp ellenkezőleg, a színészi egyéniségnek megvan a jelentősége ebben a színházban is, egy sor kiváló alakítást említhetnénk, mely forráságot, ihletet, lendületet adott az együttes jó teljesítményének, mintegy megemelte azt. Ha csak *a Negyven gázfickó meg egy ma született* bárány előadásánál maradunk: Fonyó István könnyed szuggesztivitása a Tiszt szerepében (mely azért az alak meghasonlottságának mélyebb megértését kívánta volna), Dózsa László V⁸karcsalakításának izzása, Gerbár Tibor Dagadtjának groteszk játékosága, Szakács Eszter Hercegnőjének hideg szenvedélyessége mind külön élményt, színt, erőt hozott a játékba.

De a színészi egyéniség kérdése mindjárt másképp vetődik fel, ha nem a stúdiószínház intim keretei közt, hanem a nagy színházban próbálja a rendező ugyanezt az utat járni. A nagy színházban - hiába jönnek fel a színészek a nézőtérrel a színpadra, mint *A sárkányban* is - nincs meg a stúdió intimitása, az együttjátszás élménye, s a színpadon bármilyen áttételes és egyes motívumaiban többszörösen összecsengő játék folyik is, a néző *kívül marad* ezen. Ahhoz, hogy a színpadon folyó játék eljusson a nézőhöz, színészi egyéniségre van szükség; olyan színészre, aki a megnövekedett térnek, díszletnek partnere tud

lenni. Egyébként a játékoság elvész a színpadon.

És itt vitatkozom Szilágyi Jánossal *A sárkány* értékelését illetően. Nem mint-ha *A sárkány* debreceni előadása nem lenne jelentős, rangos színházi produkció. Mégsem tekinteném Giricz eddigi munkássága szintézisének. Tudniillik épp az, ami a stúdiókísérletekben különleges színházi élményt nyújtott, *A sárkányból* hiányzik: a közönség bevonása a játékba, ha csak hangulati szinten is. Hiányzik az együttjátszás intimitása.

A sárkány főszerepét, amikor e sorok írja látta az előadást, Gyórfy László alakította. A rendezői elképzelést, mely a darabból a mesét hangsúlyozza, s mintegy mellékesen, a mese szövetében bontja ki a diktátori hatalomtól megnyomorított polgárok lelki deformálódását, egyedül Gyórfy - s talán Gerbár Tibor az est első felében - valósítja meg úgy, hogy az igazi színházélményként jut el a nézőkhöz. Gyórfy Lancelotjában, aki akarata ellenére is meg akarja és meg is szabadítja a város lakóit zsarnokuktól, a sárkánytól, a dialektikusan gondolkodó, modern értelmiségi és a mesebeli herceg figurája ötvöződik sajátosan, Gyórfy valóságos tudást csempész Lancelot mesebeli tudásába, s ettől az egész mese valóságos lesz: vékony alakja, őszes haja, fegyelmezett tekintete egyszerre „csodálatos” hatalmat kap: még a természet erőinek is parancsolni tud. Gyórfy László, akinek színészi fejlődésében is jelentős állomás ez az alakítás (eddigi kisebb szerepeiben aligha hittük, hogy ilyen erők rejlenek benne, hogy valódi feszültségteremtésre, intellektuális szerepépítésre képes) így lesz a rendezőnek is kiváló munkatársa: az a mese, melynek kulcsa az ő Lancelotja kezébe van letéve, lebilincselő játék lesz.

De ami *A sárkányban* nem sikerült, az sem feledtetni Giricz előző rendezéseinek erényeit: a színházter minden részletében való átgondolását és újszerű hasznosítását, azokat az ötletes megoldásokat, melyek egy újfajta, az intimitás varázsára építő, színjátszás lehetőségét jelzik.

GYÁRFÁS MIKLÓS

Színészi ihlet
Jegyzet Ruttkai Éva Jelénájához

1.

Ihlet? Nem időszerűtlen ez a szó? Létezik még ilyen? Nagyüzemi termelés folyik a kultúra különböző ágazataiban. A fogyasztó ember - korunk ideálja - több könyvet, hanglemezt, tévéjátékot, színházi előadást, filmet, rádióadást emészt meg, mint amennyi az elkerülhetetlen „kulturáltsághoz” szükséges. A színész állandóan gyárt, verseket, dialógusokat ömleszt a mikrofonba, jellemzőriákat termel a filmnek, tévének, hangot szolgáltat külföldi kollégájának a szinkrongyárban, s este a színpadon, végre gépek nélkül, mint egyszerű kézműves mintázhatja a szerepeit. És mikor él?

2.

Mert az élet nem más, mint a tiszta élet érintése. Csak olyan pillanatokban létezik, amikor nem teszünk mást, csak élünk. Amikor megvan a személyiségünk és frissen, zavartalanul készen állunk arra, hogy befogadjuk a világot. Ebből lesz az alkotás.

3.

Ihlet nélkül is lehet kultúrát termelni. Sok ezer vers, regény, színdarab, fest-

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI (VÍGSZÍNHÁZ)
RUTTKAI ÉVA (JELÉNA)



CSEHOV: VÁNYA BÁCSI (VÍGSZÍNHÁZ). VÁRKONYI ZOLTÁN (SZEREBRJAKOV) ÉS RUTTKAI ÉVA (JELÉNA)

mény, zenei mű készül mindenféle műzai közbeavatkozás nélkül. Színvonalas, pénzt érő alkotások ezek, s a Nagy Fogyasztó szívesen vásárol belőlük kulturális igényeinek kielégítésére.

4.

Csak színészi alkotás nem jöhet létre ihlet megkerülésével. Ennek technikai oka van. A színész közönség előtt áll a színpadon, nyilvánosság előtt alkot. Abban a pillanatban, amikor figyelik őt. A színész valójában akkor él, amikor játszik.

Ha nem így lenne, az ipari célra használt Ruttkai és még számos színpadi művész nem lenne képes jelentős színpadi alkotásokra. „Elrepülni, mint a szabad madár, el tőletek, mindannyioktól, az álmos képettektől, a fecsegésektől, elfelejteni, *hog*y léteztek ezen a világon ...” Ezt a mondatot nem lehet ihlet nélkül elmondani. A színésznő, aki ezt este nyolc óra negyvenhét perckor elmondja, *teljes életével ott kell legyen a színpadon*. A színpad művészei nem játszanak, hanem élnek.





RUTTKAI ÉVA MINT JELÉNA . VÁNYA BÁCSIBAN

6.

Nem kedvelem a színházi kritika műfaját, különösen a színészi játék megítélésétől viszolygok. A csodálat, a lelkes leborulás, a színészek szavakkal való becézése nehezemre esik. Azért van ez így, mert szeretem őket. Szeretem és irigylem, mert minden pillanatban tudnak örülni, szenvedni, egyszóval: felfokozottan élni. Ezért lenne jó egy nagy szeméttelre hordani és ott kupacba dobálni a sok „kitünően alakította”, „bámulatosan átélte” szó-ócskavasat. Több ezer éve vannak színészek. Ennyi idő után már igazán mást érdemelnének.

Nem lenne-e több, ha jól működő emlékezettel, a színészi ábrázolás valóságához ragaszkodva, híven leírnánk magát az alkotást? De vajon lehetséges-e? Tegyük próbát.

Amikor Ruttkai belép a színre, tartása egyszerre könnyed és büszke. Első tekintetét ... Nem. Már is hazug lenne a folytatás. Az igazság az, hogy nem emlékszem az első tekintetére.

8.

Hanem mire emlékszem? Például arra, amikor Szónyával összeemelegszik. Ahogyan szerencsétlenségében a részvét ez menekül. Hangjából eltűnik minden fölött dallam, mély lesz és száraz, mint az őszinteség.

Amikor jó Szónyához, akkor tulajdonképpen panaszodik.

9.

A szemén emlékek futnak át. Aztán ijedten rebben. Most kérdően néz Szónyára. Amikor pedig bevallja neki a gyermeki, csúnyácska lány, hogy szereti Asztrovot, csodálkozó lesz Jeléna szeme. Az életen csodálkozik, nem Szónyán.

10.

Most megkísérlem idemásolni Ruttkai Jelénáról alkotott jellemrajzát.

Embermintázásában az átlagos asszonyi sors ismerhető fel. Azért él, hogy változatosan szenvedjen. Jelénája ért a szenvedéshez, művész a megalázottságban, színpompásan viseli a szürkeséget. Egyetlen értékét abban látja, hogy ki-

tart nyugós, öreg férje mellett. Tisztában van vágyaival, de nincs benne elég képzelőerő. A türés erősebb benne, mint a lázadás.

Jó évtizeddel ezelőtt Nyinát játszotta a Sirályban. Csehov egyetlen kitörni tudó nőalakjában suhanó volt és gyöngéd. (Találkozás Trepljovval az utolsó felvonásban.) Most erélyes, kemény, mivel így tudja legegyszerűbben kifejezni az erőtlenséget. (Az első vallomásjelenet Asztrovval.) Fogás volna ez? Dehogy. Paradoxon nélkül sem az életben, sem a színpadon nem tudjuk magunkat megmagyarázni.

11.

Akármelyik jelenetre gondolok, kisiklik a kezem közül a színészi alkotás lényege. Nem hozható vissza. Csak ott érvényes a színházban, abban a pillanatban. Most már csak az én emlékezésem. Költészetem, hazugságom, mindegy mi-nek nevezem.

12.

De a játéknak ihletettségét örökké érzem. A színésznő marad velem, nem a szerep. Milyen mulatságos, milyen jó halhatatlannak lennie annak, aki nem a maradandó betűre bízta magát, hanem a halandók emlékezetére.

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI
RUTTKAI ÉVA (JELÉNA) ÉS DARVAS IVÁN (ASZTROV)



HERMANN ISTVÁN

Feltarthatatlan Ui Pécssett

Az *Arturo Ui*t nem tekintem Brecht legjobb darabjai közül valónak. Mindig egy színész számára jelent nagyon sokat *Ui* bemutatása, és mellette mindenki elég merev epizód szerepekre kényeszerül. Pécssett meglepetés történt. Amellett, hogy életem egyik legérdekesebb Uiját láttam, Sík Ferenc, a rendező el tudta hitetni a színészekkel, hogy az *Arturo Ui* színpada is egész. A fiatal színészek úgy érezték magukat a szerepekben, mintha Lear mellett kellene Edgart, Edmundot, Glostert stb. játszani. S egy pillanatra sem volt az a be-nyomásom, hogy Brechtnek ez a műve - szerepdarab.

Következésképpen az együttes munka s az, hogy minden szereplő élvezte Haumann Pétert és Haumann Péter élvezte a társait volt az első döntő meglepetés. De ezt követték a többiek. Sík Ferenc - nagyon helyesen - tiszteletlenül bánt Brechttel, és helyenként elidegenített ugyan, egészében azonban nem. A jelenetek között nem táblák, nem feliratok kerültek a színpadra, hanem egy gyereket cipelő újságárú asszony (Labancz Borhála), aki egyfelől rikkancs, tehát a korszerű újsághíreket mondja, másrészt érző ember. S ez a rikkancs a darab végén a kigyerekekkel együtt halálos sebet kap a fasisztáktól, és ott marad a színpadon mementóként. Nemcsak addig, amíg *Ui*t ünneplik a Dolfoot asszony mögé felsorakozottak, s nemcsak addig, amíg a színészek megköszönik a tapsokat, hanem amíg az utolsó néző is el nem hagyja a nézőteret.

A következő meglepetés az, hogy Sík Ferenc megkérdőjelezi az eredeti német címet. Eszerint ugyanis *Arturo Ui* föltartóztatható felemelkedését ábrázolná a darab. Sík-nél azonban ez az emelkedés gátlástalan és gáttalan. Sem a Hindenburg-figura, sem a tröszt-figurák, sem a többiek nem képesek megakadályozni a gengszter felemelkedését. Nem azért, mert az adott pillanatban nem képesek rá, hanem mert különben is képtelenek. Belsőleg impotensek a gengszterrel szemben. Hogy ezt elhitesse, az előadást hihetetlen mértékben pezsgővé tette. A

színpadon nincs szünet, nincs ellenállás, csupán az egyik jelenetben, a háttérben jelenik meg belőle valami. Minden gát pillanatok alatt szakad át, és a gengszterizmus folyama előnti a színpadot és a történelmet. Ilyen szempontból kitűnő és eredeti Sík koncepciója. Észreveszi azt, hogy Brecht-nél azok az illúziók, melyek az egyik pillanatban *III. Richárdra*, a másik pillanatban *a Faust* sétajelenetére és ott *Mephisztóra*, a harmadikban pedig saját *Koldusoperájára* emlékeztetnek, mind szervesen beépíthetők abba a gőzhengerszerű sodrásba, melyet Sík a színpadon megteremtett. (Egészen más kérdés persze az, hogy ezt a gőzhengerszerűséget a csak néhány másodperces szín-váltási szünetek is elég kínosan akasztják meg, valamint az is, hogy nem ez az egyetlen lehetséges felfogásmódja a brechti gengszter-tragikomédiának.)

Így, ebben a formában tehát *Arturo Ui* emelkedése megállíthatatlan, és csak a közönség tudja megállítani. Brechtnek ez volt a végső szándéka, és az, hogy Sík Ferenc most ezt a szándékot nem-csak értelmileg, hanem érzelmileg is kifejezésteljessé teszi, nem hiba, hanem erény. Ezért találják meg az együttes tagjai a kontaktust a címszereplővel, ezért oldódik fel „kiszolgáló” szerepük, mert mögöttük fenyegetőleg, de minden-esetre érzelmekkel telítetten ott a néző-tér, amely visolyog és gyűlöl egyszerre, és amelynek hatását valamilyen formában a szereplők nagy része érzékelteti. De ez elsősorban a fiatalokra vonatkozik ezúttal.

S itt mindjárt a darab előadásának egy nagyon kényes problémájához érkeztem el. A színháznak nem volt elég tagja ahhoz, hogy a darabot előadják. Sem számbelileg, sem színészi alkatban. A fiatalok színpadra hozták ugyan a koldusoperás hangulatot és azt is, ami az *Ui*t a Koldusoperától elválasztja. De döccenők árán. Sok művész kettős feladatot kapott, ami nyilván számára érdekessé tette az előadást (mindig jó dolog egy estén két vagy több karaktert hozni, amolyan „komédiás” feladat), de a kettős szerepek még ha jól voltak is elgondolva, nem eléggé poentírozódtak. Ha már ilyen kényszermegoldáshoz kell folyamodni, akkor helyes dolog, hogy például a Hindenburg-figura szín-padi hasonmását, valamint a Dollfuss-figura alteregóját ugyanaz a színész játssza. Hasonlóképpen az *Ui*t tanító lecsúszott színész és a gyújtogatási perben szereplő orvos is játszatható ugyanazzal

a művésszel. Persze sok minden játszatható még egy művésszel, de itt a kapcsolatok evidens módon adódnak. Csak-hogy az analógiás szereposztás ilyen esetekben hihetetlen *nagy* megterheléssel jár. Ellentétes szerepeket, ellentétes karaktereket könnyebb a komédiás vénából kibontakoztatni, míg az analógiásaknál a karakterek speciális sajátosságait hihetetlenül finoman kell kimunkálni. S ha Kézdy György mint színész meg is tesz ezért mindent a ripacs és az orvos szerepében, a rendezés már nem tudott eléggé odafigyelni a páros szerepek egymáshoz való viszonyára a darab egészén belül. Itt is jó az elgondolás. De az elgondolás keresztülviteléhez e probléma nagyobb tudatosítására lett volna szükség.

Az említett kifogások az egész koncepcióhoz képest és az egész látványhoz képest részlegesek. Az össz munka kereteit és hangulatát a rendezés alapján megteremti, és ez az együttes munka Haumann Péter *Ui*-szerepformálásán alapul. Láttam már akrobata *Ui*t a Brecht-színház előadásában, aki be tudja száguldani az egész színpadot, és ezzel a szágúddal máris kitölti az egész teret. Továbbá láttam olyan *Ui*t is - Szabó Gyuláét -, aki a rendezői koncepciónak megfelelően a gengszter belső törekenységét és összetörhetőségét hangsúlyozta. Haumanné eltért ezektől. A rendezői koncepcióval összefüggésben itt a színpadon gátlásokkal teli emberek kerültek szembe a szintén gátlások, de nem könnyen összetörhető *Ui*val. Haumann abból vezeti le *Ui* erejét, hogy mindig ott nyomja meg a hangsúlyt, ahol az ellenfél gyengéjét, gátlásait vehette célba. Így vált gőzhengerhatásúvá az, amit a színpadon megteremtett. S nagyon érdekes volt, hogy Mendelényi Vilmos Ernesto Romája milyen ügyesen játszott rá erre a Haumann által kiemelt vonásra. Roma gátlástalan gengszter Mendelényi ábrázolásában, de egyúttal pincsikutya. Mint kis kutya követi a vezért, hűségesen, alázatosan, mert tudja, hogy ő képtelen volna mások gátlásait ilyen tudatosan célbavenni. Így Haumann mutatványa *szellemileg* akrobatikus. Nemcsak azért, mert sikerült összeolvasztania egy kis chaplini mozgást egy abszolút merev és görcsös tartással, amelyben a görcsösség és az elesettség dinamikájában mindig a görcsösség került felül, hanem elsősorban a nagyon jól megválasztott nyomatók miatt. S itt kell valamit megjegyezni. Beszédtech-

nikája (s milyen kivételes ez fiataloknál) kibírja a torokhangot és azt is, hogy a mondatokat értelmetlenül tagolja ugyan, de az értelmetlen tagolásnak egy új értelme lesz. Ami a beszédtechnikát illeti, örömmel állapítottam meg, hogy nemcsak Haumann beszél jól, hanem Orbán Tibor és Vajda Márta is kivételesen tisztán - és nem csupán fonetikailag tisztán - beszélnek a színpadon.

Így válik Haumann szerepformálása következtében Ui szuggesztívú és taszítóvá. S ennek a szerepfelfogásnak van egy nagyon érdekes és fontos gondolati alapja. A szuggesztivitás a mindennapban egyúttal vonzást is jelent. Haumann azonban nagyon jól érzi, hogy a szuggesztivitásban önmagában is akadhatnak taszító elemek. Taszítók, mégpedig azok számára, akik felismerik ennek a szuggesztivitásnak a görcsös alapját. Maga a gondolat is és a színészi megvalósítás is a legkiválóbbak közé tartozik. És hogy ennyi mindent hoz a színpadra, ez azzal a félelemmel tölti el a nézőt, hogy nem fogja végig bírni. Haumannál nincs jellemfejlődés, hanem csak az alapvonások kibontakoztatása, variációi és külsődleges árnyalása. Amikor a színész megtanítja bizonyos mozgásokra, állandóan előtör belőle az eredeti gesztusvilág, hogy azután szinte akarata ellenére valahogy fegyelmegzi magát. Mindjárt az első pillanatban a legmagasabb hő-fokon van, de ebből a hőfokból nem enged.

S ez a szellemi rohanás a sülyedés felé egyúttal emelkedés is. Emelkedés a gengszterbanda számára, de a világ lesülyedése. S éppen ez ütötte meg az embert a Pécsi Nemzeti Színház előadásában. Ebben a kettős játékban vettek részt a színészek, és végre nem volt sok dekorativitás a játékban. De azért akadt. Főleg az utolsó jelenet beállítása tűnt tévesnek számomra. Statisztatömeg vonul be a színpadra, uniformizált, foltozott irhájú zsoldoskatonák, a színpad belső terében pedig az Uira fölesküdő tömeg. Az egyik rész Ui felé fordul, a másik a nézők felé. És a nagy tömeg üressé teszi a színpadot. Itt a dekorativitás - a fekvő újságárusnő ellenére is - eluralkodik. Már nem fél a közönség, nem gyűlöl, nem gondolja át a problémákat, hanem egyszerűen a látványt nézi. A néző szereplőből visszaváltozott nézővé - és csak nézővé. A végső akkord meghazudtolta azt, amit láttam. Pedig nagyon érdekeset és nagyon elgondolkoztatót láttam. Megértettem, hogy

SZÁNTÓ ERIKA

Sosem lehet tudni...?

A cím utáni kérdőjel magyarázatra szorul. Próbálkozzunk meg vele.

Ezt olvasom: „*A You Never Can Tell* a gyöngébb Shaw-darabok közül a leggyöngébb, a legüresebb, a legszegényesebb . . . Ebben a darabban nem történik semmi, nincsenek élő, elképzelhető alakok, csupa képtelenség, amit a néző lát, és hogy a darabnak nincs még tartalma sem... Így csak a papirosfigurák viselkednek és beszélnek a szerző diktatúrájára. Ez csak egy képtelenség... Röviden: ez a darab se történésben, se alakjaiban nem láttatja az élet mását. De hiszen nem is akarja...”

S a felháborodott színikritika legvégén ez a dühös, elbizonytalanodó és csodálkozó mondat: „*A Nem lehessen tudni* címen előadott Shaw-darabot, amelyre inkább illenek ez a cím: *Nesze sem-mi, fogd meg jól!* - a Nemzeti Színház közönsége elég barátságosan fogadta.” A kritikus: Ambrus Zoltán, s az elő-adás rendezője Hevesi Sándor. A bemutató, melyet a közönség „elég barátságosan” fogadott, 1912-ben volt, tizenkét évvel később, mint az angliai ősbemutató. Pedig a londoni Haymarket színház már 1896-ben is próbálni kezdte a darabot, csakhogy ők úgy vélték, hogy túlságosan is merész a vállalkozás, el-lentétben Ambrussal, aki szerint az egésznek még tartalma sincs.

A Sosem lehet tudni a legnépszerűbb Shaw-vígjátékok egyike. Sokak szerint korai zsenge, de ebben legalábbis kétkedni kell, ha figyelembe vesszük, hogy *a Warrenné mesterségét* két évvel

mennyire aktuális a gátlástalanok elleni küzdelem, az emberi gyengéket kihasználó tudó, de nagyon is hatásos terror elleni harc.

Bertolt Brecht: Állítsátok meg Arturo Ut! Pécsi Nemzeti Színház.

Fordította: Czimer József és Hajnal Gábor; rendezte: Sík Ferenc; díszlet: Pintye Gusztáv; jelmez: Vágó Nelli.



G. B. SHAW: SOSEM LEHET TUDNI (MADÁCH SZÍNHÁZ). PIROS ILDIKÓ (GLORIA) ÉS TOLNAY KLÁRI (CLANDONNÉ)

korábban írta. Ha zsenge, akkor sem egy ügyetlenkedő kezdő bizonytalanságától az.

Kérdés, hogy zsenge-e egyáltalán ...

Shaw ezt írja 1897-ben, tehát egy kudarcba fulladt próbasorozat után, három évvel a tényleges bemutató előtt Ellen Terrynek, a századvég nagy angol színésznőjének: „Micsoda darab! Jaj, Ellen, csakugyan elolvasta a *Sosem lehet tudni*? Hát egyáltalán el lehet olvasni?” De hát az író önértékelése aligha vezet nyomra. Az már inkább, amit egy 1895-ös színikritikájában az általánosítás igényével ír le: „Nekem nem a darab a fontos, hanem az eszméje, célzata, érzés-

Szereplők: Haumann Péter, Mendelényi Vilmos, Bősze György. Karikás Péter, Fülöp Mihály, Paál László, ifj. Kőmíves Sándor, Szalma Lajos, Galambos György, Orbán Tibor, Fülöp Mihály, Szivler József, Paál László, Vajda Márta, Kézdy György, Győri Emil, Monori Ferenc, Faludy László, Kováts László, Sólyom Kati, Kutas Béla, Vincze János, Bors Ferenc, Labancz Borbála.



G. B. SHAW: SOSEM LEHET TUDNI (MADÁCH SZÍNHÁZ)
BASILIDES ZOLTÁN (CRAMPTON) ÉS **SCHÜTZ** ILLA (DOLLY)

világa és az, ahogy játsszák ... Az én szememben a darab csak eszköz ..."

Ha valaki figyelmesen elolvassa a *You Never Can Tell* négy felvonását, végül maga is arra a megállapításra jut, amire Ambrus Zoltán. Ebben a darabban nem történik semmi, nincsenek élő, elképzelhető alakok, csupa képtelenség az egész ... A női emancipációért harcoló - vagy pontosabban szólva: szónokló - Clandonné három gyermekével hazaérkezik Madeira szigetéről egy angol tengeri fürdőhelyre, ahol tovább elmélkedik a szerelemről (amit saját be-vallása szerint nem ismer), a gyűlölt férjről (akit nagyon is ismert, de soha többé nem akar megismerni), egészen addig a pillanatig, amíg az önnön hasonmására nevelt idősebb lánya fülig bele nem szeret egy infantilis és éhen-kórász fogorvosba, ő maga meg a vak véletlentől vezérelve épp a volt férj karjaiba sétál bele.

Ebben a darabban - amely a Haymarket színháznak oly merésznek tűnt - a legnagyobb vakmerőség, hogy a főpincérnek ügyvéd a fia, s így már-már úri emberszámba vennék, ha nem lenne ben-ne (istennek hála) annyi józan mérték-tartás, hogy elejét vegye az efféle meg-fontolatlan nagylelkűségnek. A többi in

kább a szalonvígjátékok elegánsan begyakorlott, s igazán vér nélküli szópárbajára emlékeztet. Mégis miféle színház - igazi színház - várható ennek a vígjátéknak az előadásától? Újra vissza kell kanyarodni a kérdőjelhez, amelyet a darab címe után odabiggyesztettünk: sosem lehet tudni ... ?

Van valami a történetben, amely az elmúlt évtizedek alatt rakódott rá, bár tulajdonképpen mint lehetőség, mindig benne rejtett. Shaw nem egyszerűen merészségeket akar mondani a színpadról, hanem sokkal inkább azt kívánja nézői orra alá dörzsölni, hogy miért is érzik az élet legtermészetesebb törvényeit merészségnek ... Ez az a pont, ahol a leggyöngébb Shaw-vígjáték is több, mint szaloncsipkelődés. ő nemcsak a „maradiakat” teszi nevetségessé, hanem a „merészeket” is. Szinte „beleérzi” az időt, amely majd őket is avultakká teszi. Ez nem engedi öregedni helyzeteit és figuráit.

McComas, a valamikori radikális így replikázik Clandonnénak: „Épp az előbb vetette szememre, hogy jóra való nyárspolgár lett belőlem. Hát nagyon téved: én híven kitartottam régi elveink mellett. Nem járok templomba, és nem is titkolom ezt. Annak akarok látszani,

aki vagyok: radikális filozófusnak, aki harcol az egyén szabadságáért és jogaiért, úgy, ahogy mesteremtől, Herbert Spencertől tanultam. De vajon lehurrog-e ezért? Dehogya: csak eltűnnek, mint egy ósdi, begyepesedett fejű vén számarat ..."

Végül is itt lappang ennek a mostani Shaw-bemutatónak, Ádám Ottó rendezésének a kulcsa. Nem osztja ketté ezt a szellemi színpadot „haladókra” és „maradiakra”, nem hangolja rokonszenvesre vagy ellenérzést keltőre a szereplők mondatait, azzal a természetes fölényel kezeli őket, amely részben az eltelt idő gyümölcse. Így egyszerre lehetnek érthető, követhető emberek és nevetséges figurák.

Minden Shaw-színmű arra készíti a rendezőt, hogy eldöntse: valóságnak vagy fikciónak tekinti-e színpadát. Ha az előbbi választja - mint ez az elő-adás - nem elég a dialógusok szellemességét csillogtatni. Helyzetet, elsősorban elfogadható lélektani szituációt kell teremteni e csillogás számára. Aprólékosan fel kell fejteni a szorosra szövött szöveg-anyagot, amely felszínre közelítésre, „tűzijáték” rendezésére csábít. Az efféle sziporkázás nem is tarthat életben egy előadást: felszikkázó, jó pillanatokat ugyan teremthet, de végül is a jövőtehetetlen unalommal fenyeget. A shaw-i szópárbajok csak írójuk és a mi szemünkben egy bűvész mutatványai. Akiknek a szájából azonban ezek a szívráványosan tetszetős szó- és gondolatfüzerek elhangzanak, azok nem bűvészkednek, hanem színpadi életüket élik. A színészeknek hétköznapi ruhaként és nem maskaraként kell viselni jellemüket.

Ádám Ottó rendezésében mindez természetes, szinte evidenciának tűnik. Minden mondatnak folyamatba kell illeszkednie, nincsenek „kijátszott” poénok, a vígjátéki hangvételtől semmiféle görcsös erőlködés nem áruklódik. Ahogy Shaw is szívesebben beszélt a vígjáték és a dráma meghatározás helyett „kellemes és kellemetlen” színművekről, az előadás alaptónusára is inkább ez a „kellemesség” jellemző, mint a koncepciózus, az előre elszánt vígjátékiság.

Mindezt azért érdemes hangsúlyozni, mert a nézőt is kellemes meglepetésként éri ... Ennek a mostani Shaw-bemutatónak a hangvétele közel sem megszokott a hazai Shaw-színjátásban. Épp a közelmúltban *A hős és a csokoládékaton*a pesti színházbeli előadása egészen másfajta - szerintünk az író világtól

idegen, épp ezért redukált hatású - hangot ütött meg.

Shaw színpadáról hiányzik az operettek frivol könnyedsége. Legostobább figurája is komolyan veszi önmagát, és bár szinte valamennyien állandóan meg is fogalmazzák önnön létük bölcséleti tanulságait, s ezt nagyon gyakran ironikusan teszik, de önmagukon sosem nevetnek. Teljes kegyetlenséggel nem látnak rá sajátmagukra. Belefeledkeznek szerepükbe, s amikor magukat fogalmazzák, akkor - s épp ez a legmélyebb shaw-i humorforrás - csak egy újabb szinten jelennek meg gyarlóságai és tévedéseik. Ez a dramaturgiai rendszer talán a legteljesebben az *Ember és felsőbbrendű emberben* (Tanner John) nyilatkozik meg. Tanner John az irrealitásból elő-lépő, szocialista elveket valló kapitalista. Alkotó elveket hirdet, de bénultan passzív; teoretikus Don Juan, de a nőket messzi ívben kikerüli. Mindaz, amit önmagáról tud, nem változtat azon, aki. Ádám Ottó mostani rendezésének stílusa igazi próbatételt épp az 1963-as Tanner John-előadáson állt ki. Ha ez a mostani Shaw-bemutató mégis újnak hat, ez mindenekelőtt annak köszönhető, hogy fiatalok ugranak a Shaw-játszás mélyvizébe. Tőlük az előadás harsogó jókedve, frissége és maisága. Mellettük a színház tapasztalt vezető színészei biztosítják az előadás kiegyensúlyozottságát, s mintha maguk is felfrissülnek.

Valentina figuráját Huszti Péter annyira színnel telíti, hogy az embernek a shaw-i bölcsesség jut eszébe: „Minden darab mindig mást mond, ha valaha akart valamit mondani.” Huszti észrevétlen gesztusokkal teremt meg azt a fiatalembert, aki nemcsak „egy figyelemreméltó és rokonszenves kezdő, akinek kilátásait egy szakértő elég kedvezően értékelné”, hanem aki még maga sem döntötte el, hogy fittyet hányjon-e a konvekcióknak, vagy nagyon is igazodjon hozzájuk, még nem határozta el, hogy szerelemért vagy pénzért akar nőszülni, hogy egyeztetni kívánja-e egy életen át a kellemeset a hasznossal, a tisztességest a tisztességtelennel.

Az 1912-es magyarországi bemutatón Ódry Árpád játszotta ezt a szerepet, ő, akit Shaw maga is figurái ideális megjelöltjének tartott. Az előadás íve mint mindig, most is ettől a szereptől indul. De a legjobb ízeket az ikerpár kettőse nyújtja. Schütz Ila és Balázsovits Lajos teljes oldottsága végleg lesodorja a porszemeket, amelyek a történet felszí-



G. B. SHAW: SOSEM LEHET TUDNI (MADÁCH SZÍNHÁZ)
SCHÜTZ ILA (DOLLY), TOLNAY KLÁRI (CLANDONNÉ) ÉS BALÁZSOVITS LAJOS (PHILIP)

nén megragadhattak. Bátor anakronizmussal mai teenagerékként robbannak a színpadra. Nem annyira a figurák játékos szemtelenségét hangsúlyozzák, inkább ennek a hetykeségnek az öntudatban rejtőző gyökereit mutatják meg. Nem tisztelnek semmit, ami nem tiszteletreméltó, nem vesznek természetesnek semmit, ami nem természetes. Elementáris őszinteségük és magabiztosságuk annyira „modernizálja” a darabot - anélkül, hogy akár a szövegben, akár a díszletben vagy a ruhákon bármi „hangosan” figyelmeztetne a moderniségre -, hogy az izgalmasságig tudják fokozni egy egyébként is jó előadás hatását.

A negyedik fiatal a színpadon a szépséges Gloria szerepében Piros Ildikó. Illúziót keltő játékaról nem lehet anélkül szólni, hogy előtte ne Tolnay Klári

nevét írjuk le, aki az egész előadás hatására figyelő, nagyszerű kompozíciós érzéssel segíti elő Gloria pillanatainak érvényesülését. Tolnay Klári olyan Clandonnét állít a színpadra, amely sűrítőménye, párlata annak a színészi bölcsességnek, amelyet valóságosan emancipálódott, az emancipációra igazán vágyó vagy éppen csak ilyesféle pózokban tetszelgő nőalakok egész sorának megteremtése közepette szerzett. Piros Ildikó helyenkénti színpadi merevsége - ebben a kontrasztban - zavartalanul épül be az előadásba. Illúziót teremtő megjelenése, csiszolt beszédkultúrája jól érvényesül.

Ádám Ottó minden munkájában a biztos és tartós építkezés lehetőségeit keresi. A színészek valamennyien mintha egy látványos gúlagyakorlat résztvevői

lennének - mindenki tart mindenkit, minden mozdulat mozdulatokat vonz. Az összjáték legjobb példája a szállodai ebéd. Mensáros László Walter pincére hibátlan ritmusérzéssel simul a többiekhez. Ez az ő szerepének leghálásabb „nagyjelenete”, mégis - s ettől több alakítása mint egyszerűen jó - illeszkedik a „csapatjátékba”.

Ezek azok a vonások, amelyek ezt az előadást jelentőssé teszik. A kidolgozottság és összehangoltság élménye színházi életünkben nem túl gyakori. A ritkaság becsével bír például egy olyan „apróság”, mint ennek az előadásnak a „leglényegtelenebb epizódja”. Itt legszívesebben sokszorossá tennék az idézőjelet, hiszen a jó vagy rossz színház a kicsiny, alig észrevehető pontokon is elárulja magát. „A kisasszony bátyja van itt, kérem” - mondja a szobalány szerepében Kádár Flóra, Valentine fogorvos szalonjában. Ez az a bizonyos közmondásosan érdektelen mondat, amellyel - úgy tűnik - igazán nincs mit kezdeni (hazai előadásainkban általában nem is kezdenek vele semmit). Kádár Flóra ebben az egy mondatban eljuttatja az angol társasági szokásokban és a ranglétra sérthetlenségében szentül hívó szolgálot, aki a legnagyobb erőfeszítéssel sem tudja legyőzni rosszállását gazdája s főleg annak furcsa-bolondos vendégei iránt.

Kritikai életünkben íratlan törvények szabályozzák, hogy mekkora szerep hány mondatot „ér meg”, de talán ezt a „szabálytalanságot” menti az, hogy a *Sosem lehet tudni* Madách színházbeli előadását nem egy vagy két jó alakítás fémjelzi, hanem a teljes összhang, amelynek Szinte Gábor „kellemes” hangulatú díszletei, Mialkovszky Erzsébetnek a jellemek felé tapogatózó ruhái éppúgy részesei, mint egy vendéget bejelentő kis szobalány.

G. B. Shaw: Sosem lehet tudni. Madách Színház.

Fordította: Ottlik Géza; rendezte: Ádám Ottó; díszlet: Szinte Gábor; jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Tolnay Klári, Piros Ildikó, Schütz Ila, Balázsovits Lajos, Huszti Péter, Basilides Zoltán, Mensáros László, Némethy Ferenc, Lőte Attila, Kádár Flóra.

G. B. SHAW; SOSEM LEHET TUDNI (MADÁCH SZÍNHÁZ). HUSZTI PÉTER (VALENTINE), PIROS ILDIKÓ (GLORIA), BALÁZSOVITS LAJOS (PHILIP) ÉS SCHÜTZ ILA (DOLLY)

RUSZNYÁK MÁRTA

Híres ember L betűvel

Megjegyzések Karinthy Ferenc Gellérthegyi álmok című drámájához

Ehhez hasonlóan klasszikus ihletésű és építkezési darabot nemigen láttam magyar szerzőtől az utóbbi időben. Ez a klasszikus jelző nem akar értékítélet lenni, még kevésbé elmarasztalás - utóbbi annál is kevésbé, mert a magam szubjektív ízlése is a feszesen megformált, megszerkesztett felé hajlik -, egyszerű ténymegállapítás, vagy ha úgy tetszik, vélemény ez csupán. Meggyőződésem, hogy ez a második világháborúval, játék-özönnel, fantáziaképekkel, valóság- és álomsnitteléssel operáló darab dramaturgiai ösét, pszichológiai (igen kiszámított) hatásának atyamesterét nem a francia vagy amerikai újraformázók között, hanem Ibsen Henrik úrban kell keresnünk.

S ha ez így van, akkor a darabnak egyetlen és egységes témája lehet csak, az, hogy ebben a szélsőséges drámaalap-helyzetben hogyan vívja meg csatáját a háborúban összehakerült, összebúvó Lány és Fiú, pontosabban ez a lány és ez a fiú - egy zsidó és egy katonaszökevény

együtt és a helyzettel, ezzel a helyzettel. Számomra az előadás után egyetlen kérdés maradt nyitva, erre keresem most a választ, az, hogy kitűnő színészi játék, az értő, okos rendezés, a kellemes színpadkép, az izgalmas dráma-

alaphelyzet és az üdítően változatos kibontás ellenére miért unatkoztam - többedmagammal - a második rész alatt.

Hálás, de kockázatos trapézmutatvány mindig az ilyen helyettes-cselekvésekre, ez esetben az életpótlékjátékra építő, azzal dolgozó darabvezetés. Nagyon ritka ugyanis az olyan játék, amely minden pontján, állandóan és maradéktalanul tudna korrespondeálni a valódi szituációval, mondatokkal. Mindegyiknek megvan a maga sajátos logikája, szabálya, és ha ezek akár csak egy pillanatra nem fedik egymást tökéletesen, akkor az egész játékkonstrukció megbukott: pókerban nem lehet sakkmatot adni, golfban bemondani a piros ultimót.

Ezt a veszélyt Karinthy zseniálisan elkerülte azzal, hogy nem egyféle játékot játszat, hanem a különféle játékokat kimazsolázva minden erőszakoltság nélkül biztosít logikát és változatosságot a játéknak. Nagy ötlet. Csakhogy a játékok mintha még így is rakoncátlankodnának: egész mások az első részben, mint a másodikban. Az első felvonásban minden játékosság célja és megvalósult funkciója az, hogy a két figurát és az őket markába szorító helyzetet kibontsa. A látszólag konkrét tartalom nélküli L be-tűs híres ember felmondás ritmikailag tagolja a jelenetet, és mint egy ostinato alákopogja a hangulatát is. Ebben a részben, a klasszikus darabindítási hagyományokhoz híven, lényegében mindent megtudunk a két szereplőről, múltjukat, a helyzetet, bizonyos fokig társadalmi szituációjukat, jellemüket, és egy-máshoz kapcsolódásuk mikéntjét is sejtjük. A második részre vár tehát a nagy

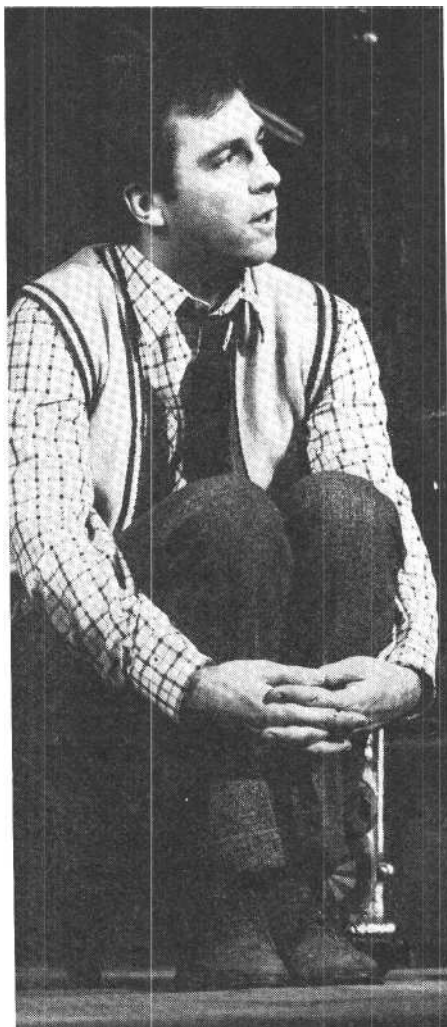


trouville: két ember küzdelme azért, hogy megfosztva minden cselekvési lehetőségétől - túlélje ezt a helyzetet. Olyan ez, mint a tetszhalottságba menekülő bogár merev héja alatt a szervezet lázas riadóállapota. Pasziánsz kettesben - lehetne a műfaji meghatározás. De a darab ehelyett valami meg nem zabolázott freudi álomömléssel szolgál, lep meg.

Ennek a két embernek valóban van elintéznivalója egymással, s azt el is kell intézni, legkevésbé színpadon lehet büntetlenül összezární két fiatal, különemű embert. A második rész jóformán kizárólag, sőt ha a külsődlegesnek megmaradt külső hatásokat leszámítjuk, akkor kizárólag róluk szól. Minden látszólagos helyzetbravúr, a változtatott tudattartalmak és vágyálmok ellenére ez itt nem helyzet-, hanem jellemkibontás. Most már nem az számít, hogy az eddig kitűnően szuperáló lakatlansziget-szituáció, a filmszerű snittelés, a hazug igazságok vágyálmotűzójátéka hogyan működtethető tovább, hanem csak az a fontos, hogy mennyire érdekes ez a két összezárt lény, van-e jellemüknek akkora mélysége, egyéniségüknek olyan lebilincselő tartalma, kapcsolatuknak van-e, lesz-e olyan megrendítő, egyediségével magunkra döbentő tanulsága, mely méltó felelet az első felvonás kérdésére.

Azt hiszem, ez a lényeges váltás határoz meg mindent a műben. Helyzetdarabból jellemdrámára váltott át a szerző, anélkül, hogy az alkalmazott, eredetileg a helyzetet kibontó, díszítő, mélyítő eszközöknek a milyenségén, hogyanján és mikéntjén, funkciójuk tartalmán változtatott volna. És ami az egyiket lendítette, a másikon kolonc. Ezek a játékok nem is igazi játékok, ha valahol, hát itt igazolódik a darab címében szereplő álom szó. Változatos társadalmi és szellemi elfojtások manifesztálódnak a szemünk láttára, semmiféle mélylélek-tani apparátussal, költészettel vagy más áttétellel nem kendőzve. Olyan csupaszok, hogy szégyellném magam, ha nem unnám őket. De unom, mert érdektelenül privát, fantáziátlanul átlátszó, Freud és az újromantika óta elintézett mind-az, amit végül lelkük mélységes bugyraiból elének kihalsznak.

A felvonás egy szakítással indul és egy pisztolylövéssel ér véget. Tulajdonképpen nagyon érdekes menet, ahogy egy fiú és egy lány, minden férfi és minden nő, előbb vagy utóbb, így vagy úgy, de - ha ügyük ért valamit - megölik



KARINTHY FERENC: GELLÉRTIHEGYI ÁLMOK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) HUSZTI PÉTER (FIÚ)



KARINTHY FERENC: GELLÉRTIHEGYI ÁLMOK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) ALMÁSI ÉVA (LÁNY)

egymást. Nem mondom, hogy új a téma, de ebben a feldolgozásban, hogy 1944-ben egy összekerülni kénytelelt zsidó lány és egy katonaszökevény fiú hogyan nem tudja önmagának megbocsátani egy-mást és egymásnak önmagát, ebben van, ebben lehet modern drámai lehetőség. Az első rész valami ilyesmit is ígért. Csakhogy időközben a darab legfontosabb tényezője: a külvilág úgy levált a szereplőkről, mint egy megunt, elhordott hurok. Több kritikus is kifogásolta a behatoló külvilág megjelenítését, szervesetlennek és a játéktílustól elütőnek érzvén azt. De ha a színpadok mögül Saljapin basszusa zengené is be a közeledő ágyúszót, az sem tudná pótolni, hogy a külvilág nincs bent. A főszereplőt a színpadon kivégezték. Magukra hagyatva viszont a két fiatal csak a Férfi és a Nő örök kötéláncát tudja ellejteni.

Ezzel a tartalmi szűküléssel, kevesbedéssel párhuzamos a formai hígulás. A kezdeti szigorú ok-cél meghatározottságú játékok sokszor öncélú betétekké válnak. Voltaképpen a gondosan és okosan bemért kezdő és végpont közé tetszőleges számú helybenjárás gyakorlatot lehetne iktatni, s mintha valóban így, ilyen ön-

kényesen sorakoztak volna az ötletek. A játékot imígyen addig lehet folytatni, amíg L betűs híres ember akad a lexikonban - ez pedig nem dramaturgiai kategória.

Nem vagyok objektív, tudom. Fenti dörmögésem, méltatlankodásom a darab egészét, annak szándékát, ötletességét tekintve igen egyoldalú, elfogult. Nem áll szándékomban mentegetőzni emiatt, felajzott várakozásomban éreztem magam megcsalottnak. Nem kellett volna ilyen jó első felvonást írni.

Karinty Ferenc: Gellérthegyi álmok. Madách Színház Kamaraszínháza.

Rendezte: Ádám Ottó; díszlet: Köpeczi Bócz István; jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Almási Éva, Huszti Péter.

RÓNA KATALIN

„Az idő, a belső elfelejt**ketyegni bennünk ...”***Jegyzetek Az írás ördöge előadásáról*

A magyar dráma, a magyar színház-művészet jelentős eseménye volt Németh László színművének, *Az írás ördöge*nek bemutatója a Szegedi Nemzeti Színházban. *Az írás ördöge* az író történelmi drámáinak új fejezete, s egyben az életmű záradékának szánt alkotás. Segít abban, hogy képpé formáljuk a részleteket drámai hőseiről, önmagáról.

Németh László - miként a nagy prózaírók mindig - a színpad kedvéért sem változtat írói magatartásán, stílusán. Párbeszédei többnyire egymás mellett futó monológok, legtöbbször sajátosan önvalomásszerű lírai magánbeszéd. Magányos meditációk, szövevényesen formálódó emberi-etikai viták. Statikus szituációiban, így *Az írás ördöge* színpadán is a történetet inkább elbeszélik, mint eljátszzák. S ez a „papírszínház” sajátos feladatát ró a rendezőre és a színészekre.

Lendvai Ferencnek, a Szegedi Nemzeti Színház igazgató-rendezőjének jelen-tős szerepe van Németh László drámáinak színrevitelében. Néhány évvel ezelőtt ő mutatta be elsőnek a *Nagy családot* Veszprémben, majd a *Csapdát* Miskolcon. Ösztönzése a legújabb Németh-mű megszületésére is hatott. Az egész írói életművet átérző, a konfliktusrendszer szellemi és morális síkját harmonikussá formáló rendezése nem törekedett arra, hogy drámai egységet teremtsen abban, amiben a darab sem egységes. Ez a szigorú, minden külsődleges elemtől mentes, jó értelemben vett puritán, zárt színpadi kompozíció újra csak bizonyíthatja -- egész színházi életünk számára is - hogy író és rendező egymásra találásának egyetlen útja a gondolatok közössége, az együttes szellemi törekvés.

A színészek céltudatosan közelítettek a bonyolult feladathoz az esszéstílusban írt mondatok színpadra alkalmazásában. Nagy Attila, Bicskey Károly, Kormos Lajos, Mentés József, Lőrinczy Éva, Bányörgyi Károly és a többiek jó segítői és többé-kevésbé sikeres megfogalmazói voltak az írói mondanivalónak, a rendezői szándéknak.

A történet ismert: a gyermekágyi láz igazi kórokozójának felfedezését a korabeli orvostudomány nagyobb része értet-

lenséggel, hatalmi korlátoeltsággal, ostoba fölényvel vetette el. Semmelweis ugyan katedrát, klinikát kapott Pesten, s élhetne volna a megbecsült, köztiszteltben álló professzor életét, ha gyógyító-szenvedélye, igazságszeretete, kimondás-kényszere nem készíteti harcra. „Vannak emberek, akik a víztől, a mélységtől irtóznak . . . Én az írástól” - mondja, s miközben így beszél, magatartásáról beszél, amelyben együtt jelentkezik a gondolat és a cselekvés, az eszme és a megnevezés.

Németh László hősei „idea-emberek”, nagy alkotóegéniségek a történelmi erők ellenállásában. *Az írás ördöge* is a kényszerhelyzetbe került hős erkölcsi magatartásának példája. Semmelweisről szólva arról az emberi magatartásról beszél, amelyben együtt jelentkezik a gondolat és a cselekvés, az eszme és a megnevezés.

A Németh László-figurák nagyszerűsége mindig abban rejlik, hogy az író ezeket az „idea-embereket” nemcsak illusztrálja, hanem *nagy* drámai szorítóokban mutatja meg. A Semmelweis-dráma hőse a nagy tudós, a lelkiismeretes orvos, a megválthatatlan, makacs egyéniség, akinek a sorsa színpadra lépésének pillanatában elrendeltetett. Cselekvő, teremtmény lény. A cselekvés szépségének lírája, a beteljesülés nyugtalansága különös fényvel, belső jelentéssel tölti meg a művet.

Amikor Semmelweis arról beszél, hogy aki ír, az „... a maga elé tett papír-lappal mintegy tükröt tesz maga elé; abban vizsgálja magát, elég tetszetős-e? Elfakul a hiúságtól, s szerénységet mutat, az igazságot keresi, s az a fontos neki, hogy igaza legyen, vitába bocsátkozik s azt nézi, hol szűrhatja le vitatársát ... A legnemesebb is színjátszóvá lesz, ha ír ...” - mindenki érti, s csak egyféleképpen értheti szavait. A szavakat, melyek már nem egyszerűen a tudós szavai. Ezért nem is tudunk elszakadni a felismeréstől: a Németh László-i életmű súlyos drámába öntött epilógusa pereg a színpadon. Az író saját indulatairól, dilemmáiról szól, s a tudós ellenállását, küzdelmét írja meg. Az írás, az alkotás pillanatairól beszél, azokról a pillanatokról, amikor „az idő, a belső elfelejt ketyegni bennünk”, amikor eltűnik a külvilág, és nem marad más, csak az írás vívódása, forrósága és igazsága.

A dráma címe is erre a felemelő, szép harcra utal. *Az írás ördöge* az életműről vall. A gondolatoknak, eszméknek műve, ahogy Németh László-Semmelweis az utolsó felvonásban megfogalmazza:

„Aki írásra adja magát, annak valamilyen viszonyba, egy rá jellemző viszonyba kell kerülnie az írás ördögével . . . az emberiséghez fordul igazával, noha tudja, hogy hiába fordul... Ez az ördög legnemesebb unszolása, a gyönyör gyönyöre, a hálátlan, a gyűlöletessé váló szerep vállalása.” Mindez egyetlen hangsúly. Csikorgó, dacos, tette készítő, megindító és reménytelenségében is üdvözítő.

A sötét körfüggöny előtt hat óriási kötömb. (A díszlet Bartha László festői tormanyelvének átültetése színpadra.) Mintha Assurbanipal ninivei könyvtárának megmaradt ékírásos kőtáblái lennének, s rajtuk Gilgames története helyett Husz János, a vívódó Görgey, a boldogtalan II. József, a nagy költő Petőfi, a gyötrődő Puskin, a tudós, természetet vallató Galilei, Gandhi és a többiek - Németh László történelmi drámáinak igazságot tudó és az igazságot kimondó hősei.

Különös tüzek égnak a színpadon. A halványból sötétbe játszó fények, ahogy végigpásztazzák az emeletmagasságú fal-festményeket, a Németh-alakok arcúkat és izgatott, gyors jegyzeteiket - maguk közé fogadva immár az új hőst, Semmelweis Ignácot -, Illés Endre mondatait juttatják eszünkbe: „Németh László hősei nemcsak megtalálják az igazságot: kimondják is. Olyan az alkatuk, hogy ki kell mondaniuk. Belepustulnának a hallgatásba, és az igazságért a világ beléjük tipor.”

Németh László drámáját tizenhét alkalommal tüzte műsorára a Szegedi Nemzeti Színház. Sok? Kevés? Nehéz ezt felmérni.

A hatalmas nézőteret nem könnyű estéről estére megtölteni, ám aki ott ült, rezzenés nélkül, a nagy műnek kijáró áhítattal nézte végig a súlyos, gondolatgazdag előadást. A közönség át tudta venni az írói ihletettséget, meg tudta tenni azt a lépést az ismeretlenbe, amely a művész, a művészet lényege, amelyért érdemes szövetségre lépni az írás ördögével, és amelyért érdemes igényes, jó színházat csinálni.

Németh László: Az írás ördöge. Szegedi Nemzeti Színház.

Rendező: Lendvai Ferenc; díszlet: Bartha László; jelmez: Gombár Judit. Szereplők: Nagy Attila, Lőrinczy Éva, Bicskey Károly, Bányörgyi Károly, Mentés József, Miklós Klára, Kormos Lajos.

Egy dráma két rendezése O'Neill: Hosszú út az éjszakába

Az évad során két vidéki színházunk is bemutatta O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című drámáját; mind a két esetben fiatal rendező állította színpadra az amerikai drámaírodalom e klasszikus, nagy alkotását: Ruszt József a Debreceni Csokonai Színházban, Székely Gábor a Szolnoki Szigligeti Színházban.

Ez az O'Neill-dráma nem sorstragédia úgy, ahogyan az *Amerikai Elektra* - és mégis az: nem izzik a levegőben az ösök bűne, de a család széthullásáért, mely egyetlen nap alatt zajlik le a színpadon, a múlt a felelős: a nyomor végtelenül fukarrá tette James Tyrone-t, az apát, akinek egész életét a „mit ér egy dollár” szorongása határozta meg; el-adta a tehetségét, úgy érzi, nagy Shakespeare-színész lehetett volna. Otthontalanul jártak városról városra, olcsó szállodákban éltek feleségével, Maryvel, aki valamikor zárdában nevelkedett, de aki a zárdával együtt a színész kedvéért elhagyta mindazt, amit az jelentett: a társadalmi rangot, az „úri” barátokat, és tehetetlenül sodródott James Tyrone-nal, szüntelenül otthonra vágyódva.

Egy filléres szállodai orvos - Edmund születését követő betegsége alatt - megismertette az asszonyt a morfium ízével. Azon a reggelen, melyen a darab elkezdődik, Mary már épp az elvonókúrától tér vissza. Sikerül majd megküzdenie a morfium csábításával? Ezt figyelni árgus szemekkel a család: férje, Jamie és Edmund. Ez a vad figyelés, gyanakvás üzi Maryt végleg a bukásba. De nemcsak Mary bukásáról szól ez a dráma, hanem valamennyiükéről: a régi bukások teljesülnek be a család végzetes széthullásában, Edmund - minden gyógyíthatósága ellenére is gyógyíthatatlan - tüdőbajában.

Ruszt József rendezői fantáziáját Mary és Edmund viszonya ragadta meg. Rendezésében ez lett a dráma magja: az anya harca az újbóli elbukás ellen és Edmund harca a halálos betegség réme ellen. E között a két halálra ítélt ember között - Ruszt rendezésében - különleges kapcsolat születik, különleges tekintetváltások villannak. Ruszt ugyanis

a tekintetekre, a nézésekre építi az előadás dramaturgiáját. Így nagyobb teret kap a színészi játék, mint a hagyományos O'Neill-előadásokban, ami szükségszerűen magával hozza a terjedelmileg is hatalmas mű erős meghúzását. A szöveg költői szépsége elhomályosul, de helyébe a játék költői szépsége lép, különösen amikor Olsavszky Éva (Mary) és Dózsa László (Edmund) van a színpadon. Ruszt számára azonban a legfontosabb, hogy a hősök tényleges küzdelmét, összecsapását, ellenállását állítsa a középpontba. A húzás tehát az egyes színészekhez igazítja a drámai hősöket, azokat a „nézéseket” emelve ki a drámából, melyeket az egyes színészek valóban a színpadra tudnak vinni.

Ennek a rendezői módszernek azonban a hátrányai is kiütözkönek: Gerbár Tibor alkatilag alkalmatlan James Tyrone szerepére, s ezen nemigen javít, inkább ront, hogy Ruszt meghökkenően sokat húzott az ő szerepéből. Gerbár így még az o'neilli szöveget is elveszíti, s csak nehezebb és megoldhatatlanabb fel-adattal találja szemben magát, mintha az „eredeti” Tyrone-t játszaná. O'Neill Tyrone-ja szinte teljesen átalakul Ruszt koncepciója szerint: eltűnnek azok a motívumok, melyek fukarságát meghatározzák, indokolják, és egy mulatságos, bogaras öregúrrá változik. Ennek pedig további következménye a dráma társadalmi hátterének felszívódása, tudniillik a Tyrone-család széthullását közvetlenül James Tyrone fukarsága okozza.

Ruszt József ezzel viszont valósággal „krimisítette” a cselekményt; bár ez a „krimi” elsősorban a színpadi atmoszféra gyors felfokozását jelenti - a zenei effektusok (a Liszt-kísérőzene, a ködkürt, sirályvisongás stb.), a színészi játék és a díszlet pontos kölcsönhatása által. Langmár András kétszintes díszletében a fő-szerepet a felkanyargó falépcső játssza. Mary valamiféle szenvedély rabja: a levegőben rezgő titok izgató erejét a lép-cső jelenléte fokozza. Igaz, külsődleges eszköz, mégis - vagy talán épp ezáltal - beleillik Ruszt „krimi”-konceptiójába. Még nem tudjuk, milyen szenvedélyről van szó, mitől félti a család Maryt, miért bámulják, lesik gyanakodva. Az első kép utolsó jelenetében Mary végső kétségbeesésében lopva a lépcső felé kapja a fejét. Az író utasítása szerint végre magára maradván fáradtan megpihen - a rendezői elképzelés szerint itt lapítva -, mint aki lopni indul, vissza-visszanéz, feloson a kis szobába.



O'NEILL: HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁBA
(DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
OLSAVSZKY ÉVA (MARY), DÓZSA LÁSZLÓ (EDMUND)

Olsavszky Maryje ekkor csupa izgalom, már mámoros attól, amit most meg fog tenni. Vad és örült a félelemtől és gyönyörtől. A zenei fortissimo is azt jelzi, hogy *itt most* történik valami. Jóllehet ténylegesen nem itt, hanem fent; de Olsavszky eljátssza előttünk azt, ami fent megtörténik: testtartása, remegő keze, izgatott lélegzetvétele tudunkra adja, *hogy* benne, vagyis Maryben megtörtént már a döntés.

De nemcsak itt, az egész drámában központi szerepe van a lépcsőnek. A lépcsőnek kiáltja oda sértéseit, indulatos kitérőket Jamie, melyeket anyja szenvedélye vált ki belőle; itt szalad fel Mary az újabb és újabb morfiumadagokért, az egyre gyorsuló pusztulás felé. És végül a dráma utolsó jelenetében is ezen a lépcsőn jön le Mary, innen indul el az utolsó, szinte már öntudatlan bolyongására. „Keresek valamit” - mondja - „csak meg tudnám találni”; jóllehet már rég nem keres semmit, vagyis nem hisz benne, hogy megtalálhatja még, amit keres: önmagát. Innen, ebből a kontrasztból ered az atmoszféra belső feszítőereje.

Gerbár Tibor Tyrone-alakításának elmentmondásosságáról már fentebb szóltunk. Kóti Árpád Jamie szerepében sok őszinte indulatot hoz a színpadra, de nem uralja kellőképpen őket, és talán ezért van, hogy beszédtechnikailag sem kifogástalan teljesítménye. Dózsa László, akinek Edmundját a SZÍNHÁZ 1970/3. számában már elemeztem, tulajdonképpen a rendezővel feleselve ajándékoz meg egy jelentős Edmund-alakítással. Olsavszky Éva viszont, aki kétségkívül főhőse ennek az estének, a rendező legjelesebb munkatársa. Olsavszky Mary-arcai és -kezei külön elemzést érdemelnének. Kislányos báj és pusztító

szenvedély váltakozik vonásaiban: egy-egy rezdülés elárulja belső vibrálását, az elbukást, mely fenn a szobában történt, az őszinteség és a titkolózó hazugság, sőt önáltatás belülről marcangoló egy-másba harapásait. A legtöbbet talán az mond el mindebből, ahogyan Mary férje csókját fogadja, viseli az arcán. Ott van ebben a hajdani öröm, a gyengédség beidegződése, a félelem, a bizalmatlanság, majd a testét-arcát megfeszítő támadás választása, az elhidegülés, az undor, az-tán a gyors álkedvesség. Ebben a játékban semmi sem külsődleges: a szenvedélyek végigviharzanak a színésznőn, arcváltásai olyan megrázó erővel hatnak, mintha mezítelen arcáról újabb és újabb maszkokat rántana le. Keze pedig - érzékenyen az író minden instrukciójára - megrezdül, vibrál, lehanyatlik, el-szabadul tőle, mintha a benne dülő szenvedélyek néhány pillanatra a kezébe üzetnének, és megnyugszik.

Székely Gábor, a szolnoki előadás rendezője egészen más kiindulóponttól közelítette meg az O'Neill-drámát, mint Ruszt. Székely egy klasszikus értékű művet akar *előadni* úgy, ahogy arra a rendelkezésére álló színészek képesek. Mint láttuk, a debreceni siker titka az volt, hogy Ruszt többé-kevésbé a színészekhez idomította a drámát, s így Debrecenben sokkal jelentősebb színészi teljesítményeket láthattunk, mint Szolnokon. A szolnoki előadás varázsa viszont az o'neilli poézis kiapadhatatlan áradása a színpadról, még akkor is, ha ennek a költészetnek az interpretálásába hamis hangok vegyülnek: szép, de nemegyszer elerőtlenedő színészi alakításokat láthatunk. A színészi teljesítménytől azonban el kell vonatkoztatnunk a rendezői teljesítményt: Székely Gábor munkája ugyanis meggyőzően illusztrálja, hogy a „hagyományos”, szerény, a dráma szövetébe be nem avatkozó rendezői módszerrel is lehet izgalmas, mai színházat teremteni.

Ruszt rendezésében felfokozott indulatok csaptak össze, a Székely Gábor-féle előadás rendkívül halkra fogott. Székely mindenekelőtt a hamis patetizmustól akarja megszabadítani az O'Neill-drámát, még a legizzóbb szavakat is visszafogottan, halkan mondhatja színészeivel. Másutt keresi a drámaiságot, mint Ruszt: az O'Neill-darab emocionális felhevítettsége és a tényleges színpadi indulatok minimálisra redukálása közti antagonizmusban. De Székely Gábor rendezői munkájának is



O'NEILL: HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁBA (SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ)
UNKA GYÖRGY (TYRONE) ÉS ANDAHÁZY MARGIT (MARY)

megvan az ellentmondása. Ez a visszafogottság ugyanis akkor lenne indokolt, ha a színpadi játék, a színészi alakítások felszíne alatt valóságos szenvedélyek gyúlnának, ha a halk szavak súlyosabbak lennének, mint a lázasak - ebben az esetben egy modern hang-szerelésű O'Neill-előadást látnánk. Ehelyett azonban sokszor tartalmatlanná válik ez a „visszafogottság”: amikor nincs mit „visszafogni” - üressé, fáradt lelassulássá. A színészek - szemben a „nézésekre” épített debreceni előadással - szinte nem is néznek egymásra, s így meg sem születnek azok a fel-szín alatti kapcsolatok, melyeket hiányolunk.

A legérettebb alakítást Linka György nyújtja James Tyrone szerepében. Linka még fiatal színész, túl fiatal Tyrone szerepéhez; mégis olyan szuggesztív James Tyrone, olyan mélyről jönnek fel szenvedélyes kitörései, hogy szinte az első perctől kezdve elhisszük neki, hogy valóban egy megtört, sokat csalódott, kiöregedett „vidéki színész”. Kár, hogy túl hangos. Ő az egyetlen, aki megszegi az előadás halk hangütését, pedig lenne mit a felszín alatt robbantania. Igaz, ehhez mélyebb impulzusokat kellene kapnia társaitól. Andaházy Margit nemes eszközökkel megformált Maryjének egy nagy hibája van: nincs drámai fejlődése.

Ennek a Marynek tulajdonképpen csak kényszerű szünet volt az elvonókúra, és onnan visszatérve, szinte az első perctől a morfium rabja. Ezért nem is tud igazi harcot vívni a morfium ellen, s nem is bukik el igazán: az ő drámája inkább az o'neilli szöveg drámaiságából és nem a színészi játékból ered. Ujlaky László Edmundja tétován, bizonytalanul megformált áldozat, Kránitz Lajos Jamiejében néha valódi szenvedélyek gyúlnak, de hamar elenyésznek.

De a szolnoki előadásnak van még egy erős pontja: Csányi Árpád díszletei. Csányi tökéletesen megértette a rendezői szándékot: puritán színpadán valóban csak azokat a kellékeket hagyta meg, melyeknek lényeges funkciójuk volt. A lépcsőt, az ebédlőt üvegajtók és ablakok mögé rejtette, ami különleges lehetőséget adott a rendezőnek a játék megkomponálásához: a szereplőket szinte minden esetben néhány másodperccel előbb pillantottuk meg, mint ahogy „beléptek a színrre”. Így például, amikor Mary betegségéről beszélnek: Mary váratlanul belép, hirtelen csend. Székely úgy fokozza a situáció drámaiságát, hogy még amikor a Tyrone-család férfitagjai Mary betegségét tárgyalják, mi, nézők már látjuk Maryt az üvegajtó mögött, tudjuk, hogy be fog lépni. A feszültség tehát Mary belépése előtt a végsőkig

fokozódik: a hallgatás itt valóban robbanás lesz.

Ezek azok a kitűnően megoldott momentumok, melyek teljes mértékben igazolják Székely Gábor rendezői törekvését. Ez azonban se nem ront, se nem emel a Ruszt-féle rendezésen. A két elő-adás érdekessége, hogy nem rendelhetők egymás alá, illetve fölé. Két egyaránt járható, de egymásnak sokban ellentmondó rendezői törekvést láthattunk. Jól illusztrálja ezt az is, ahogy a két rendező a „titokzatos” morfiumot kezeli. Ruszt az első rész végén kimondatja Jamie-vel a *morfium* szót. Székelynél - hűen az eredeti o’neilli elképzeléshez - csak a tetőponton, a dráma végén vágja Edmund az anyja szemé-be, hogy megrögzött morfinista. Ruszt József e betoldását - hogy legalább a dráma felénél nevéen neveződjék a kór - sok minden igazolja. Többek között az is, hogy a szolnoki közönség feszeng, suttog, egymást faggatja Mary titkáról. Székely Gábor azonban hamisítatlan o’neilli levegőt, „ködlebegést” hoz a színházba, megőrzi az eredeti mű bizonytalan sejtésekkel átszőtt homályát, mely tele van kimondatlansággal.

Két rendezői törekvés - két figyelem-re méltó eredmény. Ruszt alkotása a rendező önállóságát, alkotó szerepét, a színészek adottságainak és képességeinek fokozottabb figyelembe vételét hirdeti. Székely mindenekelőtt a rendezőnek a mű iránti alázatát tartja lényegesnek: interpretálni akar. Ez a kétfajta út-keresés a modern színház egyik nagy dilemmáját mutatja meg, és már ezért is tanulságos a *Hosszú út az éjszakába* kettős felújítása.

O’Neill: *Hosszú út az éjszakába*.
Debreceni Csokonai Színház.

Fordította: Vas István; rendezte: Ruszt József; díszlet: Langmár András; jelmez: Greguss Ildikó. Szereplők: Gerbár Tibor, Olsavszky Éva, Kóti Árpád, Dózsa László, Szabó Ibolya.

O’Neill: *Hosszú út az éjszakába*.
Szolnoki Szigligeti Színház.

Rendezte: Székely Gábor; díszlet: Csányi Árpád; jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Linka György, Andaházy Margit, Kránitz Lajos, Ujlaky László, Cserhalmi Anna.

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Amit el tudok mondani

Jegyzetek mesterségemből
(folytatás)

II.

Mindaz, amit e könyvben megírtam, nem is egy bizonyos korra és e kor emberére vonatkozik, ha-nem valamennyi művészi hajlamú ember természetére, minden nemzetre és minden korra.

Nagy szavak. De amikor először elolvastam Sztanyiszlavszkijt, hittem bennük, és mit tagadjam: egy bizonyos értelemben ma is hiszek. Az emberben nem marad meg más, csak ami merész. Az igazság, hiába, elszánt dolog, és többet ér két egymással ellentétesnek látszó igazság, mint akárhány összeegyeztetett féligazság.

Sztanyiszlavszkij egész munkássága úgy tűnik nekem, mintha első pillanattól nyelve hegyén lett volna a szó, csak évtizedekbe került volna, míg ki tudja mondani: „fizikai cselekvés”. (Sokáig talán azért nem merte kimondani, mert olyan semmitmondónak látszott.) Egy életet szánt egy egyetlen szakkifejezésre?

De amikor megtalálta, nem habozott, hogy egész addigi munkáját megtagadja:

Ezúttal rendszerének egész alapja a fizikai cselekvésekben összponto

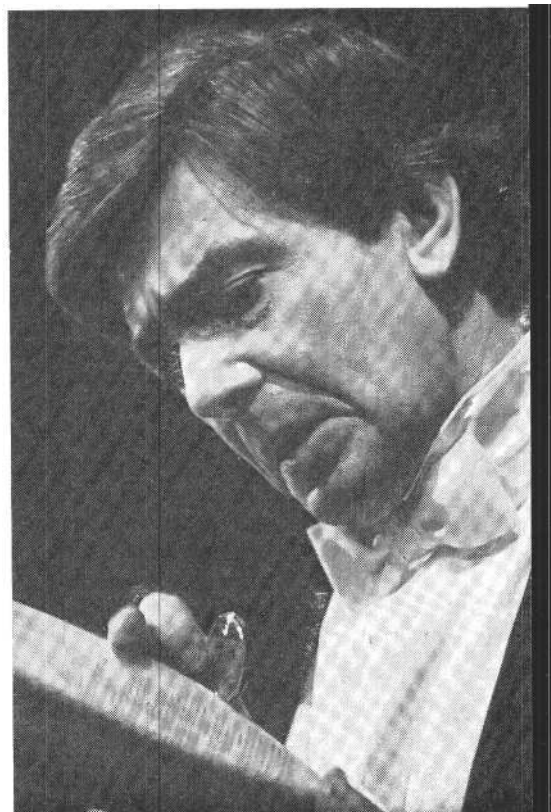
sult, és arra törekedett, hogy mindent eltávolítson, ami ezt a fogalmat ködösítbetei, elhomályosíthatja. Amikor valaki közülünk korábbi rendszeréjre emlékezette, egyszerűen naivnak tette magát, aki nem érti, miről van szó.

Aki ilyen vakmerő, megérdemli, hogy komolyan vegyék, ne úgy kezeljék, mint egy öreg tanítóbácsit vagy egy vén bolondot, ami körülbelül egyremegy. Végére is mi a csuda az a híres „fizikai cselekvés?”

1. „Kifelé ...”

Sztanyiszlavszkij egész gondolkodását meghatározza a felismerés, hogy nem-csak érzéseinket, de gondolatainkat se tudjuk szabadon befolyásolni, hogy ön-magunk számára is természeti jelenség vagyunk. Elhatározásaink és akaratunk értéke viszonylagos. A nagy elhatározások - mint az életben - a színpadon is látszólag érthetetlen okokból meghiúsulnak, a legnagyobb elképzelések ön-maguk súlyától ellaposodnak, a legjobbnak szánt poénok csütörtököt mondanak, úgy, hogy éppen a túlokos színész lesz gyakran babonás: mintha legjobb szándékait átok kísérné, és a szerencse

GÁBOR MIKLÓS MINT PÁLFI TIBOR A HRMELINBEN
(MADÁCH SZÍNHÁZ)



éppen a mellékesen kezelt szerepekben szegődne oldalához. Azt is mind tapasztaljuk, hogy az elemzés, a vita próba közben gyakrabban okoz bajt, mint rendet, sőt, a színészből - és nemegyszer a rendezőből - legrosszabb, legmakacsabb előítéleteit váltja ki.

Konsztantyin Szergejevics hangoztatta, hogy amikor azt mondjuk: „fizikai cselekvés”, mi becsapjuk a színészt. Ezzel elkerüljük a felesleges filozofálgatást, mivel a fizikai cselekvések teljesen konkrét dolgok és könnyen lerögzíthetők ...

„Felesleges filozofálgatás” Mint-ha Sztanyiszlavszkij minden kísérletének legfőbb célja az lett volna, hogy megakadályozza, hogy a színész esze beleszóljon abba, amiben az ész csak zavart okozhat. Mint az életben, a színpadon is, a túlzott tudatosság - amikor tudom, hol a kezem és hol a lábam - a gátlások tünete. Aki igazán tud, az szabadon cselekszik: mérlegel a cselekvés előtt és után, de nem közben.

Egy színésznek azonban túl sokfelé kell figyelnie. A talán zseniális szerző, a nagy elődök, az instrukciók, a nem mindig jóindulatú kollégák, saját elképzelésünk, a kritikások, a nézők: annyi mindennek kell egyszerre megfelelnünk! Hol kezdjük?

Önnek nem kell mindent megértenie a színpadon, csupán egy részét. A kínos aprólékosság néha korbács a színész számára. Ha a színész bölcselkedni kezd, szükségtelen tárgyak halmazát állítja maga és partnere közé.

Hosszú időbe telt, míg megértettem - és azóta újra és újra megértettem -, hogy nem vámvizsgálatot kell tartanom, hanem a bőrönd fülét megragadnom, hogy elhurcoljam egész tartalmával együtt, meghagyva sötétben, ami sötét.

A fizikai cselekvés a szerep füle.

Sztanyiszlavszkij így válaszolt fel növendékeinek az *Othello* első képét:

A váz első alapvető feladata és cselekvése: meggyőzni Rodrigót, hogy segítsen Jágónak. A második: felriasztani Brabantio egész házára népét (riasztás). A harmadik: rávenni Brabantiót az üldözésre. A negyedik: megszervezni a csapatokat és magát az üldözést. Ha pedig most bejönnek a színpadra, hogy eljátsszák az első képet, akkor másra ne is gondoljanak, mint a váz

alapvető feladataira és cselekvéseinek végrehajtására.

Tiszteletlenül lebontotta az *Othello* bonyolult épületét - mintegy eltüntette a drámát -, míg eljutott a legegyszerűbb, legegyszerűbb helyzetekhez. Shakespeare remekéből egyszerű vezérfonalat készített, mint amilyen a *commedia dell'arte* vázlata. A növendék most már elkezdhetett „úgy tenni, mintha” - elkezdhetett játszani. Illetve, a zsarnoki mester parancsára, el kellett kezdenie játszani.

Engem nem érdekel a beállítás, hanem a logika... hogyan fog cselekedni itt, ma, az adott körülmények között? Szörnyű! ... Mit csinál?

Különböző megfontolások miatt a fizikai cselekvésekről szólva mindig a pszichikait hangsúlyoztuk, azt, hogy *nem* fizikai. Holott, hogy a dráma, a színjátszás cselekvés, ezt mindenki tudja, Sztanyiszlavszkij megfogalmazásában az eredeti éppen a fizikai szó. Ő ezt mondja:

...hiba lenne az is, ha a fizikai cselekvéseket mint cselekvést ábrázoló mozzanatokat tekintenénk csupán. Nem, ez valóságos, célszerű cselekvés, amely feltétlenül valamely cél elérésére irányul, és végrehajtása pillanatában pszichofizikai cselekvéssé alakul át ...

„Végrehajtása pillanatában...” A „fizikai” szó azt jelenti, hogy „itt, ma, az adott körülmények között” valóban cselekszünk. Vagyis rögtönzünk.

Tételezzük fel, hogy egy társulat minden tagja a fizikai cselekvések mód-szerével dolgozik. Amint egy színész belép a színpadra, a másik oldalon megjelenik egy másik színész, és harcba kezd vele, megszületik a *kapcsolat* - konfliktus minden percben.

...Egyiküknek az a feladata, hogy hirtelen álljon fel a székről és induljon az ajtó felé, a másiké az, hogy csírájában fojtsa el ezt a szándékot, és idejében állítsa meg, hogy ne juthasson túl a feltételes vonalon. Hiszen ez végtelenül egyszerű. Nos, próbálják csak, de ne illusztrálják, hanem igazán és valószínűleg érezzék a gyakorlatot.

Világhírű bokszolónknak volt egy meccse, melyet - ő így mondja - el-

vesztett. Csodálatos erejű néger félistennel került szembe, és a harmadik mozzanatnál felismerte, hogy a néger még jobban is bokszol, mint ő, kivédhetetlenül viszi be ütéseit. A magyar fiúnak azonban ritmusérzéke megsúgta, hol lesz az ütések közt a pillanatnyi szünet: jobbegyenes, jobbegyenes, horog - most, most szünet jön! Közbevágott - és kiütötte ellenfelét. Győzött, de kis csalással, mondja ő szerényen, a mérkőzést tulajdonképpen a néger nyerte meg, ő csak idő előtt kiütötte.

A bokszoló, mint a jó táncos, azonosult ellenfelével. Semmiféle taktika, elő-re kidolgozott rendszer nem pótolhatta volna ezt az odaadást. Így a színész is. A *kapcsolat* eltereli figyelmünket önmagunkról, kiszolgáltatottság partnerünknek, aki nem függ tőlünk, és aki belőlünk is kiváltja, amit nélküle elképzelni se tudnánk.

Partnerre szemének kifejezésében figyelje erőfeszítése eredményét, ne állítson kettőjük közé kigondolt tárgyat ... jegyezze meg magának: ha valamilyen jelenet eljátszása közben magának emlékezetébe vésődnek partnere cselekvésének alig észrevehető, finom árnyalatai, ez azt jelenti, hogy önmaga is jól játszott a színpadon, magánál jelen volt a legfőbb színpadi tulajdonság - az összpontosítás.

Összpontosítás - *nem magamra, nem magamba, hanem a partneremre!*

A *Hamlet* második képében megjelenik a színpadon Hamlet, Gertrud és Claudius, velük Polonius, Laertes, körülöttük az udvar, vagyis a segédszínészek. Aki egyszer színpadra lép - ha szava sincs, ha mozzulatlan is, szinte pusztá súlyával -, a színpadi események egészét befolyásolja, minden jelenlevőt minden jelenlevőhöz a kapcsolatok bonyolult szálai fűznek. Mindenki mindenki ellen: ez teremti meg az előadás egységét, a különböző arcokból kirajzolódó egyetlen arcot. Ebben a jelenet-ben minden szó kétértelmű, célzás és elhallgatás, a színpad telve aggodalommal, figyelemmel, helyezkedéssel - mert a segédszínészek néma kara jelen van.

A tisztaszívú Hamlet apját gyászolja, és keserű anyja túlhamar második házassága miatt; passzívan félrehúzódik és hallgat. De ez a félrehúzódság nem agresszió-e anyjával szemben? Claudiusal szemben? Az egész ünnepelni kívánó

udvarral szemben? „Látszik-ot nem ismerem” - mondja, de - akár akarja, akár nem - amint jelen van, őszintesége maga a „látszik”! Nem kényszeríti-e Claudius, hogy előbb-utóbb megszólítsa? Éppen hallgatásával? És amikor Claudius közeledését egy-két szójátékkal visszautasítja: nem tudná, hogy ez sértés, nyilvános sértés? Gertrudhoz bizalmasabban szól, de vele sem nyílt, minden szava csupa ki nem mondott szemrehányás. Szemrehányás és hívás: Gertrud még elszakadhat a másik világtól. Ami Claudiusot illeti, a tapintatos udvar Hamlet félvállról odavetett szavait tekintheti tapintatlan tréfának, az új király azonban ügyes harcos. Főlényesen jóakarátú, atyai kioktató szavai voltaképpen diszkvalifikálják, elkényeztetett gyerekként tüntetik fel Hamletet - de közben próbára is teszi: miféle gondolatokat rejteget? És mit mondhat a fiú? Tehetetlen. Csak anyja segíthetne rajta, Gertrud azonban - bár minden szava simogatás - visszautasítja fia közeledését. Kihasználva a helyzetet, ő is eljuttatja a szerepet, amit a világ előtt játszania kell, a készen kapott szerepet, a szerető anya szerepét a szerető nagy-bácsi-apa mellett: mintha nem érezné magán Hamlet tekintetét. Mert egyet akar: minél előbb és minél zavartalanabban, fia morális neheztelésének súlya nélkül élvezni a „zsíros ágat”. Éppen ő, az anya adja a kegyelemdőfést cserbenhagyott fiának: „Ne menj Wittenbergába Hamlet” - ez a mondat Hamletnek ezt jelenti: „Legyen eszed, fogadd el új atyádat, és ne zavarj engem!” Hamlet köré egy világ záródik.

Mindez már nem olyan egyszerű, mint Sztanyiszlavszkij indító vázlata az *Othello* első képéről.

sok a bonyodalom, a szerző által

Színarabokban azonban, ahol felállított „mintha” gyakran sok másféle, hasonló feltevessel fonódik össze. Ezek együttesen indokolják meg a szereplők magatartását, a hős egyik vagy másik cselekedetét ... A rendező, aki a dara-bot színre viszi, a szerző által elgondolt feltevéseket kiegészíti saját feltevéseivel, és azt mondja: „Ha a cselekvő drámai személyek között voltak bizonyos kapcsolatok, s ők bizonyos korban, bizonyos környezetben, meghatározott feltételek kö-

élték, akkor az adott helyzet-ben és körülmények, között hogyan is kell a színésznek cselekednie?

De bármilyen szép, bonyolult vagy mélyenszántó is egy jelenet vagy darab elemzése, nem más, mint a helyzet taktikai vagy stratégiai felmérése, nem azt fogom eljátszani, ez csak kiindulópont a további rögtönzéshez - csak „adott körülmény” egy újabb commedia dell'arte-vázlat. Ismét elhangozhat: „Jó, jó, ez mind nagyon szép, de most kezdjen el játszani, itt, ma, az adott körülmények között! Mit csinál? Szörnyű!”

Egy-egy próba eredménye néhány nagyon egyszerű megoldás, alig észrevehető változás. Úgy tetszik, hogy a rendező sok esetben előre megmondhatná, mit tegyünk, talán a miénknél jobb megoldást is tudna. De nem a megoldás a legfontosabb, hanem az állapot, a rögtönzés, a játék állapota. Ebbe az állapotba kell a színészt belevonni, eb-ben kell meghagyni.

- He idehoznánk tíz gyereket. és azt mondanám nekik, hogy ez lesz az új otthonuk, módjuk lenne megcsodálni a gyerekek képzelőtehetségét; olyan játékba kezdenének, amelynek vége-hossza nem lenne. Legyenek hát önök is olyanok, mint a gyerekek!

- Olyanok, mint a gyerekek... könnyű azt mondani! ... ők ösztönösen játszanak, nekünk azonban erőszakkal kell játékra kényszerítenünk magunkat.

- Nos, természetesen ha „nem akarnak” játszani, akkor nincs is miről beszélnem. De ez esetben felmerül a kérdés, hogy egyáltalában színészek-e önök?

Van rendező, aki észreveszi, hogy a színész milyen gondterhelt arccal hallgatja gazdag és finom instrukcióit, ezért gyorsan hozzát teszi: „Mindent még nem kell csinálnod, majd a következő próbán!” Holott olyan egyszerű feladatokat kellene adnia, hogy a színész azonnal játszani tudjon. A színész - mint magánember bármilyen okos legyen is - nem tud mást, csak játszani. Amit az esze igaznak ismer el, hazugság lehet a színpadon, ha nem tudja megvalósítani: egy játék megvalósításának nehézségei kétséggé tehetik az elgondolás helyességét. A szó szoros értelmében „ujjamból szopom”, hogy mi a tennivalóm: ha ujjaim görcsöt kapnak, rossz úton járok.

Másrészt viszont senki sem sejteti előre, mit terem majd egy játszó színész

fantáziája. Már túl voltunk a *Hamlet* kétszázadik előadásán, amikor Szénási Ernő átvette Lucianus színész szerepét. Hatsoros mondókáját olyan démoni sötétséggel mondta el, hogy pár percre én, a Hamletet játszó színész elfeledkeztem róla, hogy Claudiusat figyeljem, tekintetem megbűvölten követte Lucianus-Szénási minden mozdulatát, hogyan öli meg a Színészkirályt (aki, mint tudjuk, a játék szerint apámat személyesíti meg). Ettől az „egérfogó” jelenet aztán egészében másként játszódtott le, mint az el-múlt vagy ezután következő esteiken.

Engedtem Szénásinak: ha eszembe jutott - méghozzá kényszerítő erővel - az új változat, csak jó lehetett. Nem méricskéltem, mi lesz ebből, nem mozgattam magam, hanem mozogtam, nem mozogtam, hanem egy törvényt követtem. Az ötlet egyszerűen logikus volt, szinte magától megvalósult.

Némely színész olyan a színpadon, mint a játszóterén időnként feltűnő hülye gyerek, aki feltűnési viselkedésében - és mert az igazi játékot nem győzi ügyességgel - bohócszerepet vállal, és ezzel nevetségessé, de egyben utálatossá is teszi magát a többiek szemében, tulajdonképpen elrontja a játékot, szétrombolja az illúziót, megtöri a logikát. Az igazi színész sértődötten reagál mindenre, ami a játék hitelét zavarja. A kitalálás önkényes, az igazi rögtönzés a játék sorsszerűségét biztosítja.

Az adott körülmények gazdagodásával mindig új és új szorult helyzetbe hozom önmagam, majd meg kell találnom a mentőötletet, és elszántan, azonnal, a nyílt színen végre kell hajtanom. Mint a logikai játékoknál: a tilalmak, szabályok felállítására olyan, hogy próbáról próbára kisebb a rés, amit hagynak nekünk, míg végül, úgy látszik, egyetlen kiút lehetséges. Így a szerep minden pillanata telitalálat, és a jól megoldott szerep nem 'kidolgozott szerep, hanem a telitalálatok sora.

A telitalálat feleslegessé teszi a célzás mozdulatának tétovását - a rögtönzött cselekvés mindent megsemmisít, feleslegessé teszi, ami létrehozta. A *Hamlet* második képéről elmondott elemzés eredménye talán csak annyi lesz, hogy a Hamletet játszó színész tehetetlenül székehez szegezve, pillantásával szüntelen anyját követi, és minden szemrebbenése, minden hangja attól függ, hogy az anyát játszó színész aznap mit tesz, hogy néz, ránéz-e egy-

általán. A „tartalmak” sorban elvesztik fontosságukat, már eszünkbe se jutnak; ami tegnap még probléma, majd felfedezés volt, ma már semmitmondó ki-indulás. Minden erőnköt mozgósítjuk egy-egy pont tisztázására, de ugyanakkor mindenről le is mondunk ezért az egy pontért.

A fizikai cselekvések - a „telitalátatok” - kialakuló sora lassan felöleli mindazt, amit a próbák hat vagy nyolc hetében a drámáról és a szerepről megtudtam. A próba nem is más, mint ennek a sornak - a játék kottájának - kialakítása. Ez foglalja el a dráma helyét. Rögzítem, reflexként beidegzem, ami egyáltalában rögzíthető és reprodukálható: a végrehajtandó feladatokat - néha csak egy elnevezést: „riasztás” - és a szükséges technikai készséget. A végső eredmény, amivel a premierre megyek, maga is csak egy commedia dell'arte vázlat; a reflexek biztonságával tudom, de önmagában csak lehetőség, hogy a premier produkciója egy teljesen váratlan lelkiállapotban megszülethessen.

Fordítva van tehát, mint a legtöbb laikus - és a legtöbb színész is - véli: a próbákon, amíg a szerep nincs kész, rögtönzünk, hogy rögzíthessünk; az előadásokon, amikor a szerep „kész”, csak rögtönzünk; de már a szerep beidegzett reflexeivel.

A játék így állandó mozgékony, állandó kapcsolat, állandó slágfertőség, az előadás másként nem is tud működni, csak a beidegzett reflexek biztonságának és a váratlan helyzetek szabadságának ebben az ingatag állapotában.

A próbákon úgy érzem, hogy mind mélyebben hatolok a drámába, holott mindinkább kiszabadulok belőle. A koncentráció felejtés: mind több dologgal nem kell törődnöm. A szerep szemével kell látnom, tehát el kell tüntetnem magam elől a szerepet, mintegy kitérni a helyéből. Amikor a reflexeket - életem helyett a szerep reflexeit - kialakítom, felszabadítom önmagam, arra már nem kell figyelnem, amit én csinálok. Az átélő színész számára a szerep: szemek, tárgyak, célok, arcok és hangok, partnerek, érintések, támadások - a *külső konkrétumok* sokasága; ez foglalta el az irodalom, a lélektani és társadalmi problémák helyét. A próba egész folyamata arra szolgál, hogy figyelmemnek minden percben megadja és biztosítsa az irányt: *belülről kifelé*.

Hogyan magyarázta el Sztanyiszlavszkij a Csicsikovot alakító színésznek egy jellemző meghajlás technikáját?

Találjon ki a mozdulatnak megfelelő gyakorlatot... Nos, például gondolatban helyezzen a feje búbjára egy higancseppet, és hadd gördüljön az a hátgerincén le egészen a sarkáig, úgy, hogy időnként előtte le ne essék a földre. Folytassa ezt a gyakorlatot minden nap néhányszor. Nos, próbálja csak... Szörnyű, mi ez! Úgy kétrét hajlott, mint a mérőszalag. Helyezze a csöppet a feje búbjára, érzékeli?... Várjon. Nos, óvatosan hajlítsa meg a fejét, hogy a csepp először a tarkóján guruljon le... Úgy, tovább a nyakcsigolyákon és így tovább és így tovább.

A Hamlet utolsó perceiben, hogy a halál pillanata hatásos és jól látható legyen, a háttérből a színpad előterébe kellett kerülnöm. A szerep logikája semmivel sem indokolta ezt a pár lépést. Mit tehettem? Színházamban a nézőtér hátsó falán, tehát a nézők háta mögött, szemben a színpaddal, a világítófülke nagy üvegablaka gyönyörűen visszatükrözi a színpadi fényeket és színeket. Ezen a világos üvegfalon minden este észrevettem, kiszemeltem magamnak egy ragyogó foltot, megindultam feléje, mint aki jobban akar látni, majd, a színpad megfelelő pontjára érve hagytam, hogy térdem erőteljesen összerogyjon alattam. Így jutottam előre, szembe a közönséggel, a kívánt pózba. A fényes folt a nézőtér mélyén hitelesítette minden lépésemet. Mit jelentett Hamlet e pár lépése? Miféle sejtés, látomás ragadta meg ekkor? Megértette-e a közönség, hogy mit csinálok, miért csinálok? Nem is nagyon volt mit megértenie, bár az a fény (ők nem látták, csak én) éppen lehetett volna élet és halál megvilágosodó értelme is ... De nem hiszem, hogy bárki törte volna a fejét ezen. Éltem, és ez elég volt látványnak.

A Tanner Johnban féltem, hogy egyik hosszú monológom nem köti majd le a közönséget. Feleltem egy tollszárat, és míg beszéltem, annak a hegyét figyeltem, elmélyedve. Nem a közönség kedvéért: azért, hogy a közönség engem ne zavarjon, hogy én ne törődjek vele, érdeklie vagy sem kedves nézőimet, amit mondok. A közönség figyelt - mert én figyelni tudtam; bármire, egy tollhegyre.

Sokszor láttam, hogy átélő színészek egy-egy percre mintha szórakozottan kilépnének szerepükből és a színpadi szituációból, lenézetnek a nézőtérre, egy-egy mozdulattal szinte szándékosan függetlenítik magukat attól, amit játszanak, „lazítanak”. A kollégáknak szóló privát vicceknek és grimaszoknak is ez a funkciójuk néha. Miért bámészkodik a nézőtér széksorai közé az átélő színész, aki pedig a „negyedik fal” mögé akar bújni, csak a szerepben akar és tud létezni? Mert attól fél, hogy mindjárt azzal foglalkozik majd, amit ő maga csinál, mert valamilyen okból úgy érzi, az a veszély fenyegeti, hogy önmagát kezdi figyelni. Még mielőtt figyelme befelé fordulna, ösztönösen kitalál valamit, bármit, ilyenkor a legértelmetlenebb mozdulat, még a közönség látványa is menekvés. Mert a „negyedik fal” nem a közönségtől véd, hanem önmagunktól. Mert az átélés megfelekedés önmagunkról.

- Nos, hogy érezte magát? - kérdezte Torcov.

- Én?! - álmélkodott Maletkova. - Hogy én ... hogy éreztem magam? Nem tudom, én most csak a tüt kerestem... Hát játszottunk mi egyáltalán?

Egy válogatott futballista ismerősöm mondta:

- Amikor tréningben gyakorolok, figyelem a testem, izmaim, pontosan tudom, hogy ha rüsszlettel rúgok, melyik combizomnak kell például megfeszülnie, melyiknek lazán maradnia. De ami-kor a meccs kezdetén a pályára lépek, már nem gondolok semmire, csak a labda útját figyelem, csak klubtársaim és ellenfeleim mozgását követem. Gyakran kell tréningen is a labda után vetődnöm, de háromszor is meggondolom - beton-pályán?! Ha vetődöm, se érem el a labdát. Meccsen mindig elérem, gondolkodás nélkül. Hogy milyen az ember állapota játék közben? Mint a lebegés.

„Lebegés” - jó szó. Ha jól megy a játék, az ember valóban súlytalan. Megszabadult önmaga súlyától.

2. „Belülről...”

„Szerves élet”, mondta Sztanyiszlavszkij. Játék közben reflexeim helyesen működnek (jobban, mint a színpadon kívül), spontán érzelmek, gondolatok és szándékok születnek bennem, ezért mondhatom, hogy „élek”. Valójában olyan formán érzem magam, mint a jó sportoló, aki reflexszerűen, mégis számítóan

önfeledten, de taktikázva cselekszik a pályán; „él”, de a játék körülményei között.

A játékos minden pillanatban követi a szabályt, de nem gondol rá - ahogy nem gondol a pályán kívül, „valóságos” életére sem. Kötik a fehér vonalak közt érvényes törvények, de a pályán ezekkel a törvényekkel egyéni adottságai, sőt hangulatai szerint bánik, sőt: ezek a szabályok teszik lehetővé, hogy szabadon mozoghasson és rögtönözhesen; számol játékos társaival és ellenfeleivel, haragot érez és ravaszkodik, letör és tartalékolja erejét; olyan képességei nyilvánulnak meg, amelyek a mindennapi életben talán örökre rejtve maradnak (ezért nagy kaland minden igaz meccs) : áttekintés, előrelátás, taktikai készség, fantázia, lovagiaság vagy váratlan durvaság, meg-értés és lelkesedés, intuíció. Amikor pedig a fütty a mérkőzés végét jelzi, egyik pillanatról a másikra visszalép - bár kissé még lihegve és felzaklatva, de magától értetődően - a másik világba.

A színész egyénisége az átélésben: egy viszony közte és a szerep között. Amit megtudhat róla: a mód, ahogy anyagához nyúl (pl. intellektusa, szenvedélye, precizitása stb.). Aki azt kívánja tőle, hogy „önmagát” képviselje a színpadon, éppen attól fosztja meg, amiben tehetsége rejlik, azoktól a lehetőségektől, melyek akkor nyílnak meg előtte, ha ő nem ő - hogy ő ebben a viszonylatban más. (A centercsatár szervező képessége magánéletében talán egyáltalában nem mutatkozik meg. Ha nem küldöm pályára, ez a képesség elveszett.)

„Kifejezem magam?” Erre igazán nem gondolok. Mi a közlendőm a szereppel? Mondják el, mit tettem, és csak azt felelhetem : „Úgy látszik, ez a közlendőm.”

Nem gondolok Hamletre, de Hamlet van, megnyilvánul. Nem gondolok önmagamra, de vagyok, megnyilvánulok. Vagyok, „én mint Hamlet”, cselekedeteimből mindenki megítélhet, aki lát. De ebben az ügyben passzív vagyok.

Semmi sem bizonyítja jobban Sztanyiszlavszkij félreértését, mint a gyakori felszólítás: „akarj!” - az „akarati cselekvés” félremagyarázása. A cél, a feladat: jóformán egyetlen nyugodt szó vagy mondat tudatunkban, kiindulópont, de amit ezek után teszünk és érzünk, az alig más, mint pusztá reagálás. Bármikor bármiről eszembe juthat valami.

A cselekvés valóban foglalatosság, tevékenység, nem egyszerűen felszólítás a

koncentrációra vagy az akaratra. A művészi gyakorlat, maga a játék szüli a lelki hatást. Tudom, mit kell végrehajtanom, de nem tudom, mi fog történni velem. Közérzetem: lazaság, amelyben minden lehetséges. Álmódzás és semmittevés a talaj, melyből minden születtik. Játsszani, ez bizonyos értelemben olyan, mint firkálni, ahogy Jézus firkált a homokba (íme, a gúnyosan emlegetett „alkotó közöny”), a cselekvéssel való babrálás.

Ha el is feledkezem magamról, azért még nem tűntem el, egyéniségem nem semmisül meg. „Elfeledkezem magamról” - vagyis szándékosan megfosztom indulataimat, ösztöneimet tartalmuktól, egyéniségemet leredukálom a névtelenre. De megmarad - bár differenciálatlanul - ösztön, szenvedély, érzélem, emlék és vágy, énem egész tömege, minden bennem lappangó energia. Más „anyag”, amiből a szerepet felépíthetném, nem áll rendelkezésemre.

Hamlet monológja anyjáról „Ó, hogy nem olvad ...” és Richárd monológja Annáról: „Kértek már asszonyt ilyen hangulatban ...” - ugyanazt mondja a nőkről, bár Richárd esetében az első személy maga Richárd, Claudius egy változata, a királyi férj méltatlan utóda, maga a gyilkos. Shakespeare valószínűleg nem gondolt Hamlet és Richárd e látszólag véletlen egyezésére, de a két monológ ugyanabból az érzelmi világból született, és a színészen, aki véletlenül Hamletet és Richárdot is játssza, bizonyára hasonló érzéseket mozdit majd meg. De ez az „érzelmi nyersanyag” a két szerepben két különböző én, két különböző karakter formáját veszi fel. Végül is a szerep adja meg a tartalmuktól megfosztott indulatok minőségét: sírok vagy nevetek, jó leszek vagy rossz.

Egy „érzés” - pl. a szerelem - a fizikai cselekvések nyelvén valami ilyesmit jelent: „Ha szeretném ezt a nőt, mit tennék?” De e világos kérdés és a világos kérdések teremtette dramaturgiai rend mögött mindig marad énemnek egy jó-kora, talán nagyobb gazdátlan része - és én éppen azt várom, hogy ez, a cselekvések csalogatására, leleplezze magát.

Az érzélem és külső jelei: a könny, a hang megváltozó színe, az indulatos gesztusok stb. a rögtönzés rögtönzött ajándéka.

Bemelegyek a rádióba, hogy eljátsszak egy nehéz szerepet, akár Hamletet, egy olvasópróba után. Lehetséges ez? Előfordul, hogy meglepő könnyedséggel sike

rül. Mi történik ilyenkor? A dramaturgiailag már képzett értelem első olvasás-ra és kis elgondolkodás után felfogja a szerep legegyszerűbb céljait, irányát, megállapítja a legfontosabb fordulatok helyét, bizonyos méreteket és távolságokat, néhány ritmus előérzetét; a szerep stratégiai helyzetét a többi szereplő közt: ki a barát, ki az ellenség? Úgy tájékozódunk ilyenkor egyetlen pillanat alatt, mint amikor egy társaságba lépünk. Ezzel tulajdonképpen kész is vagyok - igen, készen vagyok, holott még semmit se csináltam.' Már nincs más dolgom, mint hogy magam köré, partnereimre figyeljek, és hagyjam, hogy énem sötét és megfogalmazatlan tömege minél szabadabban hullámozzon, mozogjon, tegye a magáét.

Ezekben a rögtönzésekben derül ki leginkább, hogy az ember tulajdonképpen két szinten játszik: egy felső, világos síkon, a szöveg, a kérdések és válaszok, a cselekvések és kapcsolatok síkján - és ezt állandóan mozgatja, ostromolja, színezi és befolyásolja egy tőlünk független háborgás, valahonnan belülről, a sötétből. Az átélés technikájának egyik legfontosabb célja: biztosítani a nyugodt világosság és a sötét zűrzavar e különállását és érintkezését. Nem szabad eljátszanom, akarnom vagy jeleznem például, hogy sírok, mert akkor tudatosan, szándékosan nyúlok oda, ahol mindent gazdátlanul kell hagynom; és nem szabad bizonytalanra hagynom azt, amit logikámmal és tudatommal birtokolnom kell.

A tudat világosságának és a tudattalan sötétségének ez az állandó együttműködése és közös jelentkezése teszi az alakot *hitelessé*, plasztikussá a filmgyári vagy rádióbeli rögtönzéseknél.

A színpadon a legapróbb cselekvés, a legcsekélyebb technikai meg-oldás is, csak akkor kap mély értelmet, ha a színész a lehetséges határáig ... a létezés határáig hosszabbítja meg azt.

Néha a színészek maguk se képesek megmagyarázni, hogy mi történik velük, amikor filmlmezésnél, a világosító munkások szűk körében, orruk előtt a fekete kamerával, centiméterekre kiszabott mozgási lehetőségek közt, pár pillanatnyi jelenettöredékekben megrendülnek és sírva fakadnak. De mi más történik a színházban? A Hamletet játszó színész feldúltan kilép a színpadról - most küldte kolostorba Opheliát -, nincs öt

perce a következő színpadra lépésig, közben be kell rohannia öltözőjébe, rendbe kell hoznia maszkját, és át kell öltöznie. (Az öltöztetőszabó meggörnyedve kapcsolja hátul a fekete ruhát, miközben a királyfi púdert rak az orrára, mint egy dáma.) Épp hogy visszaér a színpadra - és már mosolyogva, nyugodt hangon adja ki utasításait a Színészki-rálynak.

A jól próbáló színészt a próbák kezdeti stádiumában is meglepi, hogy a rendező nem látja, amit ő már lát, hogy a jelenettel vagy szereppel már „készzen van”. A rendezőnek igaz van: amit lát, még nem az, amit majd a tovább változó körülmények között a színésznek csinálnia kell. A színész ösztönös tiltakozása mégis jogos, hisz *e pillanatban* jó helyen van, játéka *most* hiteles. Ennél többet nem tehet. Ezért jellemzi a jó próbát bizonyos visszatartottság: színész és rendező az éppen adott körülmények határai között maradnak, de ott valóban „élnek”.

Filmen, rádióban, mindenütt, ahol gyorsan kell dolgozni, akkor történik baj, ha a színész kicsit többet tud, mint kellene, de nem eleget; annyit, hogy már és még nem tud rögtönözni, már és még törődik önmagával. (Rendszerint, ha túl ambiciózus rendezővel kerül össze, aki nem ismeri fel korlátolt lehetőségeit.) Ilyenkor nincs más lehetőség, a szerep-ről le kell mondani: elővesszük a rutint.

3. A legjobb partner: a szó

Ha a színész valóban rögtönöz, mi történik *a szöveggel*, amit természetesen nem lehet rögtönözni?

A szövegnek cselekednie kell, nem pedig „elhangzania”.

A tevékenység (aktivitás) - a valóban logikus, megvalósítható, célszerű cselekvés nemcsak az alkotásnak, hanem a beszédnek is egyik legfontosabb tényezője.

Beszélni annyit jelent, mint cselekedni. Ez az aktivitás azt a feladatot tüzi elénk, hogy másokba átültessük belső látásainkat.

... a szó, a szerep szövege nem önmagában és önmagáért, hanem csak rejtett belső mélyénél fogva érdekes.

Minden beszélgetés tett. Még a legkönyösebb és legudvariasabb mondat is agresszió a nálunk ostobább (mindig ostobább, hisz nem tudja, hogy mit akarok mondani) partnerrel szemben. Minden

mondat olyan, mint a gesztus, mellyel az ajtóban előretessékelünk egy hölgyet: egyszerre van a hölgy előtt és a hölgy mögött. (Ha sokáig késik, talán hátba is vágjuk, hogy siessen már.)

Amikor Sztanyiszlavszkij bevezette a „sajátszöveges” próbákat, amikor megkülönböztette a „szöveg mélyét” a szövegtől, felismerte, hogy sose mondjuk azt, amit akarunk, hogy a partner kedvéért mindig (nemcsak amikor hazudunk vagy titkolódzunk) kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatjuk mondanivalónkat.

Csak kétféle viszonyom van a szöveggel: a) utálok, mert meg kell tanulnom (a „szorongalom” utálatos, mert nem játék, mert csak lelkiismeretemre számíthatok közben, nem a tehetségemre, mely szórakoztat); b) elfelejtem, de teljesen, csak véletlenül kimondom a szavakat. Ami a kettő között történik: kissé idebb rúgom, kissé odébb taszajtom a mondatokat (ezeket a hangokat és betűket), majd visszarántom, megpuhítom, megtöröm, közben gyűlölet ébred bennem, legszívesebben földhöz vágnám a papírt (nemegyszer meg is teszem), ilyenkor csak utamban van Shakespeare és minden írója a világnak, a szöveg akadály, kötelesség, lecke, mielőtt elmehetnék játszani, az órát lesem, meddig kell még foglalkoznom vele. Míg el nem jön a pillanat, amikor eltűnnek a szavak és mondatok, és egészen másra kezdek figyelni, amikor a szöveg mintha már arról szólna, amiről egy általam írt dráma szól - minden mondat helyét elfoglalja valami más, ami már az enyém. Ilyenkor kezd tetszeni a szerep. Végül az az érzésem, hogy teljesen mást játszom, mint ami le van írva. „Előadni” nem tudok egy szöveget, csak kiszorítani helyéből önmagammal. Ha ez nem sikerül, amit csinálok, rosszabb a legrosszabbnál, minden értelmetlen, ízetlen, a színház csak kenyérkereset.

„Most megyek s titkos parancsot adok, hogy Végezzenek Clarence kölykeivel S közzéadom, hogy senki semmikor Se léphet be az ifjú hercegekhez.”

Megpróbálok elmondani, miért szeretem annyira Richárdnak ezt a látszólag igénytelen kis monológját.

A mi előadásunk szerint az előző jelenetben Richárd és Buckingham nagyon jókedvűen, gúnyolódva, komédiázva és tréfálkozva tervelték ki, hogyan agítálják meg a londoni polgárokat, és hogyan játssza majd Richárd a szentet „jámbor

atyák és tudós püspökök közt”. Richárd ép fél lábán egyensúlyozva, kacéran integet az elegáns nyugalommal távozó Buckingham után, mint a jókedvű gyerek. Aztán egyedül marad. A jókedv egy pillanat alatt eltűnik, a nyomorék felveszi természetes tartását, derekára támasztott kézzel, csaknem bambán álldogál. Felemeli fejét, és a dráma első percétől bizalmasává fogadott közönségre néz. Most nagyon lassan, szinte szavakra szétszakítva elmondja a szöveget, miközben tekintete a nézőtér sötétjében jár, ellenőrizve ki nem mondott, talán el sem gondolt gondolatai hatását. Miért is nem léphet be senki a két királyfihoz? Én nem mondom, ha ti gondoltok valamire, ti gondolatok, magatokra vessetek ... De egy gyors kis mosoly mégis: megértjük egymást mi? ... És fáradtan, sánta lábát húzva - tehát látszólag éppen nem nagy tettekre készen - lassan kivánszorog a színpadról, olyan fáradtan, amilyennek egyszer sem láthatták.

Ez *történik*, miközben a fenti négy sor elhangzik. Közönség és Richárd közt a pár fáradt percben undorító bizalmasság születik, igazi cinkosság, igazabb, mint Richárd előző, hangos bizalmaskodása Buckinghamel. Hirtelen fáradtsága: már Buckingham elárulása. Nem, Richárdnak fáradt, sötét magányában nincs bizalmasa, csak a közönség, aki pedig - ezt maga a közönség is tudja - nem létezik. Richárd itt és így a legfélelmesebb és legelveszettebb egyszerre. A gyerekgyilkos.

Igy és innen: a szituációba helyezett emberből tudok csak egy szöveget elmondani. Ha például a *Szeptember végén* szavalam, nem gondolok halálra, örök szerelemre, Petőfire, nem. Magamban végigjátszom a jelenetet: egy fiatal férj szerelemvállását fiatal hitvesének. Gyász, sír, örök hűség és hűtlenség csak becéző évődés, a vers hangja inkább derűs, mint tragikus, az újdonságként él-vezett házastársi intimitás és birtoklás hangja: „... örökre szeret”. (Hogy végül - éppen gyanútlanságában - a vers eszünkbe juttatja Segesvárt, Szendrei Júlia kétes értékű hűségét? Ez már a hallgatásban zajlik le!)

Othello monológjában (a dózse előtt) Olivier egyszer, 'váratlanul elneveti magát. Ezt a nevetést a szöveg nem indokolja - de indokolja a szituáció, a fér-fiaknak szerelméről beszélő, szemérmes, de öntudatos és magabiztos férfi szituációja. Olivier-Othello jelleméről, sorsáról, ez a kis nevetés szinte mindent el-

mond: önhitt boldogságát, gyanútlanágát az elkényeztetettségben, bűnét és erényét, és még mi mindent. De ez a nevetés Olivier-Othello gondolatmenetéből született, nem Shakespeare szövegéből - legalábbis nagyon laza és alig kitapintható szálakkal kapcsolódik a szöveghez.

Azt szokták mondani: ez meg ez a színész nem tart kapcsolatot, mechanikusan játszik, nem figyel a partnerre, mert nem várja ki a végszót. De ez így ön-magában nem okvetlenül igaz. Hogy a válasz késik-e vagy túl korai, attól függ, mikor értem meg, amit partnerem mondani akar. Talán már mondókája közepén megszületik bennem a válasz, és minden ezután következő szó feleslegesnek tűnik, csak kényszerből vagy udvariasságból várom ki. Így a pontos bevágás is lehet pontatlan és a legkisebb szünet is végzetes lekésés. Egy mondat lehet egy csak később elhangzó mondat előre-jelzése, önmagában talán szép és okos, mégis mellékes, hisz bennünk már a több ütemmel később megjelenő gondolat dolgozik. A gondolatoknak ez a szünet nélküli előre-hátra jelzése végül is aláaknázza az egész szerepet - a szöveg alatt egy külön labirintusrendszer húzódik.

A drámai szöveg felül úszó tajtékja - megnyilvánulása és egyben takarója - annak, ami a színész lelkében történik. Nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij, Csehov és Gorkij kortársa és munkatársa figyelt fel erre. Az ő drámáikban a szavak köznapiság és mégis zenei csobogása már csaknem független attól, ami történik, alig több, mint egy felületi réteg.

Amikor néhány éve beültem a Madách Színházba, hogy megnézzem a *Kispolgárok* felújítását, azt vártam, hogy egy naturalista drámát látok majd, oroszos realizmussal megrajzolt jellemeket és társadalmi konfliktusokat. De váratlanul a dráma zeneisége fogott meg: mintha kamarazenét hallgatnék, melyet láboszöreiből, bútorlogatásból, főzőkanalak kopogásából, ajtónyikorgásból komponáltak. Ádám Ottó és a társulat tagjai ugyanis ezúttal elhanyagolták a régebbi Gorkij-előadásokban megszokott pszichológiai és naturalista részleteket, mindennek nagyobb tempót adtak, így a szöveg szinte összesűrűsödött, és előtérbe került. Hisz ez a dráma élne és hatna, ha a konfliktusok konkrét tartalmától el-tekintenénk is! Hisz Gorkij drámáját úgy is nézhetném, mint Beckett vagy Ionesco valamelyik darabját! A *Godot-ra várva*: szituáció, értelmes szó nélkül. Másrészt:

a szituációtól független szó tűzijátéka. Az abszurd dráma talán csak Gorkij és Csehov eltúlzása az abszurdumig! (Az abszurd dráma: Csehov hősei Auschwitzban. A *Godot-ra várva* és a „Moszkva! Moszkva!” kiáltás a *Három nővér*-ben ugyanarról beszél. Csehovban már ott a groteszk és az irónia, Beckett mélyén pedig az érzelmes nosztalgia.)

(Shaw *Olyan szép, hogy nem is lehet igaz* című, állítólag „gyengébb” darab-ját mi teszi „modernné”? Ebben a darabban a racionalista szöveg, megint csak Ionescói határokat súrolva, csaknem teljesen elszakad a szituációktól. Ionesco ennek a racionalizmusnak a persziflázsa. De minnek ide a perszifláz? Egy-két év fondorlatos módon úgyis kiszippantja Shaw-ból az értelmet, és meghagyja - mint egy bonyolult és céltalan építményt - a szavakban rejlő fantasztikumot és komikumot. Másrészt viszont Ionesco mintha mind szárazabb prédikátorrá kopna. Ha Shakespeare olyan, mint az abszurd színházzal rokon Brook rendezésében, már nem is értjük, mi baja volt hát vele Shaw-nak és Voltaire-nek? Másrészt: ha ennyire nyilvánvaló, hogy a Shaw-k bohócok, hogy a filozófia az idő múlásával úgyis blódlivé válik: hátha a *Szeget szeggel* és a *Troilus* szerzője elvont racionalistának számított a maga korában? De túlságosan eltávolodom témámtól, a színésztől.)

Sztanyiszlavszkij nem gondolta végig saját gondolatát. A „sajátságos” próba gyengéje, *hogy* nem veszi számításba: ha beszélő és beszéd így különválaszt-ható, akkor a szó maga is él, megjelenésével a színészen is minden meg kell hogy változzon. Nemcsak a színész hat a szóra, a szó is a színészre.

Egy monológgal kapcsolatban ezt tanácsolja:

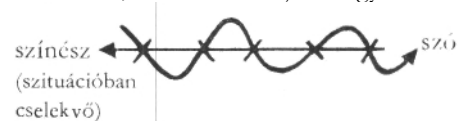
Ez nem monológ, hanem dialógus. Itt az ész heves vitába száll az érzellemmel. Határolja el ezt a két partnert: az egyik legyen - a fejében, a másik - valahol a gyomrában, s hadd vitatkozzanak egy-mással.

Nyilvánvaló Sztanyiszlavszkij szándéka: módot akar adni a színésznek, hogy átéljen, vagyis kifelé figyeljen, kitegye magát egy „külső” ok hatásának. En ma gam ezt a tanácsot inkább ötletesnek mint igaznak érzem. Tapasztalatom sze rint a monológból másként lesz „dia lóg”. Amikor a szituációban különvá Inszottam magam a szövegtől, a szöveg

lesz partnerünk, „akit” figyelni tudunk, „akinek” mozgására reagálunk.

A mondat a másik emberre vetett lasz-szó, de a kötélbe mi magunk is belegabalyodunk. K(mondott szavaim hatnak rám, magamra is, éppen mert nem fedik teljesen szándékaimat és gondolataimat. Létrehoznak valamit, amire nem gondoltam, mielőtt kimondtam őket. Amit kimondok, lehet, hogy igaz, lehet, hogy ez volt tulajdonképpen mondanivalóm, de hogy ez volt-e, én se tudhattam, mielőtt beszélni kezdtem. A beszéd az egyetlen mód, hogy bensőnk névtelenségéből előhívja, amit végül is felismerek mint mondanivalómat. El kell fogadnom, hogy a kimondott szó nem fedi majd pontosan szándékaimat - és hogy éppen ez a jó benne.

Szöveg és színész két vonal, egy egyenes és egy görbe, csak bizonyos pontokon találkoznak, csendülnek teljesen egy-be:



„Most maam vagyok ...” - így kezdi Hamlet a Hecuba-monológot. Ez az egyszerű kijelentés már ezt tartalmazza: „Nincs tovább, elég a hazug önáltatás-hól, nézz szembe magaddal!” A három, látszólag csak bevezető, csak közömbös szó már megszabja a monológ fő irányát, ez a szándék, ez a színész feladata.

De mit tesznek a szavak?

Az érzelmek nagy tomboló egységeket követelnének; az ész és a helyzet kemény, logikus érvelést; de a szavak nem engedelmessé válnak, kitérők, cifrázások, kisebb és ellentétes irányú egységek kerülőit járják be. Hányszor akar Hamlet visszatérni kezdő elhatározásához, hányszor szakítja félbe önmagát, mert a szavak - amikor a színészek játékáról vagy saját tehetetlenségéről beszél - elragadják őt. Önmagát sértve és gúnyolva valóságos külön színjátékát rendezi meg a szavaknak, olyan mondatépítményeket, a gúny olyan szellemes fordulatait hozza létre, hogy maga is gyönyörködik bennük. „Magam vagyok?!” - nem! Szavaiddal vagy, és újra meg újra félbe kell szakítanod önmagad, hogy végre azt gondolhasd, amit akarsz. Ki itt az aktív és ki itt a passzív? Az ember vagy szavai? (Amikor Shakespeare ezt a monológot írta, nem ugyanez történt-e vele? Elindulhatott a szituációból, de az írás, a leírt szavak a maguk törvényei sze-

rint diktáltak neki is, irányították gondolatait. Hogy a színész már kész szöveget kap, csak azt az idegenséget ismétli meg, amit az író is átélt, amikor a szavak maguktól peregni kezdtek a lúdtollból.)

A szavakkal vívott játékos küzdelemben és fogócskában minden szó élletté válik, ami nem azt jelenti, hogy minden szó tartalmának megfelelő érzelmi és pszichológiai háttérrel kap, hogy a színész minden szónál - vagy akár mondatnál - azt „éli át”, amit a szó jelent, hiszen valójában sokszor lemarad a szó mögött vagy éppen megelőzi azt, hanem hogy minden szó játékká, cselekvéssé lesz, és elveszti tehetetlen súlyát: táncol.

És íme, megtörténik a csoda: a szövegtől szinte függetlenül megszületik az érzélem is; látszólag indoka sincs, de a színész szemét elfutja a könny, hangja felcsattan, egész testét megrázza a ha-rag, szava elakad és beáll a csönd ... A váratlan vendég megérkezett magára hagyott bensőnkéből: saját érzelmeink. Ezeket az érzelmeiket előre - a szavak támadása nélkül - nem tudtuk volna kiszámítani. Saját magunk előtt is egy-szerre új megvilágításba helyezik a szavakat és magatartásunkat, egy új törvényszerűségnek engedelmessé kapcsolódnak a szituációhoz.

Előttünk áll ismét a színész: játszik és rögtönöz, pergetve Shakespeare szavainak olvasóját. Ketten egymást ostromozva és kutatva a szavakból új értelem, a színészből új érzelmek születnek. Végül minden elnagyoltság megszűnik, semmi sem marad érintetlen - minden szó fényesen ragyog és könnyen száll -, előttünk áll, akit a szó nem tudott igazán nevével nevezni, a szavak gazdagságánál is gazdagabb: maga az élő színész.

Íme, tehát a szöveggel a színpadon ugyanolyan kölcsönös viszonyban vagyok, mint partnereimmel: én hatok a szövegre, aztán a szöveg visszahat én-rám. Éppen *a különválásban van színész és szó életének titka*. Hogy természetes viszonyban legyek a szöveggel, azt az idegenséget rekonstruálom, ami az életben is fennáll szavaim és önmagam közt. Tanulás közben nem arra törekszem, hogy „azonosuljak” a szöveggel, hogy érzelmeimet vagy gondolataimat a szavakba erőltessem (*nem engedem*, hogy érzelmeim és indulataim a szavakhoz kapcsolódó reflexszé váljanak!) hanem arra, hogy megtanuljam egy lehetséges változatát annak a cselekvéssornak, amelynek a szó csak mellékterméke. Tehát arra,

hogy a szöveg mechanikusan működjön, magától, tölem különálló erőként jelentkezzen, „szokja meg”, *hogy* nem törődöm vele. A szöveg ilyenkor mint a dal, melyet magamban dúdolgatok. (Előfordult már, hogy első emléképróbakon, amikor a játék magával ragadtam volna, de a szöveget még nem tudtam szóról szóra, hirtelen értelmetlen halandzsába kezdtem, mint Mórlicka, aki az egyszeregynek csak a melódiáját tudja, de a szövegét még nem. A „sajátságos” próba ellentéte volt ez: nem a szöveg tartalmát, hanem ritmusát, melódiáját, tempóját rögtönöztem, a tartalom ebből a halandzsából csaknem kiolvasható volt.) A szöveg „éneklése” közben hol itt, hol ott világosodik meg *egy szó*, eltalál, és sírni vagy nevetni - olykor éppen örjöngeni kezdek.

Ezért nem tudok dobogón szavalni. Szituáció nélkül, amikor nekem kell irányítani a szavakat, és nem a szavak hatnak rám, csak egyre tudok gondolni: arra, hogy mindjárt belesülök. És bele is sülök.

Szöveg és színész kapcsolata mutatja talán legvilágosabban, hogy mit jelent a rögtönzés az átélésben. Ha a színész nem önmagára, hanem kifelé figyel, akkor *ha ugyanazt mondja, ha ugyanazt teszi is, mint előző nap: rögtönöz, hisz a külső ok nem függ akarától*; hasonló okra hasonlóan reagál. Az ötlet, a rögtönzés nem szeszély, nem a temperamentum ön-kénye, hanem engedelmesség. Így születnek a műzsák: a színész joggal érzi, hogy idegen parancsnak engedelmessékedik, hogy a végrehajtott rögtönzés pillanatában passzív.

Mindig ez a legjobb, mindig éppen az, amit nem akarok, amit nem is lehet akarani, ami spontán, feltörő, a színész számára is felismerés. A „törvény” a színész számára automatizmus.

Magukat elragadta az intuíció hulláma, és ragyogóan eljátszották a jelenetet. Ez a legértékesebb a művészetben. Enélkül nincs művészet ... Ezt nem lehet megrögzíteni. Megrögzíteni csupán azokat az utakat lehet, amelyek ehhez az eredményhez vezették magukat. Megkínóztam magát, Vaszilij Oszipovics a legegyszerűbb fizikai cselekvések igazságérzetének keresésében. Ez az intuíció ösztönzéséhez vezető út.

A fizikai cselekvések útja: út az intuícióhoz. Ezt kereste Sztanyiszlavszkij egész életében, rögeszmésként. Mint egy

alkimista, szenvedélyes türelemmel folytatta végtelen kísérleteit az anyaggal. Az „alkotó természet”, az ihlet titkát kereste; nem kisebb titok, mint a „bölcsék köve”.

4. „Én ...” ?

Sztanyiszlavszkij hangsúlyozta, hogy a „mágikus mintha” nem azt mondja: „Én az vagyok”, nem azt: „Én Hamlet vagyok” - csak azt: „Én úgy teszek, mint-ha az lennék”, „én úgy teszek, mintha Hamlet lennék”.

Soha ne feledjék, hogy a színpadon színészek maradnak. A „mint-ha” szó hatóerejének titka abban rejlik, hogy nem való tényeket jelöl meg, hanem csupán arról beszél,

mi történhetett volna, „ha...” A

„mintha” szó magában véve sem-mit sem követel tőlünk. Csak feltevés, csak kérdés, amely megoldást igényel. A színész erre a kérdésre igyekszik válaszolni ... én nem állítottam, hogy az örült itt áll az ajtó mögött. Nem állítottam valótlanságot, éppen ellenkezőleg, a „mintha” szó kiejtésével őszintén beismertem, hogy csak feltevésről van szó, és az ajtó mögött nem tartózkodik senki... Azt sem kívántam, hogy hallucináljanak, nem erőszakoltam önökre saját érzéseimet ... Önök nem törekedtek kényszerképzetekre, nem is akarták valóságként elfogadni az örültre vonatkozó feltevésemet, hanem feltevésként kezelték ...

„Én vagyok ...” „Én vagyok az, aki úgy tesz, mintha ...”

De ki ez az „én”? A kívülről érkező hatások és a belülről érkező intuíció e terepe, aki látszólag csak engedelmessékedni tud?

Vajon a kutyafej, melyet leoperáltak és mesterséges vérkeringéssel tartanak életben, még „én”-nek érzi magát? Mi lenne, ha kísérletileg nyomon lehetne követni, sarokba szorítani ezt az „én”-t, addig faragni egy élőlényt, amíg megtaláljuk azt a kis nyáldarabot, amelyben székél?

Az átélés: mindegy, hogy mit érzek, szabad vagyok és kíváncsi, nincs szükségem rá, hogy belevakítsam magam bármibe, morális kötöttségeim és felelősségeim megszűntek. III. Richárd király rab - egyénisége rabja mellettem, aki el tudom képzelni, hogy III. Richárd király vagyok.

De ennél is több. Eddig talán azt hittem, hogy szabad vagyok, ha nem fogadom el a profilt, melyet a társadalom kényszerít rám, és tágabb egyéniségemhez ragaszkodom; most úgy érzem, hogy a szabadság nem az egyéniség szabadsága, hanem éppen az egyéniségtől való szabadulás. Nem a személyiség kiélése és imádása, hanem a személyiség elvesztése. Itt közérzetem már közel jár a teljes, szerzetesi felcserélhetőséghez.

Ha úgy tudok tenni, mintha Hamlet lennék, mintha Richárd lennék - akkor egyszerre mintha saját pszichém is esetleges lenne; maszk. Az igazi maszk nem csak valami, amit felöltök, hanem valami, amit tagadok is, bizonytalan, véletlenszerű, két madzag köti az arc elé, bármikor leeshet, hogy fokozza a tré-fát. Nemcsak egy név, hanem minden név megtagadása, névtelenség is. Nem megköt, hanem felszabadít a személytelenséggel. Talán innen ered a színjátszás boldogsága: a gyerek királyt játszik vagy lovacska, és az az öröme, hogy most király, most lovacska; de fordítva is mondhatnám: az az öröme, hogy valójában nem király, nem lovacska, csak kisfiú, aki játszik.

Az „én”, aki játszik, nem jellemem, nem testem és nem lelkem - testem és lelkem birtokosa, legalábbis úgy érezzük, és e pillanatban mellékes, hogy ez az érzés illúzió-e vagy sem. Az átélésben a színész egyénisége nem megváltozik, hanem látszólag eltűnik, mint ahogy eltűnik a szerep egyénisége is - legalábbis a színész tudatában. „Én”: ekkor nem jelent mást, mint hogy élek, hogy vagyok, puszta egyes szám első személy. Egyetlen és egységes; de üres. Éppen ezért képes rá, hogy bármi tartalmat felvegyen.

A nagy színészegyéniségek kétséssé teszik, csaknem ironikus színben tüntetik fel magát az egyéniség fogalmát. Hol vannak határai? Meddig terjednek lehetőségei? Szinte kedvünk lenne megkérdezni: van?

Amit a mindennapi életben egyéniségnek hívunk, az átélésben mintha felszívódna, kézen-közön eltűnne. A színész egyénisége? A színész az, akit el tud játszani.

5. Az átélés „képlete”

Most újra felteszem magamnak a kérdést: a „fizikai cselekvések módszere” valóban általános érvényű-e, valóban „minden művészi hajlamú emberre”

„minden nemzetre és minden korra” érvényes-e?

Igen is, meg nem is.

Mint „módszer” - nem hiszem. Hasznosabb, ha úgy tekintem, mint „mód-szer” formájában megfogalmazott dramaturgiai és pszichológiai törvényszerűségeket és jelenségeket. Akkor a „mód-szer” elveszti fontosságát, már nem egy-kettő dogmává alakuló előírás, inkább az átélés bizonyos ismeretlenekkel dolgozó képlete. Mint ilyen, véleményem szerint valóban általános érvényű. Különböző gyakorlati tennivalók szűrhetők le belőle a színész dramaturgiájára, a tanulás és rögtönzés kapcsolatára, elemzésre, lazításra, az együttes, közös játékára stb.

Sztanyiszlavszkij azonban tévedett, amikor azt hitte, hogy a „színjátszás” egyedüli titkát tárta fel, és egyenlőségi jelet tett átélés és színjátszás közé. Ezzel törvényszerűen provokálta a vitát és a tagadást.

A színjátszás nem pusztán átélés. Aki ezt tagadja, kárt tehet a tehetségekben, önmagában és másokéban, és útját állhatja, hogy a képlet „ismeretlenjeit” megismerjük.

(Folytatjuk)

FRANCIAORSZÁGI VITÁK És PRÓBÁLKOZÁSOK

„A színház Dachauban” - e furcsa címen indult cikksorozat a francia színház mai siralmas helyzetét illusztrálja, majd vitatja a kultuszminiszter szegénység-programját. A francia színház - hullá; a mi dolgunk, hogy főnixszé változtassuk - írja a lap. Jelenleg a kulturális költségvetés nemcsak Európában a legalacsonyabb, de néhány fejlődésben elmaradt országénál is kevesebb.

A sorozat eme első része három anyagot tartalmaz. Az első a Syndicat Français des Artistes tiltakozó kilátványa, amely sztrájkjal fenyeget. A második anyag a szubvencionált színházak műsorát bírálja. Az anarchista ízü bíráló imponztoroknak nevezi Georges Wilson és Maurice Escande-ot, és tiltakozik a „Vercors-típusú naturalista bárgyúságok”, a „Dürrenmatt-zsánérű pótal-expresszionisták” és az Unesco-bemutatók ellen. A harmadik anyagban a lap fő-munkatársa, Maurice Meder a kultúrházak „ijesztő dossziéját” lapozza fel, felvetve a már ismert alapkérdést: „Dehát valóban az állam dolga-e, hogy - a művészeti liberalizmus ürügyén - finanszírozza azt a korbácsot, amely oly gyakran öt magát üti, hogy ily' módon megnyugtatta lelkiismeretét, nemes alibit találjon az annyi más területen megnyilatkozó zsarnoksága számára?”

(Paris-Tbéatre, 1970 január)

Munka közben

A Szentendrei Teátrumról

Hogyan jutottak arra a gondolatra, hogy Szentendre főterén színházat játsszanak, hogyan alakult ki ez a műsor, hogyan találtak rá a darabokra? - Körül-belül ezek voltak azok a legáltalánosabb és leggyakoribb kérdések, melyeket újságírók, rádió- és tévériporterek hozzánk intéztek már az előkészületek ide-jén, és a sikeres előadássorozat után is.

Mindenki számára gyönyörködtető felfedezés volt az a szívét-lelket felfrissítő dinamikus légkör, amely ott estéről es-tere kialakult, s amely egyszerre volt valami elmúltnak, réginak, elfelejtettnek s a legmaibbnak, legmodernebbnek, természetadta vegyülete.

Az a gondolat, hogy Szentendre fő-terén színházat játsszanak, már néhány évvel ezelőtt felvetődött az akkor még főiskolai hallgatók kis csoportjában. A gondolat hordozója Zsámbéki Gábor rendező volt, aki az első sikertelen próbálkozások után két évvel ezelőtt engem is felkeresett az ötlettel. Szerencsés és véletlen módon Szentendre akkor már régen vasárnapi kirándulásaim kedvelt helye volt, jól ismertem kis utcáit, apró házeit: megkapó hangulata, meleg barátsága mindig visszavisszahúzott oda.

A lehetőség tehát már az első pillanatban megragadott. Mégis, sok-sok technikai, szervezési, anyagi, elvi kérdést kellett világossá tenni ahhoz, hogy a szín-ház megvalósításával reálisan foglalkozhassunk. Mindenekelőtt azt kellett tisztázni: bármilyen szerencsések is Szentendre adottságai egy nyári színház szempontjából, a legfontosabb kérdés, hogy el tudjuk dönteni: miért, minek az érdekében, milyen alapeszmével alapítsunk színházat?

Egy időben Budapesten és Magyarországon szinte gombamódra szaporodtak a szabadtéri játékok. Ebben sok öröndetes is volt, mégis, egy idő után ezeknek a nyári színházaknak egy része lassan beszüntette működését. De a meg-maradtak is problémákkal küszködnek. Szinte mindannyiunk előtt tisztázott kérdés, hogy a szabadtéri színház kétféle lehet. Az egyik típus a szabad térre ki-vitt színház, amely lényegében semmi-

ben sem különbözik a benti produkciók lehetőségeitől. A másik az igazibb, a szerencsésebb: amikor az adott előadás egyedül egy szabad tér vagy egy adott épületrész környezetében képzelhető csak el.

Az elsőről nem érdemes különösebben beszélni, mert szerencsés esetben bizonyos nyári szórakoztatási programokat megold, az a dolga, és ezzel rendben is van. A másik típussal az évek során szaporodnak a gondok, mert ha a mű-sorra tűzött darab lokális igényét nem lehet összhangba hozni a hely természetes adottságaival, akkor a megfelelő díszletképek érdekében végül is megszűnnek a játéktér természeti adottságai - mindaz, aminek a hangulata, varázsa, közönséget és szereplőket ihlető ereje létrehívta az egész vállalkozást. Ilyen módon a környezet elveszti inspiráló erejét, és a produkció végül is egy kő-színházi előadással igyekszik konkurrálni kedvezőtlenebb körülmények között. S ha egy ilyen előadás nem marad is hatástalan, hatásának lehetőségei (óriási statisztéria, tömegek, színek, zászlólobogtatás, állatsereg stb.) nagyjából bombasztikumokra korlátozódnak.

Mint most, akkor sem vontam kétségbe az ilyen nyári színházi vállalkozás jogosultságát, hiszen Magyarország szinte valamennyi szabadtéri színpadán magam is dolgoztam, és az ilyen munka örömet, szépséget is ismerem. Annak azonban nem lett volna értelme, hogy az ezekhez hasonló szabadtéri színházakból létrehozzuk a „hetediket”.

Jó néhány hét telt el, míg újból és újból kísértélva erre a szentendrei térre, újból és újból megpróbáltam magamba szívni ennek a véletlenül is színelőadásra szánt és formált térnek az atmoszféráját. Kerestem, kutattam: mi az az egyetlen lehetséges műsorrend, amelynek érdekében ezt a nagy megmozdulást érdemes létrehozni. Erősen élt bennem a leendő program és színtér fel-tétlen egységének a gondolata, s ennek alapján lassan természetessé formálódott, hogy Magyarországnak ezen a szinte egyetlenegy zárt barokk terén egyetlenegy fajta színház lehetséges csak - az elfelejtett XVII. és XVIII. századi magyar színház újratemtése.

Öszintén meg kell mondani, hogy ebben az időben a nyáron bemutatott műsorból még semmit sem tudtunk. De a hely igénye és a nagyszerű színlehetőség kényszerített bennünket, hogy újra-

értékeljük mindazt, amit a magyar drámatörténetnek ezekről a fejezeteiről tudtunk. Feladatunk eleinte már csak azért is szinte megoldhatatlannak látszott, mert az általános köztudomás szerint ezekből a századokból nem maradt olyan magyar mű, melynek sikere megalapozhat egy színházat. De szerencsére éppen az elmúlt néhány évben az el-tűnt nemzeti dráma feltárása már sok nagyszerű eredményt hozott mind Európa más országaiban, mind nálunk. Gondolok itt elsősorban a nálunk is vendégszerepelt Dejmek-féle lengyel társulat produkciójára a *József-legendára* és a *Legenda a dicsőséges feltámadásról* c. művekre, valamint a torinói együttes vendégjátékában bemutatott *Ruzante*-előadásra. A rendezők mind a két esetben hazájuk drámatörténetének olyan oldalait lapozták fel, amelyről a hivatalos kritika azt tartotta, hogy már nem színpadképes.

Ezeknek az előadásoknak az élménye is lelkesített arra, hogy talán hazánk színháztörténetének múltjában is sikerül feltalálni olyan értékeket, melyek a ma számára is rejtenek mondanivalót.

Az első biztató segítséget Békés Istvántól kaptam, aki sajátos érdeklődésénél fogva különösen tájékozott az „el-tűnt magyar ponyvairódom” felkutatásában, és akinek gyűjtésében meginduláskor egy egész műsorra való nagyszerű népi játékot, verset, rigmst balladát találtunk, amelyek száz-százötven év alatt a ponyva lapjain elszóródva érdemtelenül veszték a feledés homályába, és amelyek egy bizonyos rendszerbe szedve, ének- és táncprodukciókkal összekapcsolva egy egész estét betöltő mű-sor igényének már megfeleleltek. Vagy húsz évvel ezelőtt még főiskolás koromban sok időt szenteltem népballadák, zenék, táncok, énekek színpadi dramatisálásának, és annak idején kisebb mű-sorokban már produkáltunk sikerebb előadásokat. Ez a diákkori munka így lett kiindulási alapja a szentendrei első próbálkozásoknak.

De a kutatás igazán áhított célja mégis a „színmű” volt. Az elmúlt években érdeklődésem minden különösebb indok nélkül éppen a magyar színháztörténetnek arra az időszakára fordult, amikor a feltörekvő magyar társulat a német színházzal való harcban olasz zeneszerzőkhöz nyúlt segítségért. A jól felkészült és jól felszerelt német színházzal már csak azért sem tudtak konkurrálni, mert előadásainak műsorát

legnagyobb részét sikeres és kiváló német darabok adták. A fiatal magyar együttes, amely nem rendelkezett magyar drámai művekkel, lefordította a kor legsikeresebb olasz vígoperáit, és ilyen módon részben magyar nyelvű színház lett, másrészt zenés színház. S ez a két tényező alapjaiban hozta meg sikerét az akkor színházba járó pest-budai közönség előtt. Lapozgatva az eltűnt magyar népi és városi színjáték oldalait, furcsa véletlen során a Szentendrei Teátrum műsorán szereplő *Comico-Tragoedia* egyik legszebb jelenetét a már fentebb említett ponyvafüzetek egyikében találtam meg. Akkor még nem tudtam, hogy ez a jelenet egy hosszabb mű részlete. A verselés szépsége, a sorokban bujkáló drámai lehetőség, a helyzetek színpadszerű volta annyira meg-ragadott, hogy onnan már rövid és egyenes út vezetett Kardos Tibor-Dömötör Tekla „Magyar drámai emlékek” c. gyűjteményének tanulmányozásához, amelyben felleltem az egész darabot.

Bár a darab néhány jelenete változatlanul inspiráló hatással volt rám, a gondok még nem szűntek meg. A latin iskola hatásaként a színdarabban jelentkező latin nevek, kifejezések már az olvasást sem könnyítették meg, és egészen világos volt, hogy színpadi előadás ilyen formában nem lehetséges. De ugyanilyen problémát jelentett az is, hogy bár a színdarab legfontosabb jelenetei szépségükkel, nyelvi tisztaságukkal fogva megdöbbentő erővel hatottak, a szöveg egyéb részei helyenként ügyetlenek és a mai értelem és fül számára bonyolultak voltak.

Tudomásul vettem, hogy a mi színpadi szövegünk megalkotásához írók kell segítségül hívni. Nem értettem már ezelőtt sem egyet azzal a nézettel, hogy drámai hagyományaink szövege „szent és sérthetetlen”. A beavatkozás értéke természetesen annak mértékétől, színvonalától és jó ízlésétől függ.

Mindezek a latolgatások heteket és hónapokat vettek igénybe. Teljesen tisztában voltam azzal, hogy munkatársaim nagy része is, akik lelkesen támogatták az ügyet, nagy nehézséggel küzdöttek, hogy végigolvassák az eredeti szöveget, és biztos tudomásom van róla, hogy legtöbbjüknek ez - legalábbis élvezettel - nem sikerült. A remények és kételyek között magamnak is szükségem volt tehát újabb és újabb lelkesítésre. Talán a legnagyobb érzelmi hatást en-

padra, a főiskolán évek óta kialakult játékmódora és stílusa az, amelyben az említett *Comico-Tragoedia* sikeresen szólalhat meg. Ennek az elvi feltételezésnek gyakorlattá változtatásában nagy segítségemre volt a saját színészosztályom is, amellyel a darab jelentős részeit - bár még latinus szöveggel - az 1968-as év félévi vizsgáján színpadra állítottuk.

Ez a műhelymunka volt az alapja a szentendrei előadásnak. A *Comico-Tragoedia* színpadra állításának minden lényeges és alapvető módszerét ezeken a gyakorló órákon alkottuk meg. Dicséretére és becsületére váljék az osztály tagjainak, hogy akkor még minden előzmény nélkül igazán sok nehézséget kellett legyűrniük. Hetekig csak a szöveget gyakorolták színpad nélkül, hogy a számukra szokatlan sorrendben fűzött mondatokat olyan könnyedén és szabadon tudják használni a színpadon, hogy annak érthetősége a közönség számára semmi akadályt ne jelentsen; ugyanakkor ők teljes felszabadultsággal, improvizáló képességük minden lehetőségével biztosítsák a játék szabad áradását.

Ilyen formában - bár magam a szentendrei próbák megkezdésekor elég magabiztosan tudtam előadásunk várható megjelenését - mégis igen nagy örömmre és meglepetésemre szolgált, hogy a legfőbb szerepekre kiválasztott színészkollégáim rövid idő alatt tökéletesen megtalálták magukat ebben a számukra is szokatlan anyagban. A darab a színpadi próbák megkezdésétől számítva olyan spontánul hatott mindenkire, hogy szinte azonnal feledtem a megelőző kétségeket. De hátra volt még a nagy próba, a közönség.

Bár sok kétely vette körül tervezéseinket, biztató jelek is mutatkoztak. Előzetes propagandánk a közvélemény és a sajtó körében rendkívül szimpatikus, vonzó és biztató visszhangra talált. Magam sem tudom már megmondani mitől, de valami bizalmat gerjesztő áradhatott az ügyből már az előkészületek táján is.

Amikor aztán megérkeztünk Szentendrére, a városban búcsú volt. A karhatalom, amelynek biztosítania kellett a főtéren folyó próbák rendjét, még nem működött. A nézőteret és a színpadot ellepte a búcsúban örvendezők tömege, az emberek nevettek, hangosak voltak, a gyerekek sivítottak, lövöldöztek, és a szentendrei lakók még a megszokott járdaköveken közlekedtek saját városukban. A körülmények próbakez-

déskor tehát ijesztőek voltak. Alig halottuk a saját hangunkat, a színpad és a nézőtér között sétáló tömegben még a színészeket is alig-alig találtam meg. Akkor az egyik szereplő elvesztette a türelmét, a szövegét hangos indulattal kezdte mondani, és a következő pillanatban váratlanul csend lett körülötte. Bár a jövés-menés még folyt, a többség elkezdett figyelni, és ettől a pillanattól kezdve a téren óráról órára és estéről estére egyre nagyobb lett a csend, az „új rend” szinte magától helyreállt, és a negyedik este gyakorlatilag már próbálni sem tudtunk, mert este hétre megtelt a „színház”, és a közönség türelmetlenül követelte az előadást.

Váratlanul valami olyan nagyszerű élmény közepébe pottyantunk bele, amire sohasem számítottunk. Valóban a régi vándorszínészek sorsa és helyzete lehetett hasonló, akik Thália szekerén megérkeztek egy helységbe, és a sürgő-forgó nép között kezdték meg előadásukat. Menthetetlenül ezek az olvasott emlékek jutottak az eszembe, a népszínháznak ez a valódi, legigazibb formája, ahol a színész és közönség szinte együtt lélegzik, ahol a közönség semmilyen oldalról sincsen előre elkötelezve, ahol a társulatról nem sokat tud előre, ahol elkezdődik a darab, és a színháznak szóról szóra és mondatról mondatra kell megnyernie a közönségét, megszereznie a sikert. Ez történt velünk is Szentendrén.

Miközben aggodalmaskodtunk, a kritikusok, a szakemberek és a „nagy-közönség” várható véleménye miatt, megjelent a nézőtér, a főtér közepén az egyszerű szentendrei járókelők tömege, és lényegében eldöntötte színházunk sorsát.

Mindannyiunkban visszatérő és leírhatatlan élmény volt, amikor először éreztük, hogy a sokak által nehézkesnek és színpadra alkalmatlannak vélt régi szép magyar szöveget ez a szentendrei közönség milyen mohó füllel és gyönyörrel szívja magába. Még nem lehetett az egész előadás minden részletét megfigyelni, amikor már visszaérkeztek hozzánk a hírek, amelyekből megtudtuk, hogy „micsoda szép ez a mi magyar nyelvünk!” A közönséggel való találkozás megoldotta szinte valamennyi gondunkat és problémánkat. Mindazt, amit a megelőző beszélgetésekben még kétségesnek találtunk, a közönség problémátlanul és természetesen elfogadta. Első pillanattól kezdve úgy szövődött egy-be a darabbal és játékkal, mintha min

dig ilyen színházban ült volna. A sok aggály szertefoszlott, és a szentendrei előadások minden estéje szinte népünnepélyszámba ment. A közönség lelkesedése, az együttes mérhetetlen igyekezete olyan forró perceket szerzett, amelyeknek már régen voltunk tanúi, és amelyet színészek és közönség egyaránt örömmel ünnepelt. A *Comico-Tragoedia* valóban elsőrendűen színpadképes, hatékony és még bővebb elemzésre váró remekmű.

Természetesen az egész este jó hangulatához jelentős mértékben hozzájárult a műsor második része, a „*Pikko herceg és Jutka-Perzsi szomorú-víg története*”-nek előadása is. Már a beszámoló elején említettem, hogy megelőző tanulmányaimnak egy része arra az időre esett, amely egyben az állandó magyar színjátszás kezdetét jelentette. Amikor ugyancsak Békés István felhívta a figyelmemet a *Pikko hercegre*, a téma és a cím már nem volt ismeretlen előttem. Tudtam, hogy ez volt az első magyar énekes-játék, amelyet 1793-ban Budapesten mutattak be. Itt is hozzátartozik az őszinteséghez, hogy miközben annak idején az olasz operáknak a magyar színpadi világra tett hatását tanulmányoztam, e vizsgálgódás közben a *Pikko herceg* egyáltalán nem keltette fel figyelmemet. Egy este nekifogtam a színdarab elolvasásának. Meglepetésem határtalan volt. Alig tudtam elhinni, hogy a magyar színészkedésnek ebben a kezdeti korában eljátszhattak egy ilyen rendkívül igényes, színészi szempontból kifejezetten a legnagyobb gyakorlatra igényt tartó színdarabot. De az se ment a fejembe, hogy ilyen kiválóan megszerkesztett, ilyen nagy színpadi tapasztalattal rendelkező művet hogyan hozhattak létre? Azóta már részletesen tájékoztattuk a legszélesebb közönséget is a mű eredete felől. Haffner, a mű eredeti szerzője, bár fiatalon elhunyt, és ezért neve kevésbé lett ismert az európai színháztörténet lapjain, valóban zseniális adottságú színpadi szerző volt. De ez nem csökkent a fordító és az átdolgozó, Szerelemhegyi András érdemét, még kevésbé a művet akkor is nagy sikerrel élő színészegyüttesét, mert mind a két produktum azt jelenti, hogy elődeinknek igen kiváló színpadi ismerekkel kellett rendelkezniük.

Ennek a darabnak a bemutatásával is sok gondunk volt. Bár tudtuk, hogy az eredeti magyar zene, Chudy József

muzsikája elveszett, szerzeményéből egyetlenegy kottafej sem maradt az utókorra, mégis előlről kezdtük a kutatást. Bár át tanulmányoztuk a zenetörténet ismert anyagát, amely tájékozódásul szolgált az akkori európai, pontosabban osztrák vagy magyar színpadi zenét illetően, mégis nagyon reméltük, hogy a kiindulási pont Chudy valamilyen megtalált zenei intonációja lehet. De minden igyekezetünk hiábavaló volt. Pozsonyban, Kolozsvárott, Aradon és Temesvárott ugyanúgy semmi nyoma sem maradt a zenének, mint ahogy Bécs összes könyvtára sem tudott semmi biztatót ígérni. Amikor az igen komplikált módon Bécsből beszerzett, az osztrák eredetihez tartozó Müller-zenéről is ki-derült, hogy számunkra nem használható, csak akkor döntöttük el végérvényesen, hogy a darabhoz új muzsikát írunk. A feladatot Vujicsics Tihamér vállalta el, és mindannyiunk örömeire a legnagyobb sikerrel oldotta meg.

Az előadások után többször fordultak hozzám azzal a kérdéssel is: hogyan sikerült a legkülönbözőbb pesti színházak művészeit a rövid próbák során mind a két műfajban ilyen egységes játékba vonni. Nem könnyű ennek az összefogó

és összetartó erőnek minden részletét utólag visszakövetkeztetni, de egy bizonyos : amikor a Szentendrei Teátrum egész működtetési és művészi szervezése megindult, világos, tiszta és pontosan meghatározott cél lebegett mindenki előtt. Nem egyszerűen arról volt szó, hogy egy új színházat akarunk létesíteni - ha az a legkedvezőbb tárgyi adottságokkal rendelkezik is -, hanem mindenekelőtt arról, hogy ezeknek a műveknek a szelleme, gondolatvilága, színpadi játékot inspiráló ereje mindannyiunkat egyformán magával ragadott. Talán úgy is mondhatnám, nem a színházhoz kerestünk eszmét, hanem az eszméhez találtuk meg a művet, az annak megfelelő legjobb színházi adottságot.

Természetesen vetődik fel tehát a kérdés: hogyan tovább? Húzódnak-e még meg a polcokon olyan felfedezésre váró remekművek, melyek az ez év nyarán megkezdett sort folytatni tudják?

A Szentendrei Teátrum előadásait a kezdet kezdetén óvatos tapogatózással „főpróbának” szántuk. Négy elő-adást terveztünk, majd felemeltük hétre. A nagy sikerre való tekintettel módot találunk időközben a nyolcadik előadás megtartására is.

A valóságban ehhez kell még számítani a nyilvános főpróbát és a három utolsó próbát, amelyek „teljes ház” mellett zajlottak le. Nem beszélünk még a „potya-nézők” seregéről, akik nem kis erőszakkal valósággal megszállták a házak ablakait, a járdákat, minden talpalatnyi követ, rátelepedtek a színpadra és a legvégén „ellopták” még a zenekar székeit is.

Mindenek következtében a Szentendrei Tanács Végrehajtó Bizottsága úgy döntött, hogy a Szentendrei Teátrum felemelt előadásszámmal az évtől megkezdí folyamatos munkáját.

A Szentendrei Teátrum 1971-es új műsora már megvan. Az első darab a bibliai József-történetnek egy régi magyar változata. A címe: *A szüesség acél tüköre*. A téma első - általunk ismert jelentkezése - 15 56-ból való, Nagybánkai Mátyás írása. 1765-ben a verses témát Tánch Menyhárt formálta színpadi keretbe. A mű később megjelent változatának szerzője ismeretlen. Bízhatunk benne, hogy ez a darab is rendelkezik azzal az erővel, amely az elmúlt évben a Comico- Tragoediát sikerre vitte. Műsorunk másik darabja Paisiello I *filosofi imaginari* című zenés játéka. Annak a magyar társulatnak, amely 1793-ban a

A SZENTENDREI TEÁTRUM, SZENTENDRE' FÓTERÉN



JELENET A COMICO-TRIAGOEDIÁBÓL (SZENTENDREI TEÁTRUM) (MTI TOTO)



Pikko herceget mutatta be, ez volt a második műsordarabja. Ez a Paisiello-darab egyben az akkori évtizedek Európa-szerte legnagyobb sikere volt. Az eredeti szövegkönyveket, illetve partitúrát Budapesten és Olaszországban már előhalásztuk a könyvtárak mélyéből, a Szentendrei Teátrum szín-padára való igazításuk is folyamatban van. Még ez év végére szeretnénk a Szentendrei Teátrum eljövendő öt évének teljes műsortervét is asztalra tenni. Rendelkezünk még olyan művekkel, amelyeknek felfedezése eseményszámba megy, de úgy érzem, hogy lehetőségeink ezen túlmenően is hosszú időre korlátlanok. A Szentendre főterén tavaly meg-született színházi játékkforma, úgy érzem, rendkívül nagy és szerencsés lehetőséget kínál a már ismert, de jelentős sikert még el nem ért XIX. századbeli magyar darabok egész sorának is. És bár hosszú időre szólóan is az a törekvésünk, hogy Szentendre mindenekelőtt a magyar színpadi művek színháza legyen, természetesen fog felvetődni az idők folyamán annak az igénye is, hogy olyan olasz, spanyol vagy más nemzetiségű darabokat is műsorra tűzzünk, amelyeknek első és eredeti színpadi megjelenése Szentendre főteréhez hasonló körülmények között játszódhatott le. Azt remélem, hogy a színpadnak és a közönségnek ilyen erős összefonódása és együtt-játszása a további lehetőségeknek minden egyes új bemutató után még számtalan formáját fogja megmutatni.

A Szentendrei Teátrum létrehozása hosszú és csendes folyamat volt. De ebben a hosszú és csendes munkában felsorolhatatlan számú azoknak a személyeknek a neve, akik ebben a munkában részt vettek. Ritkán lehet látni olyan áldozatos, kitartó és lelkes összefogást, mint amilyet másfél éven át Szentendre ügyében tapasztalhattunk. Most, miközben visszagondolok a „múltra” - köszönet érte mindenkinek.

Köpeczi Bócz István rajza



fórum és disputa

EMŐDI NATÁLIA

Mesterség és műhely

Színházművészetünk gyakorlata azt mutatja, hogy nincs minden rendben a mesterségbeli felkészültség, a technikai alapok körül ... állapítja meg Koltai Tamás a SZÍNHÁZ májusi számában. Egy sor negatív jelenség megemlíttésével bizonyítja állítását, hogy ráirányítsa a szakma figyelmét erre a fontos problémára. Bírálata jórészt helytálló, a hozzászólást sem elsősorban a vitázó szándék készíti, sokkal inkább a feltett kérdések továbbgondolása, a fejlődést gátló jelenségek okainak kutatása.

Előjáróban egy pontban mégis vitába szállnék Koltai problémafelvetésével. A színházművészetben a szakmai hiányosságok nehezen felismerhetők - írja Koltai -, mert nincsenek műfaji normák. Ennek egyik okát a XX. századi színház tartalmi és formai változásaiban látja. De a példák, amelyeket állítása igazolására felhoz, zömmel az előadás művészi megítélésének dilemmáira és nem a szakmai felkészültség megállapíthatóságára vonatkoznak. Az a tény, hogy a színház alkotóművészeinek szakmai felkészültsége, kifejezési eszközeik fejlettségi foka ma már egyre inkább a figyelem középpontjába kerül, a modern színház sokszínűségének eredmé-

nye, amely éppen hogy feltűnővé teszi a szakmai hiányosságokat. A különböző színházi stílusok egymás mellett élése a színpad alkotóművészeitől a kifejezési eszközök gazdagságát követeli. Igaz, hogy másként kell játszani például Csehovot és másként Brechtet, de az már vitatható, hogy helyes lenne színészeinket aszerint csoportosítani, hogy ki „át-élő” és ki „illusztráló” típus, vagy hogy egy Brecht-bemutató stílusát nem maga a mű, hanem a rendező és a színészegyéniségek „típusa” határozza meg - ahogy Koltai ajánlja. A modern színház egyik követelménye éppen az, hogy ugyanannak a színésznek és rendezőnek a művészi kifejezési módok, az ábrázolási lehetőségek sokféle árnyalatát egyaránt birtokolnia kell, nem is szólva a fejlett beszéd- és mozgáskultúráról, ami az előzők kiegészítője csupán. Ez éppen egyik eszköze lehet a művészi elszűrődés el-teni védekezésnek, annak, hogy egy-egy színész ne ragadjon meg egy szűk szerep-körnél vagy egy körülhatárolt színpadi stílusban. A színház „képlékenysége” tehát nem hibáztatható, sőt inkább erjesztő hatású, mert felszínre dobja a hiányokat, s színházművészetünket arra kényszeríti, hogy állja a versenyt a kor diktálta követelményekkel.

Egy-egy előadás mesterségbeli normái tehát nem megfoghatatlanok. Koltai így határozza meg: „a színészi mozgás- és beszédtechnika, a rendezői összetartó erő, a tervezői stílussteremtő képesség - többek között - mesterségbeli alapfogalmak”. Kicsit szűkreszabott ez az összefoglalás, mert kétségkívül idetartozik a beszéden és mozgáson túl a színészi és rendezői kifejezési eszközök előbb említett sokfélesége is, valamint a tervező stílussteremtő készsége mellett a szín-pad scenikai ügyessége, a játéktér praktikusága, a díszletek gyors és könnyű mozgathatósága stb. E mesterségbeli alapok hiánya nemcsak „utolérhető” egy-egy előadásban, hanem szinte bántóan kiabál, mert könnyen felboríthatja az előadás művészi egyensúlyát. (Pl. a nehézkesen mozgó díszlet miatt hosszú díszletváltásokkal létszabdalt előadás veszít művészi hatásából.)

De elválasztható-e ilyen élesen a színházművészet gyakorlatában a művészi tehetség és a szakmai felkészültség, a művészi alkotó munka és annak technikai kifejezésformái? Koltai igyekszik a kettő közé választóvonalat húzni (bár ő is hangsúlyozza, hogy „a kettő csak együtt ér valamit”), de amikor a bírált

jelenségeket vizsgálni kezdi, a határvonalak természetesen elmosódnak. Ez csupán azért baj, mert ezzel a mód-szerrel a mesterségbeli felkészületlenség gyűjtőfogalmába sorol a művészi munka lényegét érintő negatív jelenségeket, sőt etikai és fegyelmi ügyeket is, s ezzel a valóságos problémákat leegyszerűsíti.

Hogy egy-egy sikertelen vagy a lehetőségein alul maradt produkció esetében milyen jellegű - művészi vagy mesterségbeli - hiányosságok voltak-e túlsúlyban, csak a konkrét és szakszerű elemzés döntheti el. Kétségtelen, hogy kifelé színházi gyakorlatunk sok negatívuma a szaktudás hiányosságának látszatát kelti, a valódi okok azonban mindig sokkal összetettebbek, s a megoldás lehetőségeit is komplexebb módon érdemes keresni.

Mesterségbeli probléma a nagy ígéretként induló fiatal színészek elszürkülése, sőt elkallódása. Itt valóban színész-képzésünk alapjairól van szó. Szinte általános, hogy a főiskoláról kikerülő fiatalok nincsenek kellően felszerelve a színészmesterség technikai alapjaival, s ez még a legtehetségesebbeknél is visszaüt. Tegyük fel, hogy egy frissen végzett fiatal színész bekerül egy erős együttesbe, ahol nagy múltú és tekintélyes partnerek-vel kell állnia a sarat. Nehéz a feladat mindenképpen, de ha ráadásul még mozgásbeli, beszédtechnikai nehézségekkel kell küszködnie, ha egyszerűen nem tudja, hogy a rendező instrukcióját milyen technikai módszer segítségével valósíthatja meg, beáll a görcsös állapot. A pályára hozott szakmai felkészületlenséget a színházi alkotómunka során már nagyon nehéz pótolni. Erre sem mód, sem idő nincs. Kevés a pedagógusi türelemmel megáldott rendező is, akinek idejéből futná arra, hogy a mesterségbeli hiányokkal küzdő fiataloknak időt és segítséget adjon a felfejlődésre. A tapasztalt művészek között átélt sorozatos kudarc-élmény a görcsös állapotot csak növeli, s lehetetlenné teszi a fiatal színész művészi fejlődését. S aki nagy ígéretként indult, arról hamarosan kialakul az új vélemény: tehetségtelen.

El kellene gondolkozni azon is, hogy helyes-e a főiskolai hallgatók ilyen mérvű „sztárolása”, mint ami jelenleg folyik. Nem egy példa van rá, hogy főiskolásra bíznak olyan művészi feladatot, amelyhez már nagyobb mesterségbeli felkészültség és bizonyos művészi érettség volna szükséges. Az eredménytelenségnek aztán nemcsak az előadás vallja

kárát, hanem a növendék is. Vagy többnek, felkészültebbnek hiszi magát, mint amilyen, a kisebb feladatokat már most, pályája kezdetén „dobja” s ezzel mesterségesen leállítja önmagát a fejlődésben, vagy képes kritikusan nézni önmagát és elkeseredik, elveszíti önbizalmát. Ezek a kezdeti görcsös erőlködések, a keserves kínlódással megtalált félmegoldások rögződnek, már a pálya kezdetén modorosságba merevedhetnek. S az-tán igazi tehetség legyen a talpán, aki képes lesz tőlük megszabadulni.

Összetettebb és nehezebb probléma a már eredményes pályát futott, tehetséges színészek elszürkülése, modorossá válása. Itt nyilvánvalóan nem a szakmai alapok hiányáról van szó, bár az eredmény: a játékbeli sémák, a mozgás- és beszédstílusban fellelhető modorosság kifelé ezt a látszatot kelthetik.

Az egyik ok az aránytalan színész-foglalkoztatás. Modorosság, önismételtetés jön létre egy-egy színész túljátszatásából, amikor idejéből, erejéből nem futja az elmélyült alkotásra. (Itt külön közrejátszanak még a film, szinkron, rádió, tv stb. fellépések. Innen a fáradság, a nem kielégítő kondíció, amit Koltai is említ.) A másik vélet, amikor valaki hosszabb ideig nem jut színpadra, s utána szemmel láthatóan bizonytalanná válik, nehézkesen próbál. Művészi kifejező készsége, eszközei megfakultak, s időbe telik, míg újra megtalálja egy figura kidolgozásának laza formáit, s görcsös állapotától szabadulni tud. A művészi fejlődéshez szüntelen gyakorlás szükséges, s színházaink - noha a törekvés megvan - ezt nem tudják minden művész számára folyamatosan biztosítani.

A színészi modorosság mélyebb okai egész színházi közhangulatunkat érintik, az őszintétlenség, a sértődékenység és bizalmatlanság légköréből táplálkoznak. Színészeink egy része könnyebben elfogadja az alakítása minőségéért vonatkozó rendezői megjegyzéseket, tanácsokat, vagy legalábbis elgondolkozik rajtuk, de mereven elzárkózik a legjobb szándékú és segítőkész megjegyzés elől is, amely a modorossággal fenyegető rossz szokásaira vonatkozik (pl. gyors, érthetetlen beszédmodor, értelemzavaró hangsúlyok, szó- vagy mondatvégek elnyelése vagy ellenkezőleg, énekli elhúzása). Pedig nem egy, egyébként kitűnő előadásunk élvezetét zavarják ilyen látszólag jelentéktelen hibák. Talán szakmai tekintélyüket féltik színészeink, pedig követ-

kezményeiben éri károsodás a szakmai tekintélyt, amikor a rossz szokás állandósul, bántó modorossággá válik, és már nemcsak a szakmabeli, de az állandó színházlátogató is észreveszi, hogy X művésztől egymástól eltérő figuráknál is ugyanazokat a gesztusokat, hanglejtést, mozgást látja viszont.

Egyes rendezők küzdenek a modorosság ellen, mások beletörődnek. Egyrészt már maguk is olyannak fogadják el színészkollégáikat, amilyené formálódtak, vagy egyszerűen nem akarván senkit megsérteni, így gondolkoznak: „miért pont én mondjam meg, ha eddig nem figyelmeztette senki?” S az ilyen őszintétlen léghőz eredményezi az átlagos, jól bevált sémákat ismétlő, modoros előadásokat, ahol sem színész, sem rendező nem tud újat nyújtani, sőt időnként még nagy tehetségű vezető színészeink egyébként kitűnő alakításait is rossz szokásból eredő modorosságok gyengítik.

Honnan ered a túlérzékenység és őszintétlenség, amely már jócskán túllép a szakmai felkészültség problémakörén, és a színész-rendező modorosságok is csak egyik és nem is legfontosabb megnyilvánulási jelei? Szinte közhelyszámba megy már, hogy a színház kollektív művészet, de nagyon kevesen veszik komolyan. Ez feltételezné a kollektív alkotói folyamatot, amikor egy nagy gépezetben mindenki a maga helyén és jelentőségéhez mérten önálló alkotó munkát végez egy egységes, a rendező által irányított és összefogott, de mindenki által sajátjának érzett és vallott felfogás szerint. Nem ritka azonban az olyan produkció, amelyben ilyen alkotómunka csak látszatra jön létre. Feszült légkörben, ellentétes véleményekkel és indulatokkal terhes hetek előzik meg a be-mutatót, és az ellentétes nézetek között a döntés tekintélyelv alapján születik. Káros ez akkor is, ha a rendező gyakorolja a színészekkel és munkatársaival szemben és akkor is, ha egy nagy tehetségű vezető művész él vissza tekintélyével és befolyásolja kollégáit vagy esetleg a fiatal rendezőt. Létrejöhet ilyen módon is többé-kevésbé jó előadás, esetleg egy-egy kiemelkedő alakítás. Lehet az eredmény kirobbanó közönségsiker is, ami ideig-óráig feledtetni tudja a feszült légkörű próbák emlékét, csak éppen a színházi munka lényege maradt el: a közös alkotó munka, amely során az egész együttes előbbre lépett.

A feszült légkörben folyó munka szüli a sértődéseket, ahol a résztvevők egy

része előbb-utóbb eljut a passzivitásig, amikor meggyőződése ellenére és lelkese-
dés nélkül, pusztán csak végrehajtja fel-
adatát. Hallgat a színész is, mert úgy érzi,
hogy senki sem figyel rá igazán, problé-
máival magában őrlődik. A sértettségi
állapot rendszerint rá is licitál valódi sé-
relmére, önmagába zárkózik, s egy bizo-
nyos ponton már feloldhatatlan ellenállást
jelent a rendező megközelítés számára.
Nehezen eldönthető, hogy a színész
görcsös elzárkózása hibáztható-e inkább
vagy a rendező, aki elmulasztotta a
kapcsolatteremtés lehetőségét, amikor a
színész még igényelte. Így jön létre az az
áldatlan helyzet, hogy a színész úgy érzi,
magára van hagyatva, nem kap elég
segítség feladatai megoldásához, szak-
mai fejlődéséhez. A másik oldalon viszont
a rendező őrlődik, mert sértődött,
bezárkózott, cinikus színészekkel találja
szemben magát, akikkel - úgy érzi -
képtelenség újat alkotni. Pedig a közöny
és cinizmus is legtöbbször menekülés vagy
önigazolás, és mélyebb problémákat takar.

A színészet olyan értelemben is kol-
lektív művészet, hogy individuális esz-
közökkel sem alkotni, sem hibákat le-
küzdve továbblépni nem lehet. Színész és
rendező az alkotás folyamatában egy-
másra utalt, csak szoros szövetségükből
szülehet új és jó eredmény. Szövetség
helyett pedig egyre többet hallani a ren-
dező-színész ellentétről, amely mögött
törvényszerűen a megromlott emberi-
művészi kapcsolatok állnak: a sértett-
ségből, az őszinteség hiányából táplál-
kozó bizalmatlanság és mindezeken végző
eredménye, egymás művészi értékeinek
alábecsülése.

Ez a sötét helyzetkép - bár igaz -
korántsem általános és nem is lényegi
jellemzője színházi munkánknak. De
vannak ilyen tünetek, s a Koltai által
felsorolt visszatetsző jelenségek nagy
részét ide lehet visszavezetni. A helyzet
azért sem aggasztó, mert számos ellen-
példa is akad. Sok produkció jön létre
egészséges alkotó légkörben, ahol nyoma
sincs kedvetlenségnek, lazaságnak, ahol
kivételesen mindenki lelkesen és oda-
adóan dolgozik, s a végeredmény, a ki-
magasló művészi eredmény sem marad el.

Vannak sokan, akik minden megold-
datlan probléma okát színházi életünk
adott struktúrájában látják, s újraszerve-
zésétől csodákat remélnék. Koltai is
egyik megoldási lehetőségnek a nagyobb
színészfluktuációt ajánlja, amely foko-

zottabban tenné lehetővé a rendezők és
színészek sűrűbb partnercseréjét. Nem
valószínű, hogy a nagyobb vándorlás a lényegi
gondokat megoldaná, egyéb-ként
ezt a jelenlegi struktúra nem is gátolja
meg. A művészi gyakorlat azt bizonyítja,
hogy egységes stílusú, ki-egyensúlyozott
produkció létrejötteként ellentétek nélküli,
nyugodt alkotó légkör és kiegyensúlyozott
műhelymunka az előfeltétele. A kimagasló
művészi eredmény mögött általában
összeszokott, azonos művészi és
ideológiai nézeteket valló alkotógárda
kollektív munkája áll.

Színházaink jelenlegi szervezete nem
teszi lehetetlenné alkotócsoportok, al-
kotóműhelyek létrejöttét. Noha a mun-
kafolyamat jelenlegi mechanizmusa nem
erre a formára épül, a merev formák
lazább kezelésével megteremthetők, hi-
szén máris olyan életképes magvát ké-
pezik színházi munkánknak, amelyre
erőteljesebben építeni kellene. Életrehí-
vásuk nem új gondolat, a javaslat el-
hangzott már nagyobb plénumok előtt is,
éppen színházi életünk vezetői részéről,
csupán gyakorlati megvalósítására, a
megvalósítás módjainak kimunkálására
nem jutott sem idő, sem energia.

Jelenleg egy-egy produkció stábja al-
kalomszerűen verbuválódik és általában
elég későn ahhoz, hogy elmélyült elő-
készítő munka után kerülhessen sor a
színpadi alkotómunkára. Koltai felveti,
hogy rövid a nálunk meghonosodott hat-
nyolc hetes próbaidőszak, s megha-
tározása önkényes. Valószínű, hogy ezt
senki sem „állapította” meg, egyszerűen a
szükséglet, a bemutatók száma alakította
ki ezt a gyakorlatot. A szükséges évi
bemutatószámokon egy színház sem tud
radikálisan változtatni, de a hat-
nyolchetes effektív próbaidőt hosszabb
átfutású előkészítő műhelymunkával
eredményesebbé lehetne tenni. Egy szín-
házi évad műsorterve az előző évad végé-
re elkészül, noha tény, hogy minden
évad elején van egy-két labilis pontja a
programnak. Ez azonban nem lehet
akadálya, hogy az alkotócsoportok meg-
kezdjék az előkészítő munkafolyamatot.
Egy évad jó előkészítéséhez el kellene
érni, hogy évad végén ne csak a következő
szezón első bemutatójának előkészületei
kezdődjenek el, hanem a tervben szereplő
valamennyi darab szűkebb stábja
kialakuljon, vagyis rendezők, dra-
maturgok, tervezők s a darabok főbb
szereplői ismerjék, hogy a következő évad
milyen új feladatokat hoz számukra.
Fontos lenne ez azért is, hogy az új

magyar darabok - amennyire lehetséges -
dramaturgiai megoldatlanságok nélkül
kerüljenek színre, de megvan a
jelentősége a hosszabb előkészítő munká-
nak külföldi és klasszikus művek eseté-
ben is, amikor az előkészítő folyamat lé-
nyegét nem a dramaturgiai munka teszi.
Az ideális műhelymunka az lenne, ha az
előadás mondanivalója, stílusa, a meg-
valósítható variációk végiggondolása után,
megbeszélések sorozatában kovácsolódna
ki. Hogy a munkában részt vevők
mindegyike azt érezhesse, hogy egy mű
kapcsán valóra válthatta művészi
elképzelését, amely a közös alkotó-munka
során találkozott a rendező el-
képzelésével, s nem azt, hogy megvaló-
sította, amit a rendező kívánt. Elkép-
zelhetetlen valóban kollektív munka, egy
előadás koncepciójának kollektív
kimunkálása, ha pl. a tervezők csak az
olvasópróba előtti napokban ismerked-
hetnek meg a darabbal. Ezért él az az
általános vélemény a szakmában, hogy a
társalkotók munkájára csak azért van
szükség, hogy a rendező elképzeléseit
kiszolgálják. Ez még akkor is így van, ha
a rendező igényelné a kollektív mű-
helymunkát, de a rövidre szabott elő-
készítési idő megfosztja a kollektív kí-
sérletezés lehetőségétől. Ha a rendező is
szinte utolsó pillanatban kapja meg a
darabot, sőt „házi feladatként”, amelyet
egy vagy két héten belül el kell kezdenie
próbálni, kénytelen a munkafolyamat
kialakult sémáihoz folyamodni, s nincs idő
az elképzelések egyeztetésére. Ebből is
adódnak az előadásbeli stílus-zavarok,
amikor a díszlet mást képvisel, mint amit
a színészi játék, vagy egyszerűen egy-egy
előadás megvalósulásában nem futja ki azt
a formát, amit mint lehetőség magában
rejtett.

A kialakuló színházi alkotócsoportok
esetlegesek, összetételüket legtöbbször a
színház szervezeti adottsága dönti el. Ha a
munka folyamán mégis kialakul a közös
platform és a jó alkotó légkör, ez csak az
adott produkcióra vonatkozik, és nincs
meg a lehetőség, hogy egy „stáb” elért
eredményeit egy új produkció során
továbbfejlessze, s amit nem sikerült
megoldani az egyik előadás során,
kikísérletezze a következőben. Talán meg-
lehetne találni a lehetőségét annak is,
hogy egy-egy alkotócsoport bizonyos
határokon belül nagyobb önállóságot
kapjon, ami egyet jelent természetesen a
nagyobb művészi és eszmei felelősséggel
is. Ha egy rendező, dramaturg s esetleg
egy-két színész hisz egy darab-

ban, lehetőséget, fantáziát lát egy mű színpadra állításában, alkalmat kaphatna megvalósítására még akkor is, ha esetleg a színház egyik vagy másik vezetőjének a megvalósítás sikerességét illetően kétségei vannak. Természetesen itt művészi fenntartásokról lehet szó csupán, amelyek megoldhatóságát az alapos műhelymunka bizonyítani tudja, és nem a bemutatás helyességét eleve kétségessé tevő eszmei-ideológiai problémákról. Ennek a módszernek különösen új magyar darabok színpadra segítésénél volna nagy jelentősége. Nem a stúdiószín-padok és produkciók sorának szaporítására gondolok, hanem arra, hogy összekovácsolódott alkotócsoporthoz hosszú távú, közös munkába lehetne kezdeni anélkül is, hogy az illető mű bemutatójának dátuma konkrétan ki lenne tűzve. Ez nem mond ellent annak a ténynek, hogy egy évad műsorterve jó előre elkészül. A műsorterv soha nem szent és sérthetetlen, legfeljebb előre nem látott objektív körülmények borítják fel, és kapkodva kell a nehézségeket áthidalni. Hozzuk létre tudatos munkával azokat a körülményeket, amelyek „felborítják” a műsortervet azáltal, hogy a minőségileg jobb formát futó produkció helyet kér magának.

Ilyen módon talán megközelíthető lenne az az ideális állapot, hogy közösen vállalt és magukénak vallott ügyre szövetkezzenek egy-egy csoport tagjai - legalábbis többségükben. A kezdeti szűk alkotócsoporthoz, rendező, dramaturg, tervezők köre a munka előrehaladtával bővíthetne egy-egy főszereplő személyével. Ez természetesen az adott darabtól s a színész alkatától függ. Nem minden színész vállalkozik ilyen munkára, de vannak színészeink, akik - főleg új magyar darab előkészületei során - megismerkedve a figurával, értékes ötletekkel, gondolatokkal gazdagíthatják a készülő művet. Színházi gyakorlatunkban erre is volt már példa.

Az ilyen módon kialakuló stábok *vagy* legalábbis az alkotógárda magjai, művésziileg olyan egységes kollektívát alkothatnak, amely képes befolyásolni, sőt meghatározni az alkotói folyamat egész menetét, és biztosíthatja az egészséges alkotói légkört. Kialakíthatók és megerősíthetők olyan kontaktusok, amelyek segítségével már nemcsak lehetséges, de kötelező is az őszinte hang, s a szigorú kritika nem a sértődékenységgé és a művészi bezárkózás táptalajává válik, hanem az alkotói folyamat természetes al-

JÓSFAY GYÖRGY

Színház és térkép

A vidéki színházak komoly nehézségekkel küzdenek, fenntartásuk mind államunktól, mind művészeinktől rendkívüli áldozatokat követel. A fenntartás szükségére vitathatatlan, az áldozatokat viszont csökkenteni kell.

A színházak életét megkeserítő nehézségek két csoportra oszthatók:

1. Az utóbbi években gyérült a közönség. Fokozódik a lakosság takarékoskodása nagyobb beruházások érdekében. Ezért kisebb kiadásait, mint például a színházba járást, a nyilvános szórakozást, korlátozza. Az életszínvonal javulásával egyidőben bizonyos kispolgárosodás is tapasztalható, aminek egyik jellegzetessége az egyéni vagy családi elzárkózás, jórészt egy-egy televízióképernyő előtt. Ma elsősorban éppen vidéken érvényesül a tévé erőteljes elszívó hatása. (Sajátos jelenség vidéken: az eladott, de mégis üresen maradó helyek számának növekedése.)

2. A színházak műsorának érdekesebbé, jobbá tételét gátolja az előadói gárda kis létszáma és sokoldalúságának hiánya. Ezért számos érdekes produkció eleve megvalósíthatatlan vagy kudarcra ítélt. Néhány színházban kevés az idősebb színész. Pécsen, Szolnokon gyakorta a fiatalabb generáció játssza az apák-anyák szerepkörét is. Másutt, például Debrecenben, problémát okoz, ha egy darabban sok a fiatal szerep. Mindenütt kevés a jól éneklő és táncoló színész. A meglevő gárda egyre nehezebb feladatokat elé kerül. Ha a színház székhely-

kötőrésze lesz. S az ilyen módon összekovácsolódott alkotógárdák önmaguk elé is feltehetőleg fokozottabban célul tűznék ki a folytonos művészi megújulást, a szünet nélkül újat, többet, tökéletesebbet alkotást.

Ha a művészi alkotásban, a kifejezési eszközök gazdagításában szüntelen előrelépésre, megújulásra van szükség, vonatkozik ez nemcsak az egyéni teljesítményekre, hanem a nagy egész, a szín-

lyén csökken egy-egy produkció előadás-száma, több produkcióra vagy több táj-előadásra van szükség. Mindkét megoldás a minőség rovására megy. Az elsőnél csökken a próbaidő, a másodiknál fokozódik a színészek időbeli igénybevétele.

Mindez világosan mutatja, hogy időben és intenzitásban a teljesítmény már nem fokozható, sőt a minőség javítása érdekében csökkentendő. A színházak működését tehát csak térben lehet kiterjeszteni, de azt is csak úgy, hogy a játék színvonala emelkedhessen. Nem több kis helységet kell a színházak működési területébe vonni, hanem néhány új, nagy települést, illetve a meglevő legnagyobb lélekszámú „tájhelyeken” az előadásszám emelésével a helyi kapacitást kell növelni és azt teljes egészében kihasználni.

A színészi munka javításában is a „térkép” és nem az „óra” a legfőbb segédeszköz. A meglevő tagokra több terhet róni kockázatos. A létszám fejlesztésének gátát szab (költségvetési tényezőkön kívül) a vidékre irányuló főiskolai utánpótlás átmeneti csökkenése, és az a jelenség, hogy a vidéki színházak zömmel csak egymás között cserélnek színészeket. (Ez a bérek állandó emelkedésével és így a békeret kimerülésével jár.)

Ezért alkalmazzák egyre gyakrabban a kölcsönös félállás-rendszert és a szerepre történő szerződötést. De ez is rendszerint csak vidéki, egymás közti viszonylatban jön létre, mivel a vidékieknél alacsonyabb bérű és kevésbé kihasznált, tehát kézenfekvőbb alkalmi „munkaerő”, a fiatal fővárosi színész-gárda vonakodik a vidéki vendégeskedéstől. Ennek az oka egyrészt az előítélet, másrészt a félelem attól, hogy éppen a távollét alatt kínálkozna egy kedvező film- vagy tévés szerep.

ház együttes munkájára is. Keresni kellene a megújulási lehetőségeket az adott keretek jobb felhasználásával, az eredményesebb felkészülési folyamatok kikísérletezésével. A színházi munka modernebb struktúráját kellene kimunkálni, kezdve a műsorkészítéstől a dramaturgiai munkán át a színpadi alkotómunka minden fázisáig. Ez is a szüntelen szakmai fejlődés, a modern színház egyik követelménye.

A színészgárda fejlesztése tehát még a legjobb kooperáció mellett is korlátozott (ezt a kooperációt ma még lehetne javítani), tehát a színházak nehézségeit csökkentő leghatásosabb módszernek a jelen pillanatban a színjátszóhelyek térbeli növelése ígérkezik. Ennek pedig leghatékonyabb módszere a körzetesítés. Erről a módszerről adnak képet a Kaposvári Csiky Gergely Színház tervei, melyekről Laczina László, a színház igazgatója és Csáky Balázs, a Somogy megyei tanács művelődési osztályának helyettes vezetője adott tájékoztatót.

A kaposvári együttes évente átlagosan tíz bemutatót tartott, előadásaik száma megközelítette a négyszázat, és ennek majdnem a felét tájon játszották. A táj-előadások jelentős része kis községekben folyt le, aránylag kis számú közönség előtt. Egy-egy produkció próbaideje gyakorta három hétre csökkent, néha még rövidebb időre, a színészek pedig minden második előadással tájra utaztak, és az utazások közben őrlődött, fogyott alkotókedvük, koncentrátságuk, teljesítőképességük. Az ilyen gyakori táj-előadásban megfáradt színésztől aligha lehetett koncentrált próbákat remélni, pedig a kevés próbaidő ezt igényelte volna. Felvetődött a kérdés: miként oldható meg a tájelőadások megtartása, sőt fokozása mellett a minőségi munka javítása. A vendéggjátékokra szükség van, hiszen Kaposvár - és ugyanez vonatkozik a legtöbb vidéki városra is - egymagában nem képes egy sokoldalú társulatot eltartani.

Évek óta foglalkoztatta a gondolat a színház vezetőit, a megye politikai és közigazgatási irányítóit. Közös munkálkodásuk eredményeképpen jött létre konkrét körzetesítési tervük.

A térképet figyelve országszerte látható, hogy városaink szaporodnak, viszont legtöbb új vagy kisebb városunk nem rendelkezik állandó színházzal. Az alkalmilag vendégszereplő együttesek természetesen nem segíthetik elő színházszervező réteg kialakulását, még kevésbé a rendszeres színházba járást. A színházkedvelő csoportok kialakulásához szükség van a művészek állandó jelenlétére, a színháznak mint intézménynek állandósulására. Tudjuk azt, hogy a közönség szereti felismerni, követni, figyelemmel kísérni kedvenc művészeit, de ahhoz, hogy ezt megtehesse, és ahhoz, hogy egyáltalán kedvenc művészei lehessenek, állandó társulatra van szüksége.

Ezek az új és apró városok viszont képtelenek eltartani egy állandó együttest. Ezt ismerték fel Somogy és Zala megye, valamint a Csiky Gergely Színház vezetői, és társulatukkal a következő szezontól három városnak adnak színházat. A színészek egyszerre két produkcióra készülnek fel, az egyiket Kaposváron mutatják be, a másikat Zalaegerszegen vagy Nagykanizsán. Kaposváron a meg-tartott hat tájközséggel együtt (Barcs, Csurgó, Kadarkút, Lábád, Nagyatád és Tab) egy hónapig játsszák az egyik produkciót, a másikat nyolc alkalommal játsszák Zalaegerszegen ill. Nagykanizsán és egy-egy alkalommal Lentiben, Letenyén és Bázakerettyén. Ez a társulat a két hét alatt Zalaegerszegen lakik majd, és csak az előadások lejátszása után utazik vissza Kaposvárra, ahol az-után más csoportosulásban próbálják a következő két produkciót. Ezzel a mód-szerrel a próbaidő hat hétre, néha két hónapra is emelkedik, mivel a három város bérletezett közönsége lehetővé teszi, hogy az évi produkciók számát nyolcra csökkentsék. A produkciók természetesen mindig várost cserélnek, és a kaposvári bemutató Egérszegen és Kanizsán, az ottani pedig Kaposváron kerül másodszorra bemutatásra.

A megvalósítás természetesen nem problémamentes, hiszen az anyaszínház helyén állandó jelleggel letelepedett színészek átlagosan minden második hónapban két hétre távol kerülnek otthonuktól. A társulat nagy része viszont azt vallja, hogy ez kedvezőbb, mint he-tente kétszer, háromszor más-más községbe utazni, és ezeken a napokon a próbán és az előadáson kívül négy-öt órát úton, készenlétben tölteni. Minden új elgondolást szorongás és várakozás előz meg, nem lehet csodálkozni az idegenkedéstől sem. A matematikai logika azonban sikert jósol. Csökken a színház előadás- és produkciószáma, kevesebb a tájelőadás is. Emelkedik a próbaszám, növekszik a túlóra, egyszerűsödik a színészek, rendezők és táros munkája. A színház vezetősége kétségtelenül nagyobb terhet vállal magára, hiszen az állandó kooperáció koncentrált előkészítő munkát igényel, de a színház sikere érdekében a vezetőség ezt kötelességszerűen vállalja. Az új módszer százhatvanezer-rel több nézőt és másfélmillióval több forintot ígér a színháznak. A színészek pedig hónapokkal előre tudhatják majd, mikor mennyi ideig és hol lesznek távol állandó lakhelyüktől, tehát könnyebben

tervezhetik és tehetik rendszeressé életüket. Ahhoz természetesen, hogy egy társulat három várost állandó tarsulattal láthasson el, és mind a három városban igazi színházi életet teremthessen, a meglévő taglétszám nem elegendő. E az igény látszik a legproblematicusabbnak. Most, évad végén, három vagy négy vezető színész hagyja el a kaposvári színházat, és helyük meg betöltetlen. Lehetséges, hogy a társulat kiegészítése és fejlesztése csak számos másodállású vagy szepre szerződő színész foglalkoztatásával valósul majd meg. A z első év nem lesz könnyű, es a nehézségeket nyilván kevesebb szereplőt igénylő darabok műsorra tűzésével lehet majd leküzdeni. Amikor a módszer mar igazolja magát, bizonyára több színészt is szerződtethetnek.

Többen felvetették, hogy ez a mód-szer nem új, hiszen hasonló rendszerben működik a Miskolci Nemzeti Színház Miskolcon és Egerben. A különbség mégis lényeges. Míg az Eger-Miskolc összevonás egy állandó színházzal és társulattal rendelkező várost - mégpedig rendkívül kulturált várost - megfosztott társulattól, illetve annak állandóságát viszonylagossá tette, addig a kaposvári kezdeményezés ilyen viszonylagosan állandó társulatot ad két olyan városnak, ahol eddig csak egy-egy alkalommal vendégszerepeltek különböző színházak. Lényeges különbség továbbá az is, hogy míg a miskolci színészek minden egri előadásra oda-vissza utaznak, a kaposváriak két hétre letelepülnek. A három somogyi illetve zalai város között amúgy sincs olyan nagy jellegbeli különbség, mint amilyen Eger és Miskolc között szinte első látásra tapasztalható.

Felvetődik a kérdés, hogy hol lehetne még hasonló körzetesítéssel segíteni a színház gondjain. Majdnem a legtöbb helyen, de talán leginkább Győr-Sopron megyében kínálkozik alkalom a próbálkozásra. Sopron és Szombathely egy fejlesztett győri színházat örömmel tudhatna magáénak. A vidéki színházak egy-egy gondosan előkészített és kimunkált produkciója kiváló művészi élményt nyújt, a szokásos szóhasználatnál elve magasan fővárosi szintűek.

Kíváncsian várjuk a kaposvári kezdeményezés első évét, de nem érdemes az időt felesleges várakozással eltölteni. A vidéki színházak vezetői „vigyázó szemekkel" máris a térképre vehetik, és megvizsgálhatják, miként követhetik a kaposváriak példáját.

négyszemközt



SOMLÓ ISTVÁN GOBBI HELDÁVAL A PYGMALIONBAN (MTI FOTÓ)

ANTAL GÁBOR

Somló István

**pályájáról és a véletlenről,
a régi Vígszínházról és Jób Dánielről, a
színpadi öltözködésről
és a szép beszédről**

Nem jártam színházba 1934-ben, de a társaságunkhoz tartozó s nálam vala-mivel idősebb, 13-14 éves lányok szinte valamennyien szerelmesek voltak doktor Fergusonba, akit a „markáns” arcú Som-ló István alakított, fehér köpenyben, a Vígszínházban. Sidney Kingsley Az orvos című darabja - amelynek Ferguson a legfontosabb hőse volt - éles vitákat váltott ki közöttünk. Abban azonban mindenki megegyezett, hogy a különböző szépfűk és bájgúnárok után egy intellektuális jellegű, „XX. század-beli” férfi dobogtatta meg a női szíveket Az orvos színpadán.

- Húszéves korom óta, hajaj, majd-nem fél évszázada tehát, írogatok, és mindig a színészetről. Nem lehetetlen, hogy „valahol” magamat kerülgettem mindig - legalábbis szegény Bóka László erre utalt egy okos cikkében, de tudatosan soha nem akartam, és nem is tudtam magamról beszélni. Az orvos azonban olyan nagy élményem volt, hogy talán nemcsak mások bocsátják meg, hanem - remélem - magam is magamnak, hogy egy kicsit visszaemlékezem előzményeire. Azt már többen megírták hogy 1926-tól kezdve - amikor

a Belvárosi Színháztól a Vígszínházhoz szerződtem - hét éven át epizódszerepeket játszottam. Ugyanakkor persze nem voltam nemhogy olyan klasszikus epizodista, mint - például - Szerémy Zoltán, hanem még fél-, sőt negyedklasszikus sem. (Igaz, szerepeim sem adtak lehetőséget a rangbeli teljesítményekre.) Azt azonban még nem mondtam el - fejem fölött a dr. Ferguson adta aureolával -, hogy így biztattam az először színpadra lépő Tolnay Klárit, akivel együtt játszottam Sinclair Lewis *Dodsworth*-jában: - Ne bánkódj azon, hogy nem a legjobb a szereped, és hogy még nem ugrottál ki. Az én példám is azt mutatja, hogy érdemes várni. - Annyiból nagyon is igazat mondtam akkor, hogy Tolnay Klárinak rövidebb ideig kellett várnia, hogy - a *Vihar* az egyenlítőnben, majd a *Francia* szobalányban, később a *Hat szerep keres egy szerzőtben* ne is kiugorjon, hanem kirobbanjon. Az azonban nem volt egészen igaz, hogy pusztán a várakozás hozza meg nekem azt a bizonyos aureolát. Mert hiába tudta és hirdette is Jób Dániel, hogy használható vagyok - hiszen azért is hozott át a Belvárositól -, hiába voltam évekig Somlay Artúr kedvence, és kezdtem Szomory Dezsőnek is egyik kedvence lenni ... Ha drága, kedves jó barátom, az egyáltalán nem csak „jávorpális” Jávor Pál nem bukik meg - egy egész előadással és darabbal együtt - egy Vaszary János-vígjátékban, talán még arra sem kerül sor, hogy Roboz Imre és Jób előadják

a Magyar Színháznál, a Wertheimeréknél fektetett Kingsley-darabot a Vígszínházban. De nagyon gyorsan kellett egy új darab, és nem utolsósorban ez segítette színre a gyanúsnak tartott amerikai szerző színművét. Ami Fergusont illeti, az tipikus Jávor-szerep volt a Vígben. Jób azonban arra gondolt, hogy Jávor nem lehet éppen lelkes állapotban a különben Gaál Franciskát is megbuktató *Szöke bestia* című darab után, őt egy kicsit „pihentetni” kell most. Így esett az-tán rám a választás; „próbáljuk ki ezt a pasast”. Nem egészen véletlenül persze, hiszen ha addigi munkám, külső adottságaim és nem utolsósorban memóriám (kevés próbával lehetett új bemutatót csinálni), nem nyújtottak volna - ma divatos kifejezéssel - kellő információs szintet Jóbéknak, akkor vagy mégis-csak Jávor lett volna Ferguson, vagy mégsem ezt a darabot játszották volna. A véletlent azonban nem lehet lebecsül-ni, a *véletlen és a szerencse állandó tagok a legfluktuálóbb társulatú színház-nál is*. „Ein kuriöses Institut” - mond-ta a színházról Goethe. Nem mint a *Faust* alkotója, hanem mint weimari színgazgató ... Mert nézzük csak még egyszer a konkrét esetet: Jób Dánielre, a Vígszínház akkori művészeti vezetőjére az volt a jellemző, hogy nem kísérletezett, inkább nagyon is biztosra ment. Márpedig ezúttal elfogadott egy minden szempontból gyenge darabot a később oly drámai kanyart vett pályájú, tehetséges vígjátékírótól, Vaszarytól. Más-

részt elő mert venni egy külföldön már ismert, de Magyarországon még ismeretlen - még hozzá gyanú alatt álló - amerikai szerzőt. Ilyen véletlenek is közrejátszottak abban, hogy - utólag! - szükségyszerűnek lássam kiemelkedésemet az olyan szerepekből, mint *A waterlooi csata* angolul beszélő titkára, vagy mint amilyen egy másik titkárá, Malinkáé *a Noszty* fiúból.

Beszélgéseim során - még annak idején Somlaj Ártúrral, az elmúlt évek-ben Tolnay Klárral, Dayka Margittal, Hegedűs Tiborral és más művészekkel - mindig bele kellett ütközni a „Jób-problémába”. A vallomásokból kiderült, hogy Jób Dániel - akit 1949-től kezdve a hivatalos színházpolitikai és színház-tudományi megnyilatkozások mint a polgári, „illuzionista” színház egyik fő képviselőjét marasztaltak el, távolról sem volt olyan illuzionista, mint azt többen hangoztatták. „Salon-naturalizmusa” gyakran érintkezett a színpadi realizmussal, mint színésznevelő pedig - nyegle modora ellenére - kiváló volt. Ezt a nyegléséget azonban azok a „vígyszínház-ziak” sem tagadták el, akik mindig minden körülmények között kiálltak mellette. Somló István „Kor- és pályatársak” című - 1968-ban megjelent - kis könyvében külön fejezetet szentelt az újság-íróból (Nádas Sándor hírhedt Pesti Futárának munkatársából) lett rendezőnek és színiigazgatónak, akinél „originálisabb, egyedülállóbb rendezőipust sem én, sem más színész nem ismerhetett”.

- Nem volt olyan művelt, mint Hevesi Sándor, és sokkal cinikusabb is volt. Pontosabban: Hevesi Sándorral ellentétben ő cinikus volt. Ugyanakkor azonban éppen mert dogmáktól - mind rossz, mind jó dogmáktól - mentesen gondolkozott, néha olyasmit is megengedett magának, amit Hevesi Sándor nem engedett volna. Nem kísérletezett, de a tényeket tisztelte, és ha valakiben meglátta a feltétlen tehetséget, azt akkor is segítette, ha tegnap még a legnagyobb el-lentében volt a tehetség hordozójával. Nem voltak dogmái - talán még alap-elvei sem -, de bámulatos érzéke volt ahhoz, hogy egy színészből (és egy szerepből) mindent kihozzon, ami csak benne van. Illetve nem ő „hozta ki” - mint egy vödört a kútból - a még nem reprezentálódott többletet, hanem el tudta érni az embereknél, hogy mert ő nincs megelégedve velük, hát ők se le

gyenek megelégedve önmagukkal. Dayka Margit egyszer azt nyilatkozta, hogy Jób Dániel gyakran csak csettintett tetszése vagy nemtetszése jeléül, és hogy bár az ilyesmi formájában több mint megalázó, tartalmilag mégsem volt az, mert Jób rendszerint jól csettintett. A szerep és a színész érdekében. Én is arról tanúskodhatom - több mint húsz évig éltünk, dolgoztunk egymás mellett -, hogy bámulatosan ritkán tévedett. És éppen ezért izgat mindmáig, hogy tényleg olyan cinikus volt-e, mint mutatta. Hogy lehet-e valamilyen hit nélkül olyan éberem odafigyelni akár egy körömcipőre is...

- A körömcipőt - amely akkor, a harmincas évek közepén még „primőr” volt Pesten - a még fiatal Muráti Lili kívánta viselni Fendrik Ferenc *Okos házasság* című szórakoztatón kommersz, de azért emberséges gondolatot vagy legalábbis ötleteket sem nélkülöző darabjában. Muráti - a kezdő „vamp” - szorgalmasan tanulmányozta a *Vogue* című párizsi divatlapot, és az egyik próbára egy kacér körömcipőben jött be. (A történelmi jelmezeken kívül a színészek akkoriban maguk vették a színpadon szereplő ruhát, cipőt. A színház a vételár negyven százalékával járult hozzá ehhez. Persze lehetett egy kicsit manipulálni is.) A próba után Muráti - az én kontrázásommal, miután nekem, Muráti színpadi férjének szintén tetszett a körömcipő - lelkes negélyel fordult Jóbhoz, dicséretet várva tőle: - Mit szól, igazgató úr, milyen édes a cipőm?!

Jób rá se nézett Muráti akkor már híres lábára: - A cipő nem marad ... - De igazgató úr! Párizsból hozattam! ... - Nem marad, mert ha talán a báró Kohnerné gukkerja egy perccel tovább mered is a lábadra a premieren, ez az extravagáns cipő mindenki számára nyilvánvalóvá teszi, hogy nem kell tippelni, mégiscsak kurva vagy! ...

- A darab ugyanis arról szólt, hogy a csalós férjet a feleség úgy szereli le, hogy magát is csalósnak, „kurvásnak” állítja be, holott nem az, holott szereti a férjét. A darab, mint már jeleztem, kommersz volt, de semmi esetre sem tartozott az ilyen darabok visszatartó, ha szabad azt mondani, reakciós típusához, az érzélgős giccshöz. A maga mű-faján belül a látszatok alapján való ítélet ellen „küzdött”, a cinizmust nem maszkírozta szenvedő erkölcsé. Jób - és persze nemcsak a körömcipő elvetésével - gondosan ügyelt arra, hogy ez

a darab se mondjon mást, mint amit mond. Hogy az előadás módot nyújtson a nézőtéri fantázia és „tippelés” számára is. Óvakodott az örvényektől, de attól is mindig, hogy eszméket kölcsönözzön olyan daraboknak, amelyeknek legigazibb eszméje az eszmeietlenség volt. Olyan őszintén vállalta kiábrándultságát, illúziótlanságát, ha úgy tetszik, cinizmusát, hogy az volt az érzésem: mégiscsak hisz valamiben. Talán a közvetett leleplezés erejében.

A felszabadulás előtt csak nagyon ritkán voltam a Vígszínházban, s egyáltalán színházban. A felszabadulás után azonban láttam a Vígszínház és a hozzá-tartozó Pesti Színház minden előadását. Akkor is, amikor még Jób Dániel volt az igazgató és akkor is, amikor - Tolnay Klárral és Benkő Gyulával együtt - Somló István vezette a színházat. Láttam - például - rögtön a felszabadulás után azt az Éjjeli menedékhely-előadást, amely Somló egyetlen rendezése volt, és ahol ő játszotta Szatyint is. (A társrendező a kezdő Marton Endre volt.) Ez az előadás akkor - nem sokkal a felszabadulás után - már önmagában is az orosz proletárforradalom melletti kiállásnak számított. A „levegőben volt” akkor az a többlet, az a nem látható, de érezhető mondanivaló, hogy az egykori Gorkij-hősök kiemelkedtek a „menedékhely” éjszakájából, és magunknak, de más népek frontokon vérző, óvóhelyeken kucorgó gyermekeinek is fényt, meleget hoztak. És a Somló rendezte előadás még dúsította is ezt az asszociációs talajt. Természetesen illett bele a gesztus Somló István addig kialakult felfogásába, világnézetébe. A Majakovszkij Magyarországon először szavaló, Horváth Árpád legbelsőbb köréhez tartozó Somló Istvánnak köze volt a vállalandó történelemhez.

Emlékszem azonban abból az időszakból olyan előadásokra is a Vígszínházban, amelyek az angol kandallók nyugalmas melegét árasztották, s ahol a nézőtéren ülők erős teák ízét, finomra pácolt pipadohány füstjét érezhették. Kívül, a „civil” világban még nem takarították el a romokat, de a vígszínházi díszletek könyvekkel és szép bútorokkal zsúfolt szobákat mutattak, jólöltözött embereket. E darabok egy része is - például G. B. Shaw hosszú évek után újra előadott színművei - a kizsákmányolást és az embertelenséget bíralták, de a szép lakás és a jó ruha nem volt eleve vád

tárgya, mint más színházak - főleg későbbi előadásain.

- Talán még Muráti Lili körömcipőjének példácskájával is sikerült bizonyítanom, hogy az öltözködés nem lehet független egy színmű, egy előadás mondanivalójától, lényegétől. Mindig hittem azonban abban, hogy a színháznak - a darab lehetőségein, keretén belül - tanítania lehet a kulturált lakberendezés, étkezés, öltözködés és egyáltalán, a szín-vonalas életvitel szabályait. Az egykori újjazdagok után az egykori proletárokat kell tanítania, de - mint a célszerű tanítást általában - soha nem erőltettem. Egy kitűnő színházi szakemberünk né-hány éve arra szólított fel többek előtt, hogy - úgymond - tanítsam meg a fiatal színészeket öltözködni. Kissé késve jött a felszólítás: akkor már végleges el-határozásom volt, hogy nyugdíjba megyek. De úgy is tűnt, hogy egy nemzedéket már a legjobb akarattal sem lehet megtanítani erre. Szerencsére a történelem - minden buta helyzetével is - okosabb, mint mi, és éppen bonyolultságával, ellentmondásosságával, de ugyan-akkor izgalmas, új eseményeivel is a hiány pótlására neveli a fiatal rendezőket, színészeket, de a díszlet- és jelmeztervezőket is. Többek között arra, hogy ellenszenves gondolatok hordozójának nem kell feltétlenül ríkióan öltözködni, hogy az új távlatok felismerője is lehet divatosn öltöztetve, és hogy a divat - mint maga az élet - állandóan változik.

Az *orvos* sikerének egyik titka talán az is volt, hogy ebben a darabban fehér köpenyt hordtunk. Én igyekeztem, hogy úgy viseljem az én hamisságok ellen lázadó Ferguson doktorom köpenyét, hogy éreztessem: ez a fehér köpeny egy belülről vállalt hivatás jelvénye. És amikor antipatikus orvosokat játszottam, akkor is arra törekedtem, hogy megadjam a rangot a köpenynek. És a mindig tisztára mosott, imponáló fehér köpeny és a szerepben ábrázolt figura szavainak, tetteinek ellentéte csak még jobban kiemelte, hogy az illető méltatlan a hippokratészi eskükhöz, a hivatáshoz. Amikor 1926-ban, az Új föld-esten a -150 millió-t szavaltam, a korabeli krónikák is kiemelték, hogy nem voltam zubbonyban, mint a többiek: „polgári” utcai ruhában éreztettem, hogy a fiatal szovjet ország nem-csak a munkások, nemcsak az illegális párttagok reménye. És büszke vagyok, hogy az 1951-ben készült *Nyugati övezet*

című filmben - ez volt az utolsó film, amelyben Somlay játszott! - mint ellenség mertem és tudtam elegáns lenni. Jól emlékszem a filmet rendező Várkonyi Zoltán dicséretére, különösen azután, hogy a minisztérium őt is, engem is meg-dicsért azért, hogy az amerikai tiszt nem úgy öltözött, mint egy kiöregedett ligeti hintáslegény.

Somló István évek óta nem szerepel sem színpadon, sem filmen. (Filmeken mindig is csak ritka vendég volt. „Olyan az arcom, hogy túl sok fény kellett volna megfelelő meglágyításához. És az operatőrök sajnálták a fényt.”) A lapokban időnként híradásokat olvashatunk színháztörténeti érdekességű gyűjteményéről, megjelenik egy-egy a „Kor- és pályatársak”-at kiegészítő írása, tárcája és egyszer, legutóbb, legkedvesebb verseit mondta el a rádióban. A hatvannyolc éves - és már nem teljesen egészséges - művész férfias, szép hangja, modern versmondása felütn szinte minden újság rádiókritikusának.

- Még egyszer vissza kell térnem mániámra, a színpadi öltözködés témájára. Vagyis arra, hogy bár a színpadi ruha - természetesen - jelmez, mégis ahol és ahogyan csak lehet, módot kell találni arra, hogy tanítsuk meg a színpad segítségével is ízlésesen, kellemesen, emberségesen öltözködni azokat, akiknek (ruha, pénz, szabadidő híján) a múltban nem volt módjuk erre figyelni. Nos, ahogy az öltözködés, a szép beszéd sem öncél a színpadon, a nagyszerű Ódry Árpád színpadi dikciója ma már - valljuk meg - nevetségesen hatna. Nyilván Jászai Marié is. Hát még azoké a mindig, mindenkor „szépen” beszélőké, akiknek egyéniségében nem volt varázs. Örülök, hogy az ilyenfajta „szép” beszéddel mind kevesebbet találkozom a mai színpadon, és örülök annak, hogy a fiatal színészek sokkal jobban tudnak bánni a testükkel, mint mi tudtunk hajdan. Valóban, a színház, a színjáték nemcsak beszéd. De ahol csak lehet, ott a színésznek azért mégiscsak törekednie kell arra, hogy - megint csak „schulmeisteri” erőltetés nélkül - megtanítsa a nézőket értelmesen, magyarul, szépelgés nélküli szépséggel beszélni. Vannak szerepek, ahol - elismerem - a beszédnek oly karakterizálónak kell lennie, hogy az már közel jár a karikatúrához. De ahol nem kell, ott nem szabad karikatúraszerűen beszélni! Márpedig - akár

a rádióban is - gyakran hallok olyan szövegmodást, amit akaratlan karikatúrának neveznék. Nem mitizálom a régi Vígszínházat -' írásban is elismertem hibáit. A kitűnő Lukács Pál például kifejezetten hanyagul beszélt. Góth Sándor nevezetes beszédtechnikája pedig bravúr volt, virtuozitás, amellyel nem lehetett annyit kifejezni a szerepből és az ábrázolt világból, mint ahogy - például Somlay Artúr tette akár csak néhány mondat segítségével. Somlay! . . . Pedig ő igazán nem beszélt „szépen” mindig minden szerepében volt egy félreérthetetlenül „somlays” hangsúlyozása és ritmikája. De ugyanakkor magyar hangsúlyozása és ritmikája is. Egy értelmes beszédmódja, amibe - amennyire csak lehetett - az értelmetlen figurákat is öltöztette. Most veszem csak észre, hányszor használtam az „ahol csak lehetett” és „amennyire csak lehetett” kifejezéseket. Nem véletlenül. Hiszen nemcsak a műfordító, a színész ars poeticája is az, hogy megbilincsel lábakkal táncoljon. „Bilincset” - a szöveget, a szerepet - nem dobhatja el, és nem színész az, aki nem érzi egy kicsit bilincseknek a legjobb, leghálásabb szerepét is. De rossz színész igazán az, aki nem küzd - ahol csak lehet és amennyire csak lehet, tehát mindig a *lehetőségek határain belül* a jó és rossz bilincsek szorítása ellen. A jó színész - úgy látszik - az, aki úgy táncol megbilincsel láb-bal, hogy a közönség nem veszi észre sem a bilincseket, sem a bilincstágitást. Csak a táncot!...

Talán csak annyit tennék hozzá ehhez, hogy nem lehet Somló István annyira visszavonult, hogy ne érdekelje a „világ színháza” és a színház világa is. Gyakori látogatói meg úgy érzik, hogy -- bár a „professzori” allűrök mellőzésével - gyógyító szavú orvosnál jártak. Somló István fehér köpeny nélkül is az a doktor Ferguson maradt, aki az orvoslást többre becsüli a professzorkodásnál.



vésbé hagyományos, mondanivalójukban annál izzóbban aktuális alkotások, mint Art Buchwald, Donald Freed vagy Peter Nichols drámái. És másfelől: ugyancsak a mondandó közérdekűsége, a közönséggel szembeni szenvedélyes felelősség-tudat emelte élménnyé az olyan színházi fogantatású, a totális színjáték lehetőségeit próbálgató újtípusú produkciókat, mint a Tagunkai Színház Anya-előadása, az olaszok *Orlando Furiosója* vagy Roger Planchon Cid-paródiája, miközben sorra buktak az olyan totális színházi kísérletek, amelyeknek a kollektív improvizáláson, a színészi és színpadi technika csillogtatásán kívül más létjogosultságuk nem volt.

Figyelemre méltó és minden egyéni különbségükön túlmenően nagyjából azonos típushoz tartozó drámák egész csoportja került színre *Angliában*. Itt a dühös fiatalok mozgalmának hajdani Osborne-Wesker-féle ágából terebélyes iskola sarjadt, jórészt a Royal Court Theatre érdeméből, amely program-szerűen ad otthont az ide tartozó műveknek, és évek során kimunkálta azt a színpadi stílust, amellyel hibáikat elfedheti, erényeiket viszont maximálisan kibonthatja. Az erények: az ábrázolt, többnyire munkás és paraszti szereplők és környezetük tökéletes ismerete, életmódjuk, problémáik humanista, szenvedélyes, bíráló és együttérző ábrázolása és nyelvük érzékeny, színpompás, élethű, mégis irodalmi szintű tolmácsolása. A szereplőkkel kapcsolatban annyiszor ismételt „inarticulate” jelző nem pusztán a verbális kifejezőképtelenségre vonatkozik, hanem szélesebb értelemben a jó-léti állam kiegyensúlyozott létfeltételei között csak annál kiáltóbb elidegenedettséget, a kontaktusszegény, érzelmileg sivár, kiüresedett vegetálást jelöli. Ezekkel az erényekkel függ össze valamiképp az ilyen típusú drámák legfőbb hibája, amely kiváltképp akkor ötlík szembe, ha az ember többükkel ismerkedik meg egymás után: az ábrázolás zsánerképszerű statikussága, amely a perspektíva hiányából s még inkább e hiány elfogadásából ered, hatásában pedig szürkéséget, monotóniát, nemegyszer enyhe unalmat szül. (Ezt ellensúlyozza bravúrosan a Royal Court Theatre előadási stílusa.) Az írói szemléletnek ez a hátulütője legkevésbé a szatírát sújtja, amely műfaji törvényeinél fogva leginkább elviseli az egyértelműen és vigasztalanul negatív ábrázolást. Ezért kaphatta meg joggal „az év legjobb

darabja” címet Peter Nichols műve, A *nemzeti egészségügy (The National Health)* és arathatott kiugró sikert két másik kitűnő szatíra, Clive Exton *Van valami szennyesed, anyuskám? (Have You Any Dirty Washing, Mother Dear?)* című pokolian mulatságos játéka az angol parlamenti rendszer groteszk konvencióit pellengérezni ki. Egy parlamenti különbizottság rendkívül fontos törvényjavaslat tárgyalására gyűlik össze, de egész napjukat felemésztik a meddő civakodások az ósdi szokások értelmezése körül (módosító indítványt csak fedett fővel szabad tenni, a Ház nevének említésekor fel kell állni stb.). Végül a honatyák vitája tettelegességgé fajul, ám mikor a miniszterelnök be akarja számoltatni őket, ijedtükben összeborulnak, és édesbús nosztalgiával idézik fel egyetlen közös élményüket: a világháborút. (Innen a cím: egy akkoriban népszerű katonadal kezdő sora.) Ennél sokkal keserűbb, maróbb és szilajabb Peter Barnes *Az uralkodó osztálya (The Ruling Class)* - a kritikusok szerint az év legígéretesebb darabja

amely egyéni hangon, barokkosan gazdag és szarkasztikus nyelvművészettel dolgoz fel egy régi sémát: az örült arisztokratát, amíg a szeretet vallását, az emberséget hirdeti, ki akarják rekeszteni a társadalomból, de mikor rög-eszmét cserél, kíméletlen, másokon taposó, elnyomó zsarnok lesz, akkor nyitva előtte az érvényesülés útja, és megtarthatja szűzbeszédét a lordok házában.

Az új angol társadalmi dráma erényeit-hibáit elemi tisztaságban lelhetjük fel David Storey-nál, akitől a Royal Court 1969-ben két nagyon tisztességes és feltétlen tehetségről tanúskodó drámát is bemutatott. *Az Ünneplés közben (In Celebration)* szabályszerű családi dráma. Egy yorkshire-i bányász-otthonban robban ki a konfliktus becsületes, vakon elfogadó szülők s az általuk úriemberré nevelt fiuk között; a három fiú közül kettőnek az élete tönkrement azon, hogy a rájuk kényszerített életforma hazugságait csak későn vették észre. *A vállalkozó (The Contractor)* alighanem egyszeri szerencsével lelt rá egy életképes dramaturgiai konvencióra, amellyel épp a hibából: a drámaiatlan statikuságból kovácsolhatott erényt. A három felvonás egy munkafolyamatot ábrázol: néhány munkás lakodalmi sátrat épít, dekorál,

SZÁNTÓ JUDIT

1969 a világ színpadain

A színházi fővárosok tavalyi műsorait lapozgatva úgy tetszik: érdekes, sokfajta élményben és nem egy fontos tanulságban gazdag év pergett le. Remekművek talán nem születtek, annál több jó, izgalmas alkotás; 1969-ben mindenképp érdemes lett volna világ-körüli színházi utazásra indulni.

Érdemes annál inkább, mert nem egy, említésre feltétlenül méltó produkció igazából csak a maga idején és helyén hatott; idegen talajban aligha verne gyökeret. Ám sajátos érdemeiken túl ezek is illusztrálják az év egyik értékes leckéjét. Divatok jönnek, divatok mennek, és bár feltűnésük és kimúlásuk ha-tárpontjai között sokkal nagyobb szenzációt kavarnak, mint a hozzájuk képest hagyományosabb műhelyek és alkotók csendes-szorgos esztendei, a tartós jelentőségű és hatásától mégis ez utóbbiak összefogásából kovácsolódnak ki. 1969-ben, programja zsákutcába torokkollván, feloszlott a Living Theatre, s *nagy* csodálkozásra első ízben buktak meg az USA-ban olyan produkciók, melyek csak a pornográfiára építettek; ám az ősbemutatónak úgyszólván már másnapján nemzetközi érdeklődést gerjesztettek az olyan, formájukban többé-ke-

majd bont le munkaadójuk, Mr. Ewbanks kertjében. A két tábor találkozásából hiányzik minden nyílt vagy hangos összecsapás; de az állandó szín-padi szituáció: szorgoskodó munkások, sétálgató-kíváncsiskodó munkaadók, valamint az éppen csak sűrűlt nézetkülönbségek érdekes képet rajzolnak ki kizsákmányolók és kizsákmányoltak bár szordinós, civilizációs külsőségekkel tompított, de nem kevésbé mély és lényegbeli ellentétéről. Az öt munkás nem lázad, mind meg akarja keresni a maga kenyerét, de csendesen és irgalmatlanul megvan a véleményük a maguk Mr. Ewbankjéről és valamennyi Mr. Ewbankról.

Figyelemre méltó, hogy csupa pályája elején álló íróról esett szó. Tévé- és hangjátékaikat nem tekintve Nichols második, Exton és Barnes első, Storey harmadik drámájánál tart. Alighanem sokat hallunk még róluk.

Míg az angol dráma elsősorban a társadalom konstans, folyamatos ellentmondásait aknázza ki, az amerikai - érthető társadalmi-politikai okokból - az akut krízisekhez igyekszik kapcsolódni. Hazájának távol-keleti és latin-amerikai vállalkozásai ihlették szatírára az első darabos, de annál népszerűbb szerzőt, Art Buchwaldot. *Birkák a le-szállópályán* (*Sheep on the Runway*) című műve az év végének kirobbanó és pikáns szenzációja volt. A mű gyilkos gúnnyal, játékos ötletek garmadával mintegy modellszerűen leplezi le az USA-nak az elmaradott országokkal szemben vállalt „misszióját”. Egy békés, semleges Himalája-vidéki államocskába egyszerre csak megérkezik az amerikai nagykövet teljes gárdájával, köztük a CIA és a Pentagon megbízottai-val, és kommunista összeesküvés gyanújának ürügyén véres káoszt kavarnak. A szatíra paradox és jellemző hatást váltott ki. Részben a szerző személyének elfogadottsága, részben azonban a bíráló és lázadó kísérletek manipulálásában, méregtelenítésében járatos amerikai hatalmi körök gyors reagálása következtében a premier Washington krémjének jelenlétében és jóízű kacagásától kísérve zajlott le, a legnagyobb vitát és visszhangot pedig nem a mű politikai implikációi keltezték, hanem az a kérdés, hogy vajon a bajkeverő, erőszakos és ostoba boszorkányüldöző újságíró alakjában Buchwald neves kollégáját, Joseph Alsopot mintázta-e meg. (Buchwald, sűrű tagadás közepette, szellemes, egyszerre

támadhatatlan és megsemmisítő „jóvátétel” ajánlott fel: minden előadás előtt kész volt bemondatni, hogy a figura és Alsop nem azonosak. Alsop ügyvédje érthető módon nem kért ebből a nagylelkűségből.)

Az év másik három nagy sikere szintén izzón aktuális politikai dráma. Donald Freed *Az Egyesült Államok Julius és Ethel Rosenberg ellen* (*The United States Vs. Julius and Ethel Rosenberg*) című törvényszéki drámája egykorú hír-adók és hangszalagok szuggesztív felhasználásával rekonstruálja, szenvedélyes figyelmeztetésként, a hírhedt justizmordot; a bemutató forró hangulatát csak növelte, hogy a dráma a nézőterre is kiterjedt, ahol ott ült a per frissen szabadult vádlottja, Morton Sobell. Családi drámákat tágít a négerek helyzeté-nek általános képévé két színes bőrű első drámás író, Lonnie Elder (*Szertartások sötét öregemberekről - Ceremonies in Dark Old Men*) és Charles Gordone, aki már a címet is vádiratnak szánta: *Itt az emberből senki nem lehet* (*No Place to Be Somebody*). De ugyanez a gondolat hangzik fel mottószerűen Eldernél is, aki hagyományos, de erőteljes és hatásos eszközökkel ábrázolja egy harlemi család reménytelen vergődését, majd összeomlását: „Ezt a negyedet azért építették, hogy mi a falai között haljunk meg.” A dráma kapcsán egyébként az amerikai kritikusok azt fejtegették, hogy úgy látszik: a halottnak ki-kiáltott zárt családi dráma ma is élet-képes - ha négerekről szól. Gordone Pulitzer-díjat nyert művét a nagy tekintélyű Walter Kerr a legizgalmasabb amerikai drámának minősítette a *Nem félünk a farkastól* óta. Míg Elder a passzív belenyugváson, a semlegesség illúzióján épülő zárt családi életforma útjával számol le, Gordone egy másik alternatíva: a vak erőszak meddőségét ábrázolja. Kocsmáros-hőse ellenmaffiát akar szervezni a négerek tömörítésére, de a maffia taktikájához a fehérek jobban értenek; Johnny Williams belebukik a csak gyűlölet sugallta vállalkozásba.

E nagy hatású, izmos drámák fényében kettős csalódást kelt a legújabb Williams-dráma, az *Egy tokiói hotel bárjában* (*In the Bar of a Tokyo Hotel*), amelyről az író személye miatt mégis meg kell emlékeznünk. Az immár évek óta önmagát plagizáló szerző sápadt variációt alkotott régi témájára, mely szerint az érzékeny lelkeket (ez esetben Blanche vérszegény utódként, egy csa

lódott festőt) törvényszerűen eltíporja a brutális és nyers életerő (Stanley Kowalski utóda itt a művész nimfomániás felesége). Új író első műveként ígéretes lenne, szólt a kritika verdiktje; Amerika egyik vezető drámaírójának tollából azonban a darab bukásnak számít.

Megvoltak a maga sikerei a könnyű műfajnak is. Ismét telibe talált a Broadway koronázatlan királya, Neil Simon, aki állítólag a drámatörténet legtöbbet kereső írója, csak színdarabjai évi átlagban több, mint kétmillió dollárt hoznak. Jött, látott és győzött - és a felsorolt művek közül alighanem a leghamarabb kél át az óceánon is - *Az utolsó vörösen izzó szerelmes* (*The Last of the Red Hot Lovers*) melynek hőse, egy középkorú amerikai férj botcsinálta Don Juanként három ízben próbál^{bál:a} megcsalni hitvesét, mind a háromszor sikertelenül. Bulvár a javából, fordulatos, mulatságos, megfűszerezve egy csipetnyi szalonfilozófiával; nem jobb és nem rosszabb a szerző eddigi műveinél. A musicalek közül részben témaválasztásánál, részben a kórus és a tánc mellőzésénél fogva újszerűnek számított a Függetlenségi Nyilatkozat aláírásának körülményeit „musicalesítő” 1776, de az év végén, mint várható volt, ezt felülmúlta a *Coco* rekordokat döngető sikere. A bírálók ugyan megegyeznek benne, hogy a 900 000 dolláros musical szövegkönyve csapnivaló (egy csípős nyelvű francia kritikus szerint Chanel kisasszony csak a nézőtéren volt jelen, ti. az általa tervezett toalettek révén), és érdektelen a zene is, ám a pazar kiállítás, a fényűző divatrevük (a finálé apoteóziszerűen vonultatja fel a legendás Mademoiselle munkásságának 60 évét), és Catherine Hepburn dinamikus alakítása elsöpörte a fenntartásokat.

A francia dráma helyzete, mint már hosszú évek óta sokkal lehangolttabb. A társadalmi problémákat felvető realista drámának a kritikusok előtt kevés a becsülete, és igazából két színműtípust hajlandók méltányolni: az egyik póluson az ezoterikus, kiagyalt konfliktusokkal dobálózó, minél kevésbé közérthető és minél életidegenebb műveket - ilyen-kor a leggyakoribb dicséret a „barokkul áradó nyelvi szertelenség” és az „onirisme”, az álomszerűség; a másik póluson pedig a korszerűsített bulvárjátékokat, amelyekhez, igaz, sehol úgy nem értenek, mint Párizsban, de azért a dráma-irodalom fő sodrához aligha sorolhatók. Az utóbbi egy-két év két legünnepeltebb

felfedezettje e két ág valamelyikéhez tartozik. Az ismeretlenségből feltört Remo Forlani 1969-ben két darabbal is komoly kritikai sikert aratott. A versben írott *Háború és béke a Sneffle-kávéházban* (*Guerre et paix au café Sneffle*) reális történelmi szituációból: a II. világháborúból indul ki, és erre szövi bizarr és szimbolikus ötleteit, melyekben felvonultatja a Harunal-Rasidként portyázó Pétain marsallt csakúgy, mint Mussolini tetemét. A mondanivaló: a kisémberek a háborúban is, a békében is csak nyereszskedni akarnak, csak „jól akarnak járni”, és ezért jogosan válnak a sorszerűen egymást követő kataklizmák materalékává. A másik felfedezett Françoise Dorin, aki valóban ritka sikerszeriát mondhat magáénak: első három darabja kritikát-közönséget egyaránt meg-hódított. Sacha Guitry legméltóbb utó-dának proklamálták, amely dicséret a francia határokon túl művészeileg és politikailag egyként téves értékű, a hazai piacon azonban változatlanul becses márkát jelöl. 1969-es bombasikere, *A számla* (*La Facture*) egy túlon túl is szerencsés szépasszonyról szól, akinek egy szép napon a nagybetűs Élet Dorin szerint törvénytörően - benyújtja a számlát szerelmi és anyagi sikereiért.

Megírták a maguk esedékes művét a francia szórakoztató színház már régóta fémjelzett képviselői is. Félicien Marceau *Babucija* (*Le Babour*) laboratóriumban előállított alapszituációra hímez kétségkívül mulatságos gageket: mivel a technizálódás a női munkatípusoknak kedvez, az ábrázolt családban az asszonyok járnak el dolgozni s a férfiak végzik a házimunkát, egészen a „babuci” ellátásáig, és a vásáron mindkét fél jól jár. Jean Anouilh újabb pesszimista, de azért könnyen emészthető művet írt, ezúttal önéletrajzi jelleggel; *Kedves Antoine-jában* (*Cher Antoine*) egy nagy sikerű drámaíró halála után áll bosszút élete szereplőgárdáján, szerelmeken és barátokon. Végrendeleltileg egybe gyűjti őket, s mikor az összezárt emberek között megindul önmaguk és egymás leleplezésének csúnya folyamata, Antoine végakarata szerint hangfelvételtől felhangzik utolsó drámája, melyben mind-ezen kicsinyes, gonosz összezsapásokat előre megírta. Anouilh ezúttal is virtuózul manipulál a „színház a színházban” mindig hálás lehetőségeivel, újat azonban nem nyújt; legfeljebb önmagának állít emlékművet, amely azonban aligha lesz maradandóbb, mint maga az oeuvre.

Sajnos, méltán maradt visszhangtalan Arthur Adamovnak - mint azóta kitűnt - utolsó drámája, az *Off Limits*. A nagy becsvágyú szerzőnek ezúttal sem sikerült rálelnie az annyira áhított szintézisre a szocialista szemléletű epikus dráma és a modernizmus egyes asszimilált törekvései között. A vietnami háború által demoralizált amerikai felsőbb rétegek életét happening-sorozatban ábrázoló dráma sivár, száraz absztrakcióban ragad meg, és bár a mondanivaló egyértelműen haladó, a drámaiatlan, zavarosan kusza képsorból épp Adamov eszmény-képének, Brechtnek kristályos luciditása hiányzik. Az év legjelentősebb művészi eseménye így alighanem Roger Planchon Cid-paródijája (*A Cid feldarabolása - La Mise en pièces du Cid*), Barrault 1968-as *Rabelais-jének* több szempontból is utóda. Sajnos ez a pompás, vérbő totális színjáték, amely Planchon egész rendezői zsenialitását és nem jelentéktelen írói vénáját is illusztrálja, aligha exportképes; Planchonék ugyanis a klasszikus dráma ürügyén részben a divatos hazai színházi irányzatokat persziflálják, részben és főképpen a mai francia kultúrpolitika legégetőbb kérdéseit vetik fel. A színpad fórumáról kívánnak hozzászólni ahhoz a válsághoz, amely a 68 májusi napok óta a francia színházat emészti. A kormányservek, kimondva és kimondatlanul, „büntetik” a színházat, illetve, természetesen, a haladó színházat; Michelet kultuszminiszter meghirdette a „szegénység programját”, az egykor nagy reményű kultúrházak haladó igazgatóit különféle módszerekkel elűzik, s ugyanakkor a népi színház vezéralakjaiban felmerül a kízó kérdés: nem volt-e eleve is illúzió állami szubvenciót remélni olyan vállalkozásokhoz, amelyek végső soron az állam bomlasztására törnek? Planchon nyíltan bevallja, hogy e kérdésekre csak egyetlen választ tud: amíg megoldás nem születik, tovább kell játszani - olyan igényesen, közérthetően, játékosan, mégis halálos komolyan, mint az ő lyoni színháza teszi, többek között épp e Cid-paródiában.

Hasonlóképpen totális színjáték volt az 1969-es év legsikeresebb olaszországi produkciója, Ariosto *Orlando Furiosója*, Eduardo Sanguinetti adaptálásában, Luca Ronconi rendezésében. A spoletói fesztivál fénypontjának számító előadást egy templom hajójában tartották, ülőhelyek nélkül; a nézők szabadon sétálhattak a különböző játékterek között, amelyeken szimultán zajlott a sokszínű

cselekmény. A gazdag pompájú lovagi eposz kitűnő alkalmat nyújtott rá, hogy a rendező számos játéktípus, a romantikus-hősi dráma, a commedia dell'arte, a vásári komédia modern párlatát állítsa elő. A produkciót a társulat a belgrádi BITEF-fesztiválon is eljátszotta, ezúttal egy sportpályán; a közönség itt is tetszés szerint válogathatott a különféle emelvények között, és a kritikák szerint a nézőkben semmiféle hiányérzet nem maradt, legfeljebb vágy, hogy egy másik alkalommal a kényszerűen kihagyott részleteket is megsejmelhesse.

A német nyelvterületen kevés igazán jelentős esemény akadt. Dürrenmatt sajnálatosan rövid baseli színházvezetésének második írói terméke, a Strindberg *Haláltáncát* átdolgozó *Play Strindberg* ugyan nem éri el a *János király* színvonalát, de mindenképp érdekes és az író rangjához méltó vállalkozás. Persze a világszerte épp mostanában feléledő Strindberg-kultusznak és ezen belül épp a *Haláltánc* reneszánszának fényében vitázni lehet a svájci mesterrel, hogy Strindberg valóban „a próza Richard Wagneren”-e, egy elavult koncepció már-már nevelésesen ható reprezentánsa: mindenesetre a már-már parodisztikus adaptáció szuggesztíven jelenti meg Dürrenmatt álláspontját. A drámát nyolc jelenetre, azaz „menetre” osztotta, melyek egy boxringre emlékeztető színpadon játszódnak. gongütéstől bevezetve, a dialógusból kiirtott minden hangulati-érzelmi elemet, száraz, jéghideg monda-tokra csupaszfította, és a strindbergi tragédiát modern groteszkké gyúrta, fel-használva mind az epikus, mind az abszurd színház számos eszközeit.

Nyugat-Németországban Günter Grass jelentkezett új drámával. Az *Az-előtt* (*Davor*) a nyugati ifjúság egy részének jószándékú, de vak, irányzék nélküli s ezért könnyen leszerelhető lázadását ábrázolja, gimnazista hősnének bizarr tervén át. Flip a vietnami háború elleni tiltakozásul a dakszliját akarja benzinnel leönteni és felgyújtani egy előkelő nyugat-berlini cukrászda előtt, joggal úgy vélve, hogy ezen a helyen egy kutyus sorsa nagyobb figyelmet és szájalmat kelt, mint egy emberé. A józan és megalkuvó felnőttek végül lebeszélnek szándékáról; az anarchista cselekvésnek nincsenek perspektívái. De hogy a kapituláción avagy a Flip kis barátja által képviselt maoista attitűdön kívül létezik-e más alternatíva is, arra Grass okos, képzeletgazdag, ironikus és az ab-

szurditást is plasztikusan ábrázoló drámája nem tud választ adni.

A Szovjetunióban az 1969-es év már ünnepi hangsúllyal, a Lenin-jubileumra való felkészülés jegyében zajlott. Érthető, hogy a műsor inkább visszafelé tekintett, és a már maradandónak bizonyult szovjet drámáknak (pl. Gorkij, Rahmanov, Pagogyin, Zorin, Satrov műveinek) korszerű felújításával valami-féle ünnepi seregszemlére törekedett.

A legkiemelkedőbb eredeti bemutatók is ismert anyagokat költöttek újjá. Nagy sikert aratott pl. Goncsarov *Oblomov*jának és Fagyejev *Tizenkilencen* című művének színpadi változata. Az év egyik csúcspontja a Tagankai Színház Gorkij: Az anya-adaptációja volt. Ljubimov ebben egyetlen átfogó gondolatot akart kifejezni: a szabadság az ember egyetlen normális létezési formája. Ezt hangsúlyozta az előadás állandó kerete, a hűsz katonából formált, monumentálisan közönyös „eleven” díszlet. A katonák hol önmagukat alakították, mint a fennálló rend sötét védelmezőit, akik ugyanakkor maguk is elnyomott, kényszerűen arc nélküli rabok, máskor börtönfalként zárták körül a szereplőket, vagy masszív hömpölygással tüntetést oszlattak fel. Ljubimov koncepciója érdekében tudatosan feláldozta Gorkij színes, sokoldalú jellemábrázolását; alakjait - Vlaszova kivételével - funkciójukra redukálta (amit egyes kritikusok zokon is vettek tőle), ám ez esetben éppen így érvényesült a Gorkij ábrázolta történelmi forduló könyörtelen logikája, feltartóztathatatlan ereje. Ljubimov is totális színjátékot alkotott, egyénien és mesterien aknázza ki a zene, a mozgáskultúra, a pantomim, a szín-, fény- és hang-hatások lehetőségeit, merészen stilizál, de mint e színjátéktípus minden sikerült alkotásában, a változatos kifejezési eszközöket szenvedélyes és keményen végig-gondolt humanista mondanivaló fogja egységbe.

A Szovjetunióban újabban kibontakozó Dosztojevszkij-kultusz 1969-ben több sikeres dramatiszálást eredményezett. Közülük is kiemelkedik a Moszszovjet Színház *Pétervári álmok* (*Peterburgszkije sznovigenyija*) című *Bűn és bűnhődés*-adaptációja. Sz. Radzinszkij nálunk is játszott dramatiszálását a színház kollektívája dolgozta át, Zavadszkij rendező irányításával. (A mélyreható módosításokat jelzi a címváltozás is; Zavadszkij az író egy korábbi karcolatának címét vette kölcsön.) A produkció egy új Dosz-

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi úti jegyzetek (I.)

Viharos alkonyat - csöndes föltámadás

Délelőtti próba Tovsztonogovnál Leningrádban.

A premiért két hét múlva tartják meg. Minden készen van azonban. Jurszkij - aki Polezsájevvel játsza - megbetegszik, féltő, hogy elmarad a próba. Azután magyar barátai kedvéért mégis vállalja a produkciót. A harmadik felvonás után van a szünet, a születésnap végén eresztik le a függönyt. Hosszú pauzát tartanak, Jurszkij furunkulusát közben felvágják, novocain-blokádát kap és folytatja a próbát.

A Gorkij Színház budapesti vendéjátékán Jurszkijtől láttunk egy elbűvölően kópés grúz bácsikát (*Iliko, Illarion, a nagymama meg én*), láttuk Robespierre-ként (*Csak az igazat, a tiszta igazat*), láttuk a koncertmúsorton Csackij szerepében (*Az ész bajjal jár*), láttuk, hogyan játszik Shakespeare-t (*IV. Henrik*). Most pedig öregemberként a Tyimiejev-modellű Polezsájev szerepében lép föl. Nem a bogaras professzort játsz-

tojevszkij-képhez kíván hozzájárulni, amelynek értelmében a nagy író nem a reménytelenségnek, az „oroszlán néplelek misztikájának” filozófusa, hanem egy sivár kor embertelen körülményei között és azokat híven ábrázolva az emberben az emberit kutatta, mint egy más jövő zálogát. Így lett a *Pétervári álmok* nem a kiábrándult lemondás, hanem a remény drámája, a középpontban széles epikus freskó helyett Raszkolnyikovnak mesteri pszichológiával feltárt, szív-szorító, de mégsem lehangoló tragédiájával.

A lengyel színházi év csúcsteljesítményei javarészt a reprimék köréből kerültek ki; elsősorban a Slowacki-kultusz gyümölcsözőtől újszerű, izgalmas előadásokat. A legvisszhangosabb újdonság a legfrissebb Grotowski-bemutató volt, az *Apocalypsis cum figuris*, melynek szce-

sza el, a szenilitás apró jeleivel fölékszerezetten, akinek fölfortyanásai és merész váltásai annyi kedves multságot szereztek húsz éven át Major interpretálásában, és nem is a humanista tudós helyretalálásának folyamatát ábrázolja, amit Cserkaszovtól ismerünk. Egy higgadt értelmiségi Jurszkij Polezsájevje. Tekintete kétségekkel teli. Egyáltalán nem biztos benne, hogy helyesen választott, amikor a bolsevikok mellé állt. Sohasem csat-tan föl. Nem aranyoskodik, és nem játsza el magakellő önsajnálattal a betegség fázisait: épp ellenkezőleg, nagyon finoman azt a küzdelmet ábrázolja, amit annak érdekében folytat, hogy szerettei előtt leplezni tudja rohamait, megújuló rosszulletét. Kezeit néha ökölbe szorítja, ekként markolatja a levegőt, ahogy súlyos szívbetegek tesznek, amikor el akarják kergetni a gyilkos görcsöt a mellkas tájékáról.

Az öregség ábrázolása

Kísérletet sem tesz rá, hogy „megjátsza” az öregséget.

Isten tudja, miként hagyományozódott színésznemzedékről. színésznemzedékre az az álmegfigyelés, hogy az öreg embernek színpadon okvetlenül reszketnie kell, és nehezen forgó izületekkel mozognia, bő ruhákban csoszognia. Jurszkij Polezsájevje - nem túl jól sikerült ősz parókájával, ami azonban az előadás végére már saját hajjává lesz, annyira igaz és őszinte az alakítás - fiatalos mozgású

náriumát Grotowski a Biblia, Dosztojevszkij, Eliot és Simone Weil szövegeiből állította össze. A hat szereplő közül öt konkrét személyt testesít meg: Pétert, Judást, Lázárt, Jánost és Mária Magdolnát, míg a hatodik, a misztikus Sötét, a szertartás vendégeként változó funkciókat tölt be. Az apokalipszis, az utolsó ítélet rémlátomásait felidéző képek most is lenyűgöztek minden részletre kiterjedő rafinált kidolgozottságukkal, hátborzongató evokatív erejükkel, de ismét csak azt jelzik, hogy Grotowski színháza valóban csak laboratórium: eszközöket kísérletez ki, amelyek rendeltetésüket és igazi közönséghatásukat más alkotók kezében nyerik el - olyan művészeketől, akik nem érik be néhány tucattal, a legszűkebb intellektuális elithez tartozó néző alkalmi meghökkenésével és elkápráztatásával.

és meglehetősen ruganyos testű. Csak néha, egy szempillantásra villantja fel, hogy egy kiöregedőben levő szervezetről, lazuló izomrendszeréről és megkopó ízületekről van itt szó: leejti noteszét, és egy nagyon artistikusan megkomponált, de éppen ezért természetesnek ható pózban (a Haldokló Gallust idézi) úgy hajol le jegyzetfüzetéért, hogy ez a legörnyedése többet mond el az öregezésről és az öregségről magáról, mintha mind-végig *illusztrálná* egy színpadias öreg-ember totyogó mozgását.

Popova

A *Kispolgárok* zseniális Tatjánája játssza a feleséget. Hiányzik belőle minden szívhang, minden galambocskám-lelkecském oroszos lelkesedés-lelkendezés. Régi sejtésem igazolódik be most: mi túlságosan oroszokra játsszuk az orosz helyszínű darabokat, *úgy általában* oroszokra, szájfünk szerinti szláv lágyságúra, érzelmesre. Popova ugyancsak minden öregeskedés nélkül, egyetlen ősz paróka segítségével válik idős hölgyé.

Azért olyan megértő és csodálatos felesége a professzornak - és azért emelkedik szinte főszereplőjévé az előadás-nak -, mert egyetlen pillanatra sem szűnik meg kapcsolata férjével és a többi szereplővel. Sosem esik pánikba. De mindvégig rettenetes aggodalom és gyöngéd féltés sugárzik belőle. Amikor a darab elején - már a zavaros pétervári viszonyok között - elmaradt férjét várja, nem járkal idegesen föl és alá, nem rója nyugtalan léptekkel a szobát keresztbe, és nem huzigálja rojtos kendőjét (ami egyébként nincs is neki), hanem csak ül egy gyönyörű stílszéken, és a tekintetéből szerelmes aggodalom sugárzik.

Az első rész végén a zenekari árokból fölmerülő zongorához ül férjével, négykezeseknek, vigaszul a sivatagira sikerült születésnapért: franciául éneklük a *Nebántsvirág* duettjét.

„A gránátos szép ember volt, ki Nürnbergből jött lovon.
Meglátta őt egy hercegnő, ki Párizsból jött vasúton. Meglátta s megszerette őt a hercegnő egy perc alatt, nem nézve helyet és időt, a karjai közé szaladt ...”

Mennyi szépséget kap most hirtelen ez a butácska kis dal, mennyi mindent jelez abból az elsüllyedt, finom, franciásan finom életből - amelyet a moszkvai bizo-

mányi áruház is elének sodor intarziás bútoraival, ólomkristály poharaival, Jugendstil üvegbúrájú lámpáival, vagy a Gorkij Színház francia szerkezetű néző-tere is földidéz -, mennyi mindent a hervadni készülő, de megőrzött ifjúságból, a régi szerelemből, ami még ma is tartózkodó és egymást becsülő udvariasságban jelentkezik. (Jurszkij még szívrohama után is elengedi felesége támogató karját, és gyöngéden maga előtt tessékeli ki az asszonyt az ajtón, pedig nem volna szükség semmi galantériára, a felesége betegyához vezeti őt.) Egy szovjet Philemon és Baucis éneklük itt az operett-duettet, és a régi szerelem párolódik dallá, finom érzelmességgé.

Majör azt mondja: „aszentimentális érzelmesség”. És ez igaznak látszik. Semmi rájátszás, semmi kedveskedés vagy kedélyeskedés. Nem érzelmeket játszanak el és nem is hangulatokat, hanem szigorúan elemzett helyzeteket, és bennük a jellemeket. Ezek azután élni és érvényesülni kezdenek.

Stílus

Az előadás olyan, mintha a Moszkvai Művész Színház átköltözött volna a berlini Schiffbauerdammra.

A Művész Színház és a Berliner Ensemble hagyományait és formai vívmányait egyesíti Tovsztonogov rendezése. Nem mondom, hogy a legjobb hagyományait. Nem, erről szó sincsen. A legszebb Sztanyiszlavszkij-effektusokat használja ugyan, tapintatosan és lágyan bontja ki a szöveg alatti mély áramokat, és gazdagítja föl a kissé együgyű és franciásan jól megcsinált darab szövegét belső játékokkal. Hanem ami brechtiséget illeti, az igen fölszines és merően formai.

Mit csinál Tovsztonogov?

A színpad barna háttérfüggönyökkel lezárt, oldalt érett fájú ajtók csillogó rézberakásaikkal díszítetten fordulnak a nézőtér felé. Zene: egyszerre heroikus és érzelmes is. Kihamvadnak a nézőtér fényei, kezdődhet a játék. Szétsiklanak a függönyök, és lassan kihámozódik a színpadkép: a hátsó síkon a könyvtárszobát látjuk, rendetlenül összehányt, folytonosan használt könyveivel, a rivaldára párhuzamosan állított ajtó következik, a középső síkhoz vezet: itt a szalon látható. Az első képen egy chaise longue, majd az ünnepre terített asztal foglalja el a helyét. Újabb párhuzamos ajtó. Azután következik az előszoba síkja; a lépcsőházba nyíló külső ajtó rozsdás sikolyokkal

csúszkáló reteszével és az előszobafal fogasaival. Az orkeszterre épített süllyedőn található a legelső sík: az asszony szobája, ahol vagy krumplit hámoz az ünnepi vacsorához egy finoman megválasztott petróleumlámpa fénye mellett, vagy Polezsájev cikkét másolja buzgó körmöléssel, vagy a már említett zongora emelkedik elő a mélyből. Ez a legelől levő sík premier planba tudja hozni a legfontosabb és legbensőségesebb jeleket: szinte közel tartja a színészeket a nézők arcához, hogy az érzelmi reakcióikat alaposabban vehessék szemügyre.

A lágyan kígyózó, bonyolult járásokkal összekötött párhuzamos színpadsíkokon kívül a jobb és a bal oldal is tökéletesen kihasznál. A két portál melletti térség életet kap a játékban.

Bal oldalon látjuk Polezsájev házában kapuját. Az előjátékszerű németetben egy titkosrendőr egészen idáig követi Misa, Polezsájev tanítványát. Misa bemegy a kapun. A rendőr, bársony reveres teli-kabátjában, a kilincsbe kapaszkodik, és a kapuszárnyhoz tapad. Hatalmas szak-mai rutinnal hallgatózik, majd résnyire nyitja a kaput, és utána pillant a megfigyelése alatt álló forradalmárnak: meg-feszülten figyelő hátán szinte látjuk a lépcsőház kanyarait is, ahogy Misa halad fölfelé.

Ezt a képet megelőzi egy tökéletes háttérvetítés: valamelyik pétervári utca részletét láthatjuk a hátsó színpad teljes szélességében. Ebben a fotografikus díszletben lopózik át Misa, és követi őt a rendőr. Ez a jelenet is meg az is, ami-kor Vorobjov végignézi, amint kivégeznek egy katonát a kenyérért sorban állók előtt, részint brechti megoldások - *Az anya* és *A kommün napjai* jutnak eszembe, azok berlini megoldásához hasonlítanak -, részint a film hatását mutatják a rendezésen, hiszen Tovsztonogov kinyitja a darab zárt franciás szerkezetét és megeleveníti mindazt, amit egyébként csak elbeszélnek.

De mélyebb és fontosabb jelentősége is van mindennek.

Már a díszlet fent leírt meghökkentő, rakottpalacsinta-szerű rétegződése, az egymásra lapjával fekvő szobák, a bennük való bonyolult járasok, az S-alakú végigvonulások az ajtókon, a mennyezetet helyettesítő világító testek, amik furcsa kukacokként, dzsungelindázatként burjánzanak a szereplők feje felett, mindez jelzi, hogy nem igazi professzori lakásról, hanem igazi illúzióról van itt szó, hanem színházról. A nézőt eltávo-

lítják a régi realizmus beidegződésétől, más szöveget nyit a látvány, másfajta színpadi illúziót kínál a rendezés és a szereplők életébe való bepillantásnak egy más minőségét.

Ahogy a *Kispolgárok* előadásánál már megcsodáltuk, ismét fölfokozott szerepet kap a zene. Feladata itt fölstilizálni a drámát, ugyancsak kiemelni naturalista laposságából és polgári csevegősdijéből, és szerepe még fölnagyítani az érzelmeket.

A *Viharos* alkonyatnál a zene összehozza a háttérvetítésekkel és a tömegjelenetekkel. Mindez az egyetlen helyszínen játszódó szalondarabban meglehetősen különösnek látszik. De Tovsztonogov széttárja ennek a polgári lakásnak a falait, a háttérben megjeleníti a 17-es Pétervár eseményeit és drámai légkörét. Polezsájev professzor helyretalálásának történetét ebben a történelmi keretben meséli el, ezzel egyszersmind kicsinyítve is azt, kiragadva a kozmikus jelentőséget tulajdonító eredeti individualista szerkezetből. Tovsztonogov a közösség drámájába helyezi bele az egyén drámáját, és a történelmi helyzet-be illeszti azt, ami mindaddig meglehetősen kiragadott volt. Polezsájev esete csak egyetlen epizódja a forradalom történetének, és ebben az előadásban ez az anekdota csak annyi hangsúlyt kap, amennyit megérdemel.

Nem tudom, Cserkaszovval a főszerepben - Vivjen rendezésében - milyen lehetett a dráma első fölfogása és színrevitele. De ismerem Gellért Endre előadását és Zarhi filmjét (ez utóbbi talán egy-két helyen hasonlít a Gorkij Színház előadásához). Ez az előadás azonban nem akar vetélkedni a filmmel. Megmarad színháznak. Annak azonban nem szalontársaságát, polgári csevegő-fecsegő mintáját követi, hanem egy nagyszabásúbb és átfogóbb, színházszerűbb és összességében változatos szerinti építi újjá a darabot.

Polezsájev szónoklatot tart a frontra vonuló katonáknak

Ezt valahol a díszletben hátul, oldalt szokták megoldani, hiszen egy beépített szalon és könyvtárszoba áll térként a rendező és a színészek rendelkezésére.

Tovsztonogov sötétet csinál. Párhuzamosan a rivaldával, középen elől hatalmas ablakkeretet ereszt le a zsinór-padról: ebben jelenik meg Polezsájev, Misa, az asszony és Bocsarov. Mint-ha az *Arturo Ui* ablakkerete volna, olyan

brechti keret ez. (A keret szélén vékony üvegcsík húzódik meg, különben üres a többi része, természetesen nincs üveg szabályosan belevágva, de celofán sem gyűrődik a keretben. Ez, azt hiszem, Tovsztonogov találmánya. Nem csillog az alaküveg, és nem veszi el a színész képét, a celofán sem zavar, de az az ostoba színházi ablakkeret sem rontja a hatást, meredni és kétségessé tenni a díszlet egészének illúzióját. Ez a kicsiny üvegcsík megcsillan, tökéletesen azt az illúziót keltve, mintha szabályos ablak-tábla volna.)

Jurszkij az ablakból közvetlenül a nézőkhöz beszélhet. Beszédével azokat lelkesítheti. A megoldás a rendezésnek. egy másik vonalát erősíti (erről majd később): a mai nézőt küldi Jurszkij harcra. Közvetlenül hozzá beszél. Ez nem színpadi trükk, hanem világnézet kérdése. Mindig van a nézőtérben ülőkön lelkesítenivaló, van mindig ok harcra buzdítani őket.

Jurszkij ebben a jelenetben sem kiabál. Kísérletet sem tesz annak érzékeltetésére, hogy az utcán fősorakozó katonák tömegéhez szónokol. A helyzet realitásától fontosabb most annak drámai, érzelmi, gondolati tartalma. Egy legyengült, beteg ember beszél, erejét megfeszítve, tán utolsó élettartalmait emésztve föl, beszél, mert fontosnak tudja, hogy okos és lelkesítő mondatokat adjon azoknak, akiknek szükségük van rá. Mind-ezek mellett Jurszkij bánatos tekintete még azt is érezteti, hogy fél a harc ki- menetelétől. Nem a győzelemtől. Nem, erről nincsen szó. De játékból hiányzik az a csillogó, együgyűen zavartalan pátosz, ami az ilyen hidegben gőzölgő szájú beszédek szokta jellemezni. A jövő féltése látszik tekintetén. Nem székszis ez. Nem. Egy északokkal a forradalom mellé álló embert látunk. Meggyőződést, vakhit helyett.

Lenin telefonja

Jobb elől történik a Leninnel való beszélgetés. A portálon lóg az ómódi telefonkészülék, alatta kisasztal, egy nagyon szép kristálykancsóval és pohárral, az asztal előtt karosszék. Mindez erősen hangsúlyossá teszi a teret, és a kristály csillogása már előre fölhívja a figyelmet a díszletnek erre a lényeges pontjára. Jurszkij ebben a jelenetben is kerül minden érzelmességet, minden drámázást. Nagyon egyszerű, nagyon póztalan. Még csak meg sincs hatódva különösen.

És a telefonbeszélgetés két egyenrangú ember társalkodása, és ettől fokozódik drámai ereje, mert azt jelenti, hogy egy öreg tudóst, aki hirtelen elhagyottnak érzi magát betegségében, felhív egy máik nagy ember, hogy megkérdezze tőle, mint érzi magát, és jelezze telefonjával, hogy nincsen egyedül. Lenin *ettől* az emberi gesztustól realitássá válik a színpadon, megjelenik láthatatlanul is a beszélgetés során, és kedves, meghitt szereplőjévé válik a darabnak.

Popova játéka itt csak annyi, hogy mielőtt visszaillesztené a kagylót a villára, belehallgat még egyszer a már elnémult készülékbe, hátha ő is meghallja Lenin hangját vagy annak legalább visszhangját. Ott kellett maradnia valamennyinek belőle - mondja ez a mozdulat.

Jurszkij leül, és könyve első példányába szép hosszú dedikációt körmöl Leninnek. Nincs ebben a gesztusban sem-mi aulikus: az egyik nagy ember megtisztelti kedves könyvével a másik nagy embert.

A befejezés

Megfognak egymás kezét az asszonyval, a barna függönyök széthámozódnak előttük. Az utolsó függöny mögött most már nincs ott lezárásként a könyves fal, tetején a márványmásolatú fej-jel. Nagyon tágnak tűnő út tárul ki előttük - nem festett háttér! csak deszkasík -, és kézenfogva elindulnak azon a jövőbe? a halálba? ... John Anderson, szívem John . . . együtt a hegyre? A bizonytalanságba, ki tudja, hová ... Minden-esetre: ELŐRE. Es vége. És hirtelen tele leszek könnyel, és nem tudom, mitől. Illetve csak azt nem tudom, hogy melyik színpadi eszköztől sírtam el magam, mert azt tudom, hogy egy elmerült hit és egy elmerült hovatarozás könnyeztetett meg, az, hogy szeretnék-szeretnék újból olyan gyanútlanok lenni, olyan szépen hinni, miközben megyünk előre.

És Chaplin jut eszembe erről az elmenésről. Az ő sztereotip megoldása volt ez a lassú és elégikus eltávolodás a nézőtől. Az ő találmánya volt a messzeségbe indulás, ez a lágy lépegetés előre, valahová, egy szívet szorító távolba, ahol nem látszik sem városkép, sem benzinkút, ahol meg lehetne pihenni, még csak egy árnyas fa sem tűnik fel: egy hosszú és sivár út nyílik csupán meg, miközben mind kisebb és távolibb a kép közepén a két lépegető alak, egy hosszú út, ami mindannyiunk útja, és amit végig kell járunk.

Egy rossz előadás tanulságai

Ugyanaznap este, ugyanott.

Vagyis Leningrádban, a Gorkij Színházban, Arbuzov *Egy boldogtalan ember boldog* napjainak előadása. Akszenov rendezte, Tovsztonogov fiatal tanítványa. Kierlelt, szép, véglegesre formázott, tiszta, de költőietlen és lapos előadás.

Efrosznál ugyanez tavaly Moszkvában rumlis és handabandázó, de gondolatlan teli és habzó előadás. A leningrádi klasszikusabb, rajta paradox módon jobban érezni, hogy közel van a MHAT, ezért azután meg is reked a zsánerkép-sorozatnál, a polgári dramaturgiánál.

Mi dicsérhető benne?

Mindaz: AMI NEM.

Tehát:

nem naturalista,
nem patetikus,
nem érzélgős,
nem formalista,
nem zavaros, nem
rendetlen, nem
üres,
nem száraz,
nem heroikus.
Hanem?

Ez már nehezebb. Itt hallottam a leg-halkabb és majdnem szobahangokat használó szobaszínészeket, akikhez az érzelmességnek vagy a kántálásnak a gyanúja sem férközhett. Igaz, hogy a színpadon szürke és nem túl érdekes egyéniségű színészek voltak. Töprengés és halk meditáció jellemezte Arbuzov kórusát, és a főszereplő is töprengedett, nem pedig vívódott vagy önmarcangolt, mint Moszkvában.

Halk, nemes, de rossz előadás.

Opálos derengés az üres színpadon, amit hátul egy kockás háló zár le, erre kerülnek a háttérvetítések: éles és pontos, izgalmas szögekből fölvetett részletek egy vidéki dácásról, fotók a nyaraló életéről, 'elhagyott reggelizőasztalokkal és fehértörzsű nyírfákkal, amelyek olyan magasba szökkenőek, mintha a *Szállnak a darvak* körben forgó halálképsora dermedt volna rá a háttérre. A vetített díszlet pompásan működik, síkja előtt nem zavar a háromdimenziójú színész, és a színészek fényeiből sem kell visszalopni semennyit, hogy a díszletvetítés szépsége érvényesüljön. Mégis kicsit üres és steril a színpad, és kaján belső örömmre szolgál, amikor az első felvonás vége felé abbamarad a tökéletes vetítés, reszketni kezd a diavetítő, és inog az egész lát

vány. Tehát a díszletet mégsem lehet vetítéssel helyettesíteni!

Néhány szép pillanata van az előadásnak: az anya nedves ronggyal dörgöli udvarlójának a reggeliző asztalnál bepiszkított nadrágját ... A férfi mosogatás közben szinte gépiesen nyúl a törölőruhához, és míg beszélgetnek ketten: szerelmi vallomásként eltörölget. Mindezek a zsánerképteknika túlrejt gyümölcsei, de miután a fiatal rendező egyelőre nem olyan jelentős művészegyenység, mint a Művész Színház öregjei (ők is csak rekonstrukcióikban), hát az előadás szegény és lapos.

De boldog lennék, ha szakmailag ilyen gondosan kidolgozott, ilyen becsületesen rossz előadásokat láthatnék idehaza rendszeresen. Akszenov iskolásan rendez, de ismeri tehetsége határait. Nem akar fejtetőre állni, és idegen mintákkal pávaskodni. Pedantéria jellemzi: gonddal válogatja ki a kellékeket és aggályosan komponálja képbe a játékot, amelynek minden egyes pillanata eleven kapcsolattal működik. Azt, hogy mint rendezőnek, semmi sem jutott az eszébe, nem helyettesíti fakszikkal, nem csinál stilisztikai üresjáratokat, nem modoroskodik, hanem igényes szépséggel valószínűsíti meg a játék életét.

Könyvszákmány

Külföldről az utazó szakkönyveket zsákmanóly rendszerint. Varsóban kifosztottam az antikvárium színházi részlegét. Moszkvában ez nehezebben megy. A könyvpiac a Bolsoj háta mögött elhúzódó Kuznyeckij Moszton található. Az utcán tömeg verődik össze, újságpapírba csavart, kabátszárny alá dugott könyvekkel férfiak és fiúk állnak: könyvet árulnak. Ez a fekete könyvpiac. Alacsony példányszámban megjelent kiadványokat, folyóiratokat, regényeket, politikai tanulmányokat árúsítanak. Természetesen felárral. Nem irodalombarátok összebeszéletlen társas összejövetele ez: zugüzérek, könyvvel feketézők, nyereszkeskedni vágyó vagányok árúsítanak itt, nem pedig pénzzavarban levő egyetemisták.

A látvány szeretnivaló. Olvasni vágyó, mohó információs igényű emberek áldozzák itt pénzüket.

Mégis nagyszerű zsákmanóly akadt egy pazar kiállítású, 270 oldalas album, 357 gyönyörű táblával, színes jelmeztervek, díszletvázlatok, makettek, előadások lefényképezett színpadképei. A könyv címe: *Ötven év* szovjet művészete. és fő-

címe: A tervezők színháza. A címlapon Majakovszkij díszletterve a *Buffo Misztériumból*, és bent a kötetben Tatlintól Kurilkóig megtalálható a század minden jelentősebb szovjet előadásának terve, a híres-nevezetese (mint Meyerhold Cromelyneke színpada), csakúgy, mint Akimov leningrádi Svarc-díszletei; és a kevésbé nevezetese is. A szerkesztés nem időrendben mutatja be a terveket és a színpadképeket, és ezért pontosan kikapcsolható az egymás mellé rakott képekből a divatmanólyok ismétlése, a nagy képzőművészeti áramlatokba való alkotói bekapcsolódás, a visszaesések, megtorpanások és újbóli nekirugaszkodások hullámmása.

Nélkülözhetetlen könyv, ha valaki XX. századi színházzal foglalkozik.

(Folytatjuk)

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Az évad dimenziói

Hermann István:
Lesz-e a káoszról kozmosz?
Szántó Judit:
Az évad a külföldi darabok tükrében
Bögel József:
A vidéki színházi fesztiválokról
Pályi András:
Színpad vagy szószerk?

Szomszédok látogatóban

Tibor Rakovsky:
Madách humanista felhívása és mementója
Szilágyi János:
A nagyváradi színház a debreceni fesztiválon

Az idő mérlegén Lux Alfréd:

A dada útja a magyar színpadon
Antal Gábor:
Bródy Sándor és a magyar színházi élet
Bátki Bratmann Mihály:
A dada: Esztergályos Cecília

Majoros József:
Hogyan játszik a család?

Békés András:
Késői hozzászólás egy aktuális vitához
Szlovák László:
Társulatszervezés, igazgatás
Molnár Gál Péter:
Színházi útjegyzetek (II.)
Köröspataki Kiss Sándor:
Színházi napló Londonból
Gábor István:
Hol lakik Vonó Ignác?

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉÂTRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:
Le drame hongrois nous tient au coeur.

Pendant les quelques saisons passées les drames hongrois obtinrent une évaluation plus favorable dans les théâtres, on peut tout de même prétendre que les théâtres ne s'occupent pas assez et pas en temps opportun des nouvelles pièces dramatiques hongroises. Il arrive souvent que les oeuvres ne sont pas présentées au moment où elles seraient actuelles. Il est aussi à regretter que le théâtre, parfois, donne à l'oeuvre une interprétation autre que ce ne fut l'intention de l'auteur. Même les auteurs auraient besoin d'une aide plus efficace, de l'appui plus actif de l'atelier théâtral.

András Pályi: Un théâtre intime.

Mátyás Giricz, le metteur en scène en chef du Théâtre de Debrecen, depuis quelques années ravit les spectateurs dans ses productions par le charme de l'intimité. La représentation commence quand le public entre dans le théâtre et non pas lorsque le rideau se lève. Les fantaisies du metteur en scène transforment les spectateurs en participants.

Miklós Gyárfás:
L'inspiration de l'actrice.

Eva Ruttkai, leading actrice du Théâtre de la Comédie, a interprété dernièrement le rôle de Ielena dans l'Oncle Vania de Tchekov. Dans cet article l'auteur, outre l'analyse du jeu parfait, traite aussi des causes qui rendent si rare le jeu inspiré des acteurs sur nos scènes.

István Hermann:
Un Ui irrésistible à Pécs.

Le Théâtre National à Pécs, au Sud de la Hongrie, présenta la pièce dramatique «Arturo Ui» de Brecht dans une interprétation irrévérencieuse. Le metteur en scène Ferenc Sík n'a pas cherché à éloigner le spectateur des scènes, au contraire, il a créé une atmosphère

passionnée basée sur l'effet sentimental et psychologique. L'élément prédominant du spectacle, c'est l'interprétation d'Ui donnée par Péter Haumann. Il présente Ui comme un gangster psychopathe, souffrant de complexités, mais sachant en même temps profiter des complexités d'autrui.

Erika Szántó: Ne sait-on jamais?

La reprise en 1970 de la pièce de Shaw au Théâtre Madách est rendue vraiment intéressante par le fait que les acteurs Ila Schütz et Lajos Balázsovits présentent les jumeaux comme des teenagers de nos jours. Les autres membres de l'ensemble jouent également avec beaucoup de tempérament et contribuent au succès de la représentation.

Márta Rusznayk:
Homme célèbre avec la lettre L.

L'auteur dramatique Ferenc Karinthy est devenu réputé ces derniers temps par la bonne et due forme de ses pièces. Il est à regretter que sa nouvelle pièce dramatique, «Les Rêves du Mont Gellért», n'ait pas répondu à ce qu'on en attendait, ni au point de vue du contenu, ni de la forme. Les deux jeunes qui se rencontrent vers la fin de la guerre dans une situation pleine de périls ne savent que faire l'un avec l'autre, car l'auteur lui-même n'a pas beaucoup à dire à leur sujet, il ne sait pas lui-même ce qu'il pourrait faire d'eux. Aussi, de ce fait, la plus grande partie du drame n'est qu'un divertissement sans effet.

Katalin Róna:
«L'heure, l'interne, a oublié de battre en nous.»

C'est le Théâtre National à Szeged qui a présenté la nouvelle pièce dramatique du grand écrivain hongrois László Németh, «Le diable de la plume», qui par le sort du médecin hongrois du XIX^e s. Semmelweis nous parle des tourments qu'on subit en écrivant.

Katalin Saád:
Deux mises en scène d'un même drame.

Le drame d'O'Neill intitulé A Long Day's Journey into Night a été présenté dans cette saison par deux théâtres de province, celui de Debrecen et celui de Szolnok. Dans la présentation de Debrecen le metteur en scène József Ruszt fit des relations entre la mère Mary et son fils Edmund atteint de la tuberculose l'essentiel du drame. La présentation de Szolnok, oeuvre de Gábor Székely, s'est efforcée plutôt à interpréter fidèlement le texte d'une beauté poétique.

Miklós Gábor: Ce que je peux raconter.

C'est la troisième partie du récit de l'artiste du Théâtre Madách sur l'art du métier. Nous en avons publié la première partie dans notre numéro d'avril et la deuxième dans celui de mai.

András Békés: En travail.

A Szentendre, petite ville sur les bords du Danube au Nord de Budapest, le Théâtre Estival a été ouvert pour la première fois en été 1969. Le directeur artistique de cette entreprise intéressante raconte l'histoire de ce théâtre et les projets pour la saison d'été de 1970.

Natalia Emödi: Métier et atelier.

Contribution à l'article de Tamás Koltai intitulé «Les armoiries de notre art» paru dans notre numéro de mai et traitant de la préparation professionnelle et de l'éthique dans le travail de l'acteur.

György Jósfiay:
Théâtre et carte géographique.

Le Théâtre de Kaposvár, à partir de la saison prochaine, donnera des représentations théâtrales encore dans deux autres villes. Ils ne joueront plus dans les villages et petites localités qui manquent des conditions techniques indispensables pour les représentations.

Gábor Antal:
Entrevue avec István Somló.

Entrevue avec István Somló sur les théâtres et acteurs d'autrefois. Entre 1930 et 1960 Somló a joué avec grand succès les leading-rôles des drames de conversation.

Judit Szántó:
L'an 1969 sur les scènes du monde.

L'article donne connaissance des oeuvres dramatiques d'importance dans les théâtres anglais, américain, soviétique, polonais, français et allemand et des représentations qui ont eu le plus grand succès artistique et public l'année passée.

Péter Molnár Gál:
Journal de voyage sur théâtres.

L'article relate deux représentations théâtrales de Leningrad. Des productions du «Crépuscule orageux» de Rochmanov et du «Jours heureux d'un malheureux» d'Arbuzov l'auteur tire des conclusions intéressantes le théâtre hongrois.

Ára: 12,— Ft



HUSZTI PÉTER (VALENTINE) ÉS PIROS ILDIKÓ (GLORIA) A MADÁCH SZÍNHÁZ SOSEM LEHET TUDNI ELŐADÁSÁN