

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi úti jegyzetek (II.)

Ha a mai szovjet színházról beszélünk, Tovsztonogov és Ljubimov neve mellett azonnal meg kell említeni Efrosz nevét is, aki bár nem hasonlít sem leningrádi, sem moszkvai kollégájához (még tehetségben és gondolatgazdagságban sem lehetne hozzájuk mérni), mégis nagyon fontos szerepet tölt be a holnap felé vezető mai szovjet színházművészetben. Találatai és botrányos sikerei, bosszantó félrefogásai minden alkalommal fölkeverik a színházi élet nyugalomát, meg-osztják a közönséget és a szakma. ítéleteit, habzó vitákra készítetnek mindenkit, szenvedélyes védőket és vádlókat teremtenek a közönyös műélvezők helyett; rendezései újra meg újra megkérdőjelezik a színházi szakma értékrendjét és több évtizedes kissé megmerevült hierarchiáját, és fölvetik azt a kérdést, hogy a legragyozóbb színházművészeti eredmények is nem válnak-e, nem válhatnak-e idővel reakcióssá, ha nem képesek a művészek minduntalan megújítani kapcsolatukat a színházhoz, vagyis a valóságához. Ennek a 45 esztendő - tehát szovjet viszonylatban „fiatal” - rendezőnek neve botránykő. Tajrov és Mejerhold halála óta senki nem kavart akkora botrányokat a szovjet színházi életben, mint ő. S ha előadásai, rendezései nem is dicsérhetőek fenntartás nélkül: okvetlenül méltányolni kell azt az erjesztő-katalizáló szerepet, amit a moszkvai színházi életben belül betölt.

Efrosz

E név nem hangzik ismeretlenül a szovjet-orosz színháztörténet ismerői számára. Mielőtt Anatolij Vasziljevics Efrosz, a rendező föltűnt volna, két kritikus, mégpedig híres kritikus működött ezen a néven, az egyik a színházi képzőművészet tudós professzora volt, a másik pedig talán a leghíresebb mimográfus, aki valaha is működött a szovjet szakirodalomban: a Moszkvai Művész Színház megnyitásának évében elsőként (1898) megértette és megérezte Sztanyiszlavszkijék jelentőségét, propagátorukul szegődött és legszenvedélyesebb védelmezője lett Csehov munkásságának.

Anatolij Vasziljevics Efrosz 1925. április 3-án született. A GITISZ-t, a színházművészeti főiskolát 1950-ben végezte el, Petrov és Marija Knyebel tanítványa-ként. Ezt követően négy esztendeig a rjazanyi színháznál dolgozott, majd le-szerződött a Moszkvai Központi Gyermekszínházhoz (1954-1963). Itteni rendezései: Mihalkov: *Idegen szerep* (1954), Rozov: *Tizenkettedik óra* (1955), Zak és Kuznyecov: *Mese a meséről* (1956), Rozov: *Boldogság, merre nagy?* (1957), Puskin.: *Boris Godunov* (1957), Hmelik: *Barátom, Kolka* (1959), Danovszkaja: *Szabad mesterek* (1959), Rozov: *Egyenlőtlen harc* (1960), Ivanter: *Régi srácok* (1961), Katajev: *Hét-színvirág* (1962), Rozov: *Vacsora előtt* (1962), Gogol: *Menyegző* (1963), Dolinyina: *Ők és mi* (1964). Közben 1958-ban Eduardo de Filippo egyik komédiáját (*Senki*) rendezi a Szovremennyik Színházban, és 1960-ban a Jermolova Színházban. Vologyin *Vendégségben és otthon* című színművét. Ha rendezéseinek listáját nézzük, kiugrik belőle Viktor Rozov nevének gyakori ismétlődése. Efrosz volt az első, aki a szovjet drámairodalom új hangjait, mégpedig oldottabb, a köznapi élethez zelebb eső, a kisemberek családi problémáinak és különösen az új generációnak problémáit őszintén tárgyalni igyekező irányzat mellé állt, és Rozovnak valóságos szakértőjeként jelentkezett, egyben hozzásegítve őt a külföldi sikerekhez is. Mint a Tyeatr 1960-ban lefolytatott híres vitája a rendezésről. dokumentálja, Efrosz ekkoriban még a Sztanyiszlavszkij-módszer alapján állt, és rendezéseinek legfőbb sajátossága az életszerűség volt.

1963-tól 1967-ig a Moszkvai Komszomol Színház főrendezője, és itt bontakozik ki egy fiatal és lelkes társulat élén az a rendező, akit már mi is ismerünk, és aki sok érdekességgel és tanulsággal szolgálhat. Első rendezése 1964-ben itt is Rozov színdarabja, az *Esküvő napján*, majd ugyanezt az oldottabb vonalat folytatva, a fiatal Radzinszkijhoz fordul és színpadra állítja *104 nap a szerelemről* című művét (1964). Aljosin: *Mindenkinek a magáé* (1965), Arbuzov: *Szegény Maratom* (magyar címe: *Én, te, ő*) (1965), Radzinszkij: *Filmet forgatunk* (1965), Volcek: *Bírósági krónika* (1966), Bulgakov: *Moliére* (1966), Csehov: *Sirály* (1966) későbbi rendezései.

Filmet forgatunk

A három évtizedes múltra visszatekintő Komszomol Színház szinte egy csapásra vált Moszkva egyik legérdekesebb színházává, amikor Efrosz átvette a vezetést és stílusában megreformálta. Az első szembeötlő jellemvonás, hogy felrobbantotta a drámai teret, leszámolt az illúziószínpad ^{képegyiségevel} és atmoszferikusságával, két nagyszerű díszlettervezője, Lavevics és Szoszunov nem kullisszákból, nem festett álfalakból építkezik: a megszerkesztett drámai térben kínos gonddal összeválogatott hiteles használati tárgyak, bútorok népesítik be a színt és lelkesítik át a teret. Ugyanaz a neomeiningenizmus található itt, ami Visconti, De Lullo és Zeffirelli színpadát jellemzi. (Nemcsak hogy ugyanaz a stílus, de még a kivitelezés színvonala sem alacsonyabb.) Rafináltan kulturált látvány fogadja a nézőt, Efrosz ugyanis rendszerint nem használ előfüggőnyt --vagy ha igen, csupán a felvonás végén húzzák össze -, a darab és a felvonások elején nyitott színpad fogadja a nézőt, a mű néhány szereplője már ott jár-ke, rendezkedik, mintha senki sem volna a nézőtérben, mintha csak saját életét folytatná.

A színpadot mérhetetlenül sok fényező díszíti be. Kis és nagy filmgyári lámpák, állványokon, földön, föntről belógatva és emelvényekre állítva: valóságos lámpaerdő. Ilyen filmgyári műterem a valóságban nincsen, vagyis nem egy igazi műterem másolatában játsszák el a sok apró képre tördelt történetet a szereplők, hanem egy költőivé sűrített, film-gyárnak elképzelhető drámai térben. A szobajelenetekre nem pazarolnak új színhelyet, világítással szűkítik le a szereplők körül a teret, vagy egyszerűen be-húznak maguk mögött egy fél függőnyt: és máris szobában érezzük magunkat. (Többnyire azonban jobb vagy bal oldalon, a színpadkeret szélén, egy-egy ülő-garnitúra megvilágítása jelzi a hely-színváltást.)

A *Filmet forgatunk* hosszú ideig hatalmas sikerrel szerepelt műsorukon. Nem tudom, mit szól ehhez a moszkvai tűzoltóság, de Efrosz előadásain a néző-téri utcákat az előadást végigálló diákok töltik meg. A darab sikerének oka, gyökere nyilvánvalóan az volt, hogy drámai módon beszélt arról, ami izgatja az embereket: akadályok, gátak, régi. koloncok, óvatoskodó karrieristák, hamis emberek, tökkelütött hivatali fajankók, meggyökeresedett falmellékiség, megkö-

vesült - de ki nem mondott - szabályok ellenére is, meg kell küzdenie minden embernek azért, amiben hisz. Bármennyi akadálya is mutatkozzék munkájának, végig kell harcolni az utat, hogy a be-végzett munka megnyugtató boldogságához jusson.

Meggyőződésem, hogy a modern színház egyik lényege a pontosság. De nem csupán az esetlegességtől megszürt előadást, a kimunkált precizitást kell ezen érteni, hanem azt a pontosságot is, ami a gesztusokat, a kellékeket olyan megfontoltan viszi a néző elé, hogy minden gesztusnak és kelléknek megnövekedik a jelentése és a jelentősége: önmaga és önmagának társadalmi jelképe is egyszerűsmind.

Vagyis Eduard Radzinszkij színművének, amit nálunk a Vígszínházban teljes nézői és rendezői érdektelenséggel játszottak el, Moszkvában magasabb és gazdagabb értelmezése született meg. Föltöltődött problémákkal, utalásokkal a szovjet élet mindennapjaira, és a közönség örömmel ismert rá saját életére és saját életének konfliktusaira.

Molière

Bulgakov *Molière-jének* Efrosz rendezte előadásáról már részletesen beszámoltam az **Ej** írásban (1969. 10. sz.). Nem látom értelmét megismételni az ott írottakat. De ki kell egészíteni az **Ej** írásbeli cikket néhány jellemző vonással és tekintettel ennek a folyóiratnak szakmai jellegére, néhány kifogással is.

Efrosz nem funkcionálisan alkalmazza a zenét. A Napkirály udvarában játszódó történetet a hangszórókból mindvégig harsogó dzsesszel (A. Volkonszkij kompozíciója) fogja körül, ezzel máris kiemelve a drámatörténeti anekdota kereteiből. A nyüzögő és fájdalmas ritmusok, a dallamtalan hangfoltok, a nyugtalanító és űzött hangsorok szemtelenül utalnak a történet jelenidejűségére. Végig-vonul az előadáson ez a cool-jazz, néha egy női hang fájdalmas és hideg improvizációival tarkítottan.

Ebben a rendezésében Efrosz előszerepeltetettel alkalmaz sokkhatásokat, a „kegyetlen színház” stíluselemeit, Bartholomé atya, a vándor prédikátor (D. A. Gosev), amikor színpadra lép, durva szövésű darócíngében, kifeszített hasán homorúan tartott tenyerével tamtamszerűen egy egyperces dobszólot rögtönöz, vad és hisztériás ritmusokat: ezzel egyszerre exponálva a figura nevetségességét, bosszorkányüldözös hisztériáját, műtranszait

és műértésait és viszolyogató undorítóit. - Moiaron (N. A. Veresenko) ájulása után arcába vizet öntenek, hogy magához térjen. A kemény mozdulattal arca lötytyintett pohár víz érintkezése az emberi testtel - színpadon - elborzasztó. - Párizs érseke és D'Orsigny veszekednek, végül az érsek arcul köpi a másikat, az vissza őt, most az érsek következik, és kezdetét veszi egy köpködő betét: egymást kergetik a baldachinos ágy körül meg-megállva, és egymás arcába köpve. Ízléstelen és kisszerű az ötlet, rossz rendezői találat, de az az érzésem, hogy ennek a játéknak a színpadi hagyományok megsértésében helye és szerepe van, lazítja a megmerevült formákat.

Ha már a fenntartásoknál vagyunk, essünk túl egyszerre. A színészi játék túlrészletező, tempótlan, generálpauzáz. A Sztanyiszlavszkij-szisztéma legortodoxabb művelői ezek a színészek, a módszernek nem az igazságait alkalmazzák, hanem leszűrt sablonjaiból mindazt, ami számukra kényelmes: lustán elterpeszkednek a színpadon és tunyán „érezni” kezdenek, ahelyett, hogy a kifejezés tisztaságára ügyelnének. Ez az „ézés” szét-mossa a jellemeket és szétoldja a szituációkat, viszont alkalmat ad az exhibicionista színész „nagy szívének” és „őszinte érzéseinek” fölmutatására. Minden buta színész gyönyörködik abban, hogy mennyire képes átérezni valamit és hogy milyen mélyen tud érezni, azzal viszont egyáltalán nem törődik, hogy eközben a nézők mit éreznek. A darab szövegének hátán ringatózó elterpeszkedés teszi olyan dermesztően idejét múlttá néhány színész alakítását. De itt szemmel láthatóan nem a rendezés tehet erről. Az dinamikus, hajszolt és céltudatos. Amikor 1969-ben láttam az előadást, már három éve műsoron volt a darab, mégpedig második szereposztásban. Efrosznak nem állt módjában ellenőriznie és rendben tartania a produkciót: a színészek kedvvel rombolták szét a ritmusképleteket, élvezettel szöszmötölték agyon, szavalták darabokra szerepeiket.

Sirály

A Komszomol Színházban nincs portál: egy hatalmas lyuk a hosszú terem végében a színpad, fölötte a magasban széles hídon takaratlan reflektorok tömege, leplezetlenül föltárva, hogy ez a színpadi fények forrása. Itt a töméntelen lámpával keményen világítanak, olyanformán,

mint a lengyel színházokban. Ebben a hideg megvilágításban a tárgyak és az emberek kínos tisztasággal állnak előttünk, olyannyira kipucováltan, mint egy kiállítási vitrinben. Már ez a világításbeli változtatás is sértő az ájtatos Csehov-imádkozók számára, hiszen szakít az illúziófényekkel, a bánatosan sóvár világítással, a szört derengéssel, a félhomállyal. *A Sirályt* Efrosz minden poétikus derengés, minden félárnyék nélkül, a tisztán világított, szinte kínosan fényes színpadon adja: ebben a kényelmetlen fényárban még kényelmetlenebbül érzik magukat a színmű alakjai, a szikrázó világosság drámai ellentétet teremt életük homályával.

Nem hamis tradíciókban nyafogják el *a Sirályt*, semmi elomló bús borongás nincs az előadásban. Teli a színpad szik-rázó fénnel. Minden hangos és harsog. A színek is. A hangok is. Más tempó-ritmus hajtja a szereplőket, mint az a turgenyevien lomha, udvarházas tespedtség, amit megszoktunk és elfogadtunk csehovinak tekinteni.

„Az én nézetem szerint pedig a mai színház: üres rutin, előítélet. Amikor felgördül a függöny és ezek a hatalmas tehetségek, a szent művészetnek ezek a papjai mesterséges világításnál egy szobában, amelynek hiányzik egyik fala, elkezdik nekünk bemutatni, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak-kelnek, és hogyan hordják a zsakettjüket az emberek, amikor a lapos képekből és sekélyes mondatokból igyekeznek kihorgászni a morált, amikor ezer változatban mindig elem találják egy és ugyanazt, egy és ugyanazt ... akkor én szaladok és szaladok, ahogy Maupassant elszaladt az Eiffel-toronytól, mert úgy érezte, hogy szétnyomja az agyát szörnyű ordinárságával.”

Csehov szavai ezek. Ő írta le harminchét éves korában, *a Sirály* első felvonásában. 1897-ben Csehov modernebbnek látta a színházat, mint amilyenek ma látja őt egyik-másik színház: duruzsol a szamovár, dűnnyög a sarokban a dadus ... a félhomályos díszletekben kántálva siránkozó hanghordozással, hatalmas szünetekkel, sok, apró fizikai cselekvéssel, fájdalmas borongással borítják be a színpadot. Valamennyi szereplő egyazon nyafogós, önsajnáló hangon siratja életének, szép értékeinek elpusztulását.

Túláságosan hosszú s egyhangú előadások jönnek ily módon létre világ-szerte. S Csehov lassanként a kevesek

szerzője lesz, elveszítve népszerűségét. Ellentmondás van itt: a csehovi dramaturgiát az utóbbi harminc évben a modern színházi dramaturgiák majdnem hogy a legtöbbet használták, Csehov tanítványai a legkorszerűbb szerzők közé tartoznak; s egy-egy igazi felújítás bebizonyítja, hogy Csehov korszerűbb, mint valaha is volt. Miért van akkor, hogy a század drámairodalmanak és színházának nagy újjítóját olykor hagyják „kimenni” a divatból, hogy szép, de hatás talan előadások viszik mind távolabb a nézőktől?

Efrosz *Sirályának* valamennyi szereplőjéből ideges nyugtalanság árad. Nem nyugszik meg szempillantásra sem a színpad, zaklatott futkosások, ingerült fölcsattanások, sértett hangosság, zajos gyűlölködés jellemzi. Arkagyina, az ünnepelet színésznő, nem omlik el ernyedten egy kerti székben, hanem belső izgalomtól üzetve járkál föl és alá, kezében nyitott könyvvel; Mása sem dől lazán ábrándozva egy fa törzséhez, hanem ingerülten toporog ... és így tovább. Minden szereplőnek megszerkesztette Efrosz a koreográfiáját, majdnem a török Karagöz mintájára, hogy hajszolva és hajszoltatva vágassanak körbe-körbe, ezzel a nyugtalansággal is fokozva be-zárságuk érzetét.

A kertjelenetben nem fehérderekű nyírfák sóhajtoznak a szélben, hanem egy krikettpálya látható a vas kerteszékek között. S ha hozzávesszük még Szorin krómozott tolókosiját, a nyers deszkaháttér előtt: meglehetősen bizarr a színpad látványa. De a krikettpálya és a krómozott tolószék szerzői utasítások, amikről rendszeresen feledkeztek meg a rendezők, és csak Efrosz tért vissza az eredeti szöveg és a szerzői utasítások ironikus groteskségéhez.

A dráma befejezésekor lottójátékot játszva ül együtt mindenki az ebédlőben. Kint elhallgat a Chopin keringő ... lövés ... Dorn kimegy . . . visszajön . . . beleül a Thonet-hintaszékbe és lassan ringani kezd. Trepljov öngyilkos lett - közli Trigorinnal. Csönd. Csak az asztal körül ülőket hallani, amint a lottó számait mondják be együgyű, érzéketlen félelmetességgel. A doktor bölcsen és fanyaron-savanyún mosolyog. Hintázik a székében, magasabban, egy emelvényre állítottan a többiek feje fölött. Ringatózik. S a hintaszék egyszerre ítélszékévé változik. Szemlélődő ringása ítéla a többiek önzése felett.

Technikailag rendkívül felkészült szí-

nészek játsszák mindezt. Hangosan, gyorsan és a hatalmas terjedelmű kiegészítő játékok ellenére is zaklatott, majdnem Tennessee Williams-i hajszoltsággal. A négyfelvonásos darab játék-ideje két és fél óra volt.

Efrosz polemikus *Sirálya* megsértette a beidegződött Csehov-képet. Neve vörös posztóvá vált a MHAT öregjei számára, de rögtön hozzá kell ehhez tenni, hogy Livanov művész színházbéli (1969) *Sirály*-rendezése (ha stílusban nem is mutatható ki benne Efrosz hatása), mégis ennek következményeként változtatott a mű hagyományos művész színházi felfogásán, és formált meg egy szecessziós keretbe foglalt misztérium-játékot, amely a művész különféle meg-jelenési formáit állítja szembe egymással, és a művészetről vallott hitét fejezi ki.

Efroszt a *Sirály*-premier utáni botrány következtében leváltották főrendezői állásáról, előbb valamelyik köztár-saságba akarták lehelyezni, és csak a színházi szakma összefogására maradt a Drámai Színházban (ismertebb nevén: Malaja Bronnaja) rendezőnek.

Itt mindjárt egy botrányos előadással folytatta munkásságát, 1968-ban Csehov *Három nővérét* aktualizálta, mégpedig olyannyira, hogy a fölháborodás ezt a produkcióját levétette a műsorról. További rendezései a Malaja Bronnajan Arbuzov: *Egy boldogtalan ember boldog napjai* (1969), Kornyejcsuk: *Plafon Krecsit* (1969), Shakespeare: *Rómeó és Júlia* (1970).

Egy boldogtalan ember boldog napjai

Arbuzov, Rozov, Radzinszkij: három olyan állandó szerzőt sikerült Efrosznak maga mellé állítani, akiknek minden darabja széles hullámverésben gyűrűzik a szovjet társadalomban, mert az adott történelmi szakaszokban játszó szín-darabjaik a magánélet megértéssel szemlélt konfliktusaiba beszűrődni engedik a színpadokon kívül működő s csak távoli mennydörgésként, foszlányokban behalatszó történelmet.

Arbuzov színműve rossz dráma. A darab egyetlen (vitatható) értéke, hogy megérkezett vele Moszkvába is az intellektuális válságirodalom: hírt ad arról, hogy az értelmiségiek lelkiismereti csikarások között, émelygő belső közérzettel és kiürülten élnek. Ahogyan Arthur Miller *A bűnbeesés* utánjának vagy Michelangelo Antonioni filmjeinek hőseit nem a kapitalizmus ellentmondásai bánt

ják, hanem életük céltalansága, privát válságuk, és csupán a magánélet csatornáin, az elidegenült és kapcsolatokra nem képes, a magát mindenhol és minden helyzetben idegen-furcsán érző magatartásaiba szivárog be a kor, ugyanígy Arbuzov hőse Kresztovnyikov - sem a személyi kultusz törvénytelenégeitől billent ki lelki egyensúlyából, sem pedig a háború kuszálta szét belső harmóniáját.

Kresztovnyikovot három példányban látjuk a színpadon: 21, 40 és 60 éves korában: két színész játssza (Sirvindt, Efrosz sztárja az időset és Zsirnov a fiatalat.) A 21 éves hős hamletien idegennek érzi. „Á világi üzletet”, idegen-kedve szemléli még fiatal és szép anyja szerelmét egy diplomata iránt; nem viszonozza egy fiatal lány szerelmét, és elárulja legjobb barátját azért, hogy professzora - nem mellékesen a leány apja - őt válassza maga mellé munkatársául. Ez történik az első részben. A 60 éves Kresztovnyikov visszapillantásában merülnek fel az emlékképek, az emberi csödbe jutott hős életének egyik boldog napjáról, arról a napról, amikor magára maradása végérvényesen eldőlt, hiszen döntésével maga szakította ki önmagát a családi és baráti kör dácsában pihengető gyengéd, de kötelemmel járó köréből: elszökik, hogy magára maradhasson.

A második rész, életének második boldog napja, amikor a Balti-tenger partján nyaral szeretőjével, egy közép-korú asszonnyal, akinek fogékony diák-fia akkora, mint ő volt az első rész idején. Kresztovnyikov unatkozik és savanyú. Ez a kapcsolata csak azért állandósul, mert az asszony makacs kapaszkodása tartja össze. Fölbukkan a „harmadik”: egy gyógypedagógus tanárnő, szép, fiatal, lelki társ. Ez a lány talán még változtatni tudna az életén, vissza tudná vinni az emberek közé, de Kresztovnyikov többre tartja absztrakt szabadságát, semhogy magára vállaljon egy új kötelezettséget. Elszökik előle is, és elvont szabadságával belesüpped az ön-áztatásba.

A bánat és a kapcsolattalanság gyötrelmei olyan kínokat mutatnak föl, amelyek emberiesítik, vizsgálatra, együttérzésre adnak alkalmat, és tagadhatatlan, hogy találunk valami megrendítőt és részvétézbresztőt Kresztovnyikov gyöttrésében. (Őrlődése adja ki a dráma magvát, és a három pulóveres ifjúból álló kórus *a Tartuffe* Lojális uraként - dra-

maturgiai deus ex machina - mondja el róla bíráló szavait. Hiába „teszik a helyére” azonban köldöknézésének, egoizmusának, elvont szabadságkeresésének tanulságait: mindez csupán elvont tétel marad, szó, szó, szó. Az átélehetően élményszerű a figura kapcsolattalansága, reménytelen magabazártsága és tragikus fuldoklása.

Miller A *bűnbeesés után* című színművére már utaltam, mint előképre, meg kell még említeni az Arbuzov felhasználta irodalomból Priestley-t is, akinek time play megoldásai fölkísértének, főleg az első részben, ahol a verő-fényes nyaralóbeli képeknek, a szülői szeretettel és nevelői gondoskodással övezett főalaknak méla drámaiságot az ad, hogy *tudjuk*, hová merül el húsz év múlva - akár ha a Conway családot látnánk -, és bizonyos drámaiságot nyújt, ha deklaratív drámaiságot is, amikor a narrátorok bejelentik, hogy a két szöke leányt kivégezték a fasiszták. Most még felhőtlen gyanútlanysággal állnak a nyaralóban, mosolyognak, de már csak emlékképek.

A díszlet (V. Petrov) egyszerre tagolja a színpadot horizontálisan és vertikálisan. Egyetlen hatalmas lejtő az egész. Szakaszosan ereszkedik le abba az irányba, ahol a rivalda vonalának kellene lennie. Nemcsak előre felé lejt a lépcsőzetes kiképzés, hanem oldalra is. Az egyes szakaszokat, emelkedőket mályva-színű, zöld, sárga és kék vásznakkal borították be, tengerparti napernyők paszterszínre fakított világa ez, de beleérezünk, beképzeltünk egy elvont természeti képet is. Ebben a dinamikus térben futkároznak az előadás elején a pulóveres narrátorok, akik a függőnytelen keretben kilenc magas támlájú, festetlen-nyers koloniális szék között még a megvilágítatlan színpadon jelennek meg, és szemtelenül fixírozzák a közönséget, elhelyezkedett-e, elcsendesedett-e már. Majd belefognak a szövegbe, bemutatják a szereplőket, és magyarázzák magatartásukat. A színpadon maradó három fickó - egyébként a legjobbak az előadás folyamán (Martünyuk, Durov, Szmirnyickij) - élénken figyelik a cselekményt, nem reagálnak rá, csak ha szövegük következik; az intimebb jelene-teknél eltűnnek a színpadról, majd naturálisan visszacsellenének, mintha ők is nyaralók volnának, akik lomhán leheverednek a tengerparti homokra, a gyér napsütésben.

Az erősen figyelemfölkeltő színpadkép

és színpadtér, az erőteljes rendezői le-ütésű játékindítás persze megbosszulja magát. Minden "érdekes", „különleges” színpaddal ez a helyzet. Később nem tud mit kezdeni vele a rendező, nem tudja fokozni dinamizmusát: Efrosznál is kissé naturalista szalonstílusban csevegik végig a darabot a nem túl jelentős színészek.

A második rész végén színre fut az összes szereplő - az első rész emlék-álm-alakjai, akik Fellini *Nyolc és fél*-jének mintájára halvány színekben derengenek: szöke hajak, fehér vagy krém-színű nadrágok, fehér blúzocskák és csontsárga szoknyák - a 21 éves hős bőrlabdával kezd dobálózni, de jelképesen: egykor visszautasított szerelmé-nek dobja a labdát, aki átlöki neki játékosan. Majd - engesztelésül - anyjának dobja. Végül kifordul a nézőtér felé és feléjük löki. A nézők persze visszadobják a színpadra, mintegy válaszolva a pantomimikus kérdésre.

Platon Krecsit

Váratlanul és előre nem láthatóan Efrosz műsorra tüzi Kornyejsuk híres és hírhedt darabját, amelyet nálunk is ön-tevékeny csoportok sokasága játszott kultúrversenyeken az 50-es években, és a Néphadsereg Színháza is bemutatta A *nagy műtét* címen. Ez a vállalkozása olyan meghökentető és olyan szemtelen volt, mintha Kerényi Imre egyszer csak megrendezné Mándi Éva *Hétköznapi hőseit* vagy Földes Mihály *Mélyszántását*. Az eredmény is ehhez hasonló.

Efrosz itt is „montázs díszletet” alkalmaz, vagyis a kínai színház európaizált változatát, ahol nem díszítik át a színpadot az új helyszínhez, hanem különféle elemek és bútorzatok egymás mellett létezése a közönség képzeletének igénybevételével és a világítás változtatásával más színhelyre helyezi át a játékot. A színpad lakószoba, kórházi műtő, folyosó, lépcsőház, váróterem egy-szerre. Mindez és egyik sem, hanem egy öntörvényű dinamikus játéktér. Köz-ponti eleme egy fölfelé vezető csigalép-cső, amely különösen a kórházi jelenetekben működik.

Voltaképpen semmit sem változtat a szövegen, talán még a hagyományos stíluson is keveset, és mégis idézőjelbe kerül az egész darab, fanyar gúny hatja át a színpadi személyeket, a történet naivan patetikus fordulatait és áriáit, ha-bár kimetszette az írott szövegből a zárt monológokat. Ennek az ironizáló stílus-

fordulatnak majdnem egyetlen eleme a hangszóróból közvetített gépzene. Tagadhatatlan, hogy Efrosz minden rendezése vonzza magához a muzsika alkalmazását, mint ahogy azok a rendezők, akik célul tűzték maguk elé, hogy küzdelmet folytatnak a színházi naturalizmus ellen, előszeretettel használnak zenei effektusokat. A *Platon Krecsit* esetében azonban nem fölstilizáló vagy denaturalizáló kísérőzene hangzik el. Efrosz a kor menetdalaiból, indulózenéiből, gyermekkórusaiból és tömegdalaiból válogatott össze egy quodlibetet, és a láthatatlan hangszórók ezt bömbölik-okádják a szereplők feje fölött, a legmeghittebb párjelenetekben is. Ennek az erőszakos és együgyűen önfeléd mámoros optimizmust és egységet sugárzó muzsikának a jelenléte a darab működésében szerfelett ironizáló, és zenei effektusként jeleníti meg a kor történelmi hangulatát. És lassanként kezd a nézőnek olyan érzése támadni, mintha a dráma konfliktusa nem a protagonista és antagonist között támadna, hanem az emberek és a zene, a magánemberek és a kor felvonulási zenéje között, a csöndes gyöttrődések és a harsogó bombasztok között.

Tagadhatatlanul nagyon érdekes és csiklandós előadás ez, még akkor is, hogyha - Moszkvában ez igazán szokatlan - félig telt nézőtér előtt játsszák a darabot. A pamflet hajlandóságú rendezői fölfogás mellett azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a szovjet színház most a szintézis korszakába érvén, nemcsak teremtő őseit keresi vissza, hanem a gyengébb tehetségek, az epigonok és a szolgálalkú dramaturgok színdarabjait is föl-fölvújítja, hogy újravizsgálja saját történetét és történelmét, hogy mai hangsúlyokkal vegye revízió alá a történelmi múltat. Legutóbb be-számoltam a *Viharos alkonyat* újrendezéséről, és egyik sem tekinthető el-szigetelt eseménynek, rendezői szeszélynek vagy pillanatnyi ötletnek. Föl kell figyelni a szovjet színházművészet folyamatosságára, a legparázslóbb harcok és legengesztelhetlenebb viták ellenére sem tagadják meg a múltjukat, nem hajtják személtárába azt, amit pillanatnyilag idejét múltnak érznek, hanem megpróbálják szervesen beépíteni a fejlődésbe.

Rómeó és Júlia

Premier. A színházi pletyka szerint három hónapja kész az előadás, csak engedélyre várnak. Három hónappal ez-

előtt nézte meg az átvevő bizottság, és mostanáig halogatta beleegyezését. Pótszékek mindenütt, és a terem két oldalán, a falnál végig állnak. Mi is.

A színpad Efrosz ismert fémeiből áll, ez alkalommal Durgin tervezte a metallomániákus színpadképet. Barna háttérfüggöny, a színpad hátsó falát festett vászon takarja, rajta sok-sok szárny, szecessziós modorban megfestetten: a fiatalság, a szerelem, a szenvedély vagy a szabadság jelképei ezek a kiterjesztett repülni készülő szárnyak! Középen arcát fájdalmasan tenyerébe rejtő, ültében előregörnyedő nőalak fehér szobra egy emelvényen. Körülötte rács, mintha egy olasz kutacsját vagy szobrot övezne a köztéren. Rácsok mindenütt. Spanyolfal-szerű, leporellóként összehajtható rácsok, egy tolható, görgőkön közlekedő rácsfolyosó (ennek emelete lesz az erkély majd). Az első részben a szín bal oldalánál, másodikban jobb oldalán, a harmadikban eredeti helyére kerül, majd a kriptajelenethez szétkapcsolják, és csak egyik fele marad a színpadon. Elöl ugyancsak gangrózsákkal díszített rácszatú pad. Mindez bearanyozottan. Fölírom a sötétben cigarettásdobozom hátára: aranyozott börtön... Föltehetően erről fog szólni az előadás.

Bejön Szmirnitszkij Mercutióként, és Efrosz-módra a rácslemek között kanyarogva, elmondja, illetve elkántálja a prológot. Néha még a színpadról is kimegy, és kintről folytatja, mintha egy kiürült város falai között hirdetné a veronai szerelmesek világraszóló hírét. Be-népesül közben a színpad. Bevonulnak a szereplők. Fönn az erkélyen megjelenik Júlia - Jakovleva, akit már a Sirályból ismerek - és lenn az erkély tövében Rómeó - Gracsev hogy híres sláger-pózuokkal földézzék a nagyjelenetet.

Azután a szolgák jönnek. Durvák és rusztikusak. Az alacsony, zömök Kanyevszkij - Péter összevont szerepében

gusztustalanul-provokatívan a körmét rágja, és a szilánkokat szerteköpdösi, hogy vadítsa a Montagne-szolgákat. Tybalt (a segédrendező Durov) szintén zömök... az alacsony szlávok most segítenek az olaszos illúzió megteremtésében: zömök olaszok kopírozódnak a szőke szlávok helyére. Tybaltnak csípő-ficama van, isten tudja, miért, talán hogy ez a nagyon izmos fickó még irtóztatóbb erőszakot árasztson magából, beteges szadizmust és állandósult kötekedő kedvet, pótléku szolgált kegyetlenséget. Beleköt Benvolioba, akinek elvörös

södik a feje, és irtóztató fegyelemmel nyugtatgatja magát. Néha megrándul egy izma, már-már kardjához kapna, de ismét lecsitítja fölfortyanását. Nem szabad ve-re-ke-d-ni! Nem szabad!!! Tybaltnak és Benvoliának ez a jelenete rendkívül hosszú, eltarthat öt percig is, nemcsak sértegeti, de meg is üti Benvoliót. Az leginkább akkor veszíti el ön-uralmát, amikor Tybalt a szolgáját kezdi kínozni. Ha a Capulet fiú a karját csavargatja Benvoliának, majd a földre taszítja, az inkább kimegy a térről és a színről is, majd visszatér, nagyokat fújva, nehogy gesztussal kelljen válaszolnia a sértéssorozatra. Ennek az aránytalanul hosszú jelenetnek hatalmas, egyre növekvő feszültsége van, és sok mindent erőteljesen exponál az előadásból. Elsősorban természetesen Tybalt durvaságát és a játék egészének durva légkörét, az emberi kapcsolatok sebzett és beteges elkérgesedését. Ez alkalommal nem kapcsolatlanságról, hanem eldurvulásról, részvétlenségről és kegyetlenségről van itt szó. A herceg (Sirvindt) protokoll-manusz, aki rezzenéstelenül fegyelmezett arccal nézi végig a fiatal nemesek holttestét, és csak a jelenet végén kap valósággal dührohagot, veszíti el diplomata fegyelmét, hiszen annyi figyelmeztetés és parancs ellenére sem fogadták meg szavát. Ikonográfiai hűvösséggel, szakrális nyakassággal közlekedik ősz-fekete csíkos parókájában, ostoba biztonságot áraszt magából.

Capulet rosszul él feleségével. Gyengédtelen hozzá, gyűlöli is az asszonyt. Capulet veri a szolgákat. A báljelenetben még Tybaltot is csúnyán megkínózza, vallató őrmesterként tekeri a fülét.

Páris majdnem megerőszkolja Juliát Lőrinc cellájában, annyira vehemensen veti rá magát az ellenkező leányra, és csókol bele.

Lőrinc barát a szó szoros értelmében leüti a kétségbesett Rómeót, hogy megnyugtassa a fiút és hogy kifejtse vég-re kényelmesen a tanácsait. Juliát később fölpofozza, majd két kézzel keményen rázza a testét, hogy figyeljen már rá.

Capulet kis híján megfojtja feleségét, leányát és a dajkát: egy hosszú és minduntalan föltámadó dührohamban tettelesen akarja megrendszabályozni az engedetlen nőszemélyeket. Mindeközben persze igyekszik tekintélyesen viselkedni. Ha megrug egy szolgát, menten kimosolyog a nézőtér felé, és udvariasan intetet, hiszen folyik a bál, és a közönség helyén foglalnak helyet a vendégek,

akkal udvariasnak és nyájasnak kell lennie, mert ők képviselik a közvéleményt.

De durvák egymás között a szolgák is. Nem csupán a Péter-Dajka kapcsolat fullad ütlegekbe és rugdalózásokba: nem erotikusan kedveskedőekbe, hanem kegyetlenekbe, de Péter úgy megüt - majdnem megöl - egy alá beosztott szolgát, amikor az rosszul végzi munkáját a kripta berendezésénél (átdíszítésénél), hogy az nem bír fölkelni a földtől.

Rómeó kis híján megfojtja Tybaltot, mielőtt két villámsebes mozdulattal vágna vele: az első mozdulattal kiüti kezéből a fegyvert, a másodikkal keményen hasába döfi kardját, hogy az rezegve áll. ki onnan. Tybalt hosszan támolyog a színpadon, hasában a merőleges karddal, iszonyatos fájdalmak között kihúzza, és irtóztató görcsök között meghal.

Természetes, hogy egy ilyen rideg és alantas indulatokkal teli környezettel szemben veszíteniük kell a szerelmeseknek. Itt meg kell fulladniuk. Különösen azért, mert Efrosz a két szerelmesben a gyermeket fedezi föl. Nem ifjú szerelmesek ők, csupán gyermekek. Gimnazista szerelem a *Rómeó és Júlia*. Meglehet, valamelyest veszít így a történet „örök-érvényűségéből”, de föltétlenül sokat nyer azzal, hogy elveszíti általánosságba vett szerelmességét, színházi

hagyományöröklését, azokat a megoldásokat, amelyeket nemzedékeken át egymástól kaptak színészek és színésznők. Legalább annyira konkrét korosztályt képviselnek itt, mint amennyire Zeffirelli *Rómeó és Júliája* volt az Old Vic-ben. (Annyiban hasonlít Zeffirelli produkciójához, hogy a két kerepet itt is rossz színészek játsszák. A nagyon. feminin Gracsev itt is jobb, mint Jakovleva, aki merő kényeskedés és gügyögés.) Zeffirelli *West Side Story*-allúziós kamaszai a testi vágtyól úzettek. Efrosz szerelmei is reszketnek a testi szerelemtől, de - főként a fiú Rómeó - minduntalan visszariad. Fölmászik az erkélyre, leheveredik Júlia helyére. Boldog kéjjel engedi el magát és terpszkedik szét. Amikor azonban a lány ismét kifut, Rómeó fölugrik és esze-veszetten menekül, átugorva a korlátot. Megáll. a lány lába alatt, és az erkély alját simogatja, azon a helyen, ahol odafönt a szeretett lány talpa földet érhet.

Rómeó a rácson ülve fölnyúl Juliáért, aki kidugja lábát az erkély rácsain át. A fiú megsimogatja a cipőt, majd hom-

lokához szorítja. Nem romantikus kép ez, némiképp meghökkentő és korántsem mentes, mint Efrosz egyik ötlete sem, a keresettségétől, mégis megragadó, szerfölött erotikus és erőteljesen kifejező. Egyben megfosztja a jelenetet attól a gerlebúgós turbékszavalástól, aminek hagyományába világszerte beleragadt.

A durva társadalmi környezet megteszi a magáét: a fiatalok meghalnak. Lőrinc barát széttárt karjait többször tehetetlenül emelgetve a levegőbe, hátrál ki a színpadról, elhárítva magáról a felülősséget, rosszul végződő tanácsaiért. A herceg zavarban van, de protokolligazságot szolgáltat, és fennkölt szavaival létrehozza a látzategységet.

A vad és zaklatott, kissé rendetlen, még nem eléggé összerázódott előadás zseniális részletekben bővelkedik, mégis bosszantó és ellenkezést kiváltó, azt hi-szem, fölösleges magyarázni, hogy miért. Úgy látszik, Efrosznak nem tett jót a Komszomol Színházból való távozása, és magára vállalta a botrányhős szerepét. Ameddig ott volt főrendező, nagy-szerű és kimunkált együttes játékok tudott teremteni, gondolatgazdag előadásokat, és azokat a botrányokat, amelyeket így hozott létre, azokat vállalni lehet és támogatni kell. Magával vitte a Komszomolból a Malaja Bronnájára színészeinek nagy részét, de itt még egyet-len egyszer sem tudták megismételni az összjátéknak azt a tökélyét és céltudatosságát, amit eredeti otthonukban. Sajnálattal kell megállapítani, hogy Efrosz színészei produkcióról produkcióra vér-szegényebbek.

Efrosz munkásságában pontosan kitapintható, hogy az új nemzedék terhesnek érzi elődeinek művészi örökségét, új utakat kíván taposni magának, és nehezebb körülmények között kíván önálló lenni. Hogy színháza inkább divatos, mint mély, hogy művészi eredményei alulmúlják Mejerholdét, azt Moszkvából jobban látni és érzékelni, mint külföldről. Hazulról elsősorban a mutatóványt értékeljük, a szakítást a nevében is akadémikussá lett MHAT-tal, méltányoljuk a szovjet színháztörténetből idő-közben kiiktatott experimentális színház kamaszos visszaérkezését a jelenkori deszkákra. Ha Efroszt Moszkvában támogatják a művészek és a műpártolók - többnyire a fiatalok és az értelmiség egy része áll mellette -, akkor annak nem-csak reakcionárius okai vannak, nem csupán a hagyományokba belekényelmesedett idősebb nemzedék berzenke

dik újításai ellen, és nemcsak önmaguk művészi pozícióját vagy kiérlelt ízlését óvják a tradíciórombolótól, aki - és ezt tudomásul kell venni - egyszersmind egy másik tradícióba kapcsolja be magát. Arról is szó van, hogy Moszkvában együtt él a Sztanyiszlavszkij-féle múlt és a 20-as 30-as évek avantgarde színháza. Nem vált olyan erősen szét egymástól, és nem is süllyedt el láthatatlanul, mint például nálunk. Mejerhold, Vahtangov és Tairov tapasztalatai ott élnek a szín-házi vérkeringésben, és a blöff-rende-zésnek az a fajtája, mint például Efrosz Arbuzovja vagy Shakespeare-je méltán kelt ellenérzést élettelen dekorativitásával, modernista nagyvonalúságával.

A ma modernnek nevezett színház egyik veszélye nem is abból táplálkozik, hogy a rendező veszi át a primátust a a színésztől - ez még nem volna baj -, ott van a betegség oka, hogy miközben átveszi, nem ad a színésznek cserébe semmit, kiszikkasztja a színpadi életet, csupán világítási és kompozíciós felületekben gondolkodik.

Stílárís vonások

Összefoglalóul néhány lényeges stílus-vonást szednék rendszerbe, mert Efrosz minden rendezését néhány külső jel szembeszökően választja el az illúzió-színházi hagyományoktól.

1. Az első ilyen a világítótesteknek a színpadkereten kívül helyezése. Ezzel már jelezni kívánja, hogy a színpad nem az élet kópiáját fogja nyújtani, hanem a valóságnak sűrített és játékká szervezett mását. Szintén ezt hivatott hangsúlyozni a színészek feje fölött a négy sor fényszóró is, feketeségükkel mint vihar-felhők komorulnak, vagy gyászos var-jakként csüngenek a játszóké feje fölött. (Természetesen a technikai segédeszközök a játék folyamán kondicionálódnak, és lágyan dekorációvá, képpé olvadnak föl.)

2. Fontos és meyerholdi hagyományt követ a színpadternek nemcsak horizontális, hanem vertikális kiképzése, a teret teljes magasságában kihasználó térérzék.

3. Lényeges a színpadkép egységének fölrobbantása, a nem természetes, hanem konstruktivista-funkcionális fölfogás, az egymásra hányt bútorok, konstruktivista elemek megkomponált kuszasága (talán a *Vonó Ignác* Madách Kamara-beli színpadképe emlékeztet leginkább Efrosz színpadának látványára), vagy a nem rendeltetésének megfelelő szürrealisztikus földíszítése a színpadnak (*a Rakéta*

Kerényi rendezte előadásán ilyen volt a háttérben lábuknál fogva fölfüggesztett székek látványa).

4. Igen szembeszökő a színészvezetésben a tempó-ritmus fölfokozása, gyorsabb, élénkebb, kevesebb játékszüneté előadások jönnek így létre. Zaklatottabb idegállapotú, hajszoltabb érzésű, keservebb és nyugtalanabb stílus, habár sosem jut el a színészi paroxizmusnak arra a fokára sem, mint a Szovremennyik Színház néhány előadása.

5. Az előtérben folyó intim jelenet közben a színpadon hátul levők sosem merevednek élökképpé, sosem igyekeznek úgy tenni, mintha nem hallanák az elől játszó jelenet szavait, és megkeresve viselkedésük jól illeszkedő fizikai cselekvését, elfoglalják magukat, esetleg „reagálnak” a jelenetre: helyette mindig dinamikus mozgás, föl-alá futkosás, izgatott jövés-menés tölti ki a színpad háttérét. Ez az Arbuzov-darab előadása esetében dekorációdíszletet is jelentett. hiszen a színházban a legpompázatosabb díszletnél is gyönyörködtetőbb a színész mint látvány-felület. A megmozgatott háttér azonban mindig a darab dinamikájából fakad Efrosznál, és ezt a belső dinamikát vetíti ki emberi mozgással.

6. A bonyolult barokkos járásoknak, a színészmozgatás komplikált koreográfiájú kacskaringóinak azt az útját követi Efrosz, amit Andrzej Wajda és Jancsó Miklós filmjeiben ismerhettünk meg, a súlyos titkokat cipelő, sejtelmes és jelentőségteljes körbejárást, az egymás arcába való belebámulást és a paroxikus váltásokat.

7. Rendkívül fontos és talán ebben a legkövetkezősebb Efrosz játékmesteri munkája, hogy igyekszik gyökeresen föl-számolni a levitáni hangsúlyokat, a próza és a versmondás kántálását, a szavalósdit, amely érzésem szerint a pravoszláv misék énekbeszédéből hagyományozódott az ünnepélyes emelkedettségű hang-súlyokra. Efrosz színházában emberi hangon beszélnek a szereplők. Majdnem szobahangot használnak. A színészek dikciójában semmi emeltség és emelkedettség nincsen, emberek szólnak emberekhez, emberi problémákról.

(Folytatjuk)

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Hermann:**Du chaos se formera-t-il un cosmos ?**

La plupart des pièces de théâtre hongroises présentées dans cette saison naquirent dans le signe de la mode désuète des drames documentaires et absurdes. En Hongrie, dans la lutte entre la mode d'imiter l'étranger et l'originalité, cette dernière est, pour le moment, perdante.

Judit Szántó:**La saison théâtrale dans le reflet des pièces étrangères**

Le vaste répertoire étranger des théâtres hongrois, à première vue, cache le fait que certains auteurs et tendances ne sont pas du tout encore arrivés jusqu'à nos scènes. Malgré cela, la tâche principale doit être non pas l'élargissement de la gamme, mais plutôt la présentation vivante des pièces choisies.

József Bögel:**Festivals de théâtre en province**

Ce n'est que depuis quelques années que les théâtres régionaux en Hongrie cherchent à s'échapper de leur isolement provincial. Certaines villes organisent chaque année des festivals et ceux-ci, dans leur ensemble, donnent un tour d'horizon de la vie théâtrale en Hongrie.

András Pályi: Scène ou chaire ?

Dans notre numéro de mai nous avons publié un essai appréciant l'oeuvre dramatique de Gyula Illyés. L'auteur de cet article entre en polémique avec les énoncés de l'essai.

Sándor Köröspataki Kiss: Tragédies slovaques

Le Théâtre National Slovaque a présenté à Budapest la Tragédie de l'Homme d'Imre Madách, le grand classique hongrois du XIX^e siècle et la pièce de l'écrivain contemporain slovaque Ivan Bukovcan intitulée « Avant que le coq chante ».

Tibor Rakovský: L'appel humaniste et le memento de Madách

Exposé de mise en scène de la Tragédie de l'Homme de Madách par l'artiste du Théâtre National Slovaque de Bratislava. Ce drame a été présenté lors de leur tournée de printemps au Théâtre de la Comédie à Budapest.

János Szilágyi: La tournée à Debrecen au Théâtre de l'Etat d'Oradea

Dans sa tournée organisée à l'occasion des Jours du Théâtre à Debrecen, la section roumaine et hongroise de ce théâtre donnèrent chacune deux représentations au public du festival.

Alfred Lur: Le chemin de la « Nourrice » sur la scène hongroise

Le drame de Sándor Bródy intitulée La Nourrice fut un succès scandaleux au début de ce siècle. Depuis, à peine l'a-t-on présenté. Ce drame qui mérite un meilleur sort vient d'être repris par le Théâtre Thalia de Budapest.

Gábor Antal: Sándor Bródy et la vie théâtrale hongroise

Les drames naturalistes de Bródy, critiquant avec violence la société de son temps furent présentés au début du siècle dans une version adoucie au public bourgeois du Théâtre de la Comédie. Malgré ses difficultés personnelles, l'écrivain était toujours plein de complaisance envers ses compagnons plus jeunes.

Mihály Báltki Bratmann:**La Nourrice: Cecilia Esztergályos**

L'article apprécie la création proéminente et approfondie de la jeune leading actrice.

Géza Hegedüs:**Le galant dans le coffre à tinge**

Le Théâtre de Madame Déry, en tournée en province, vient de présenter dernièrement les Joyeuses Commères de Windsor, opéra comique de Nicolai et d'emporter dans les villages de Hongrie un succès bien mérité avec cette oeuvre excellente et développant le bon goût.

P. A.: Trois rôles de Bertalan Solti

Le leading acteur du Théâtre Kisfaludy à Győr donna au courant de cette saison trois interprétations particulièrement marquantes dans « Les 40 jours de Musa Dagh » de Werfel, dans « A Man for All Seasons » de Bolt et dans « Crépuscule Orageuse » de Rachmanov.

József Majoros:**Comment joue la famille ?**

Analyses des rôles dans la comédie de Miklós Gyárfás intitulée « La Famille joue », présentée au Théâtre de Pest. L'auteur de l'article apprécie surtout le rôle de caractère formé par Géza Tordy.

Katalin Róna: J'aimerais dévoiler au spectateur les arrières

Causerie avec László Bartha sur le rôle du décorateur dans l'ensemble collectif de la production théâtrale moderne.

András Békés: Intervention tardive dans une polémique d'actualité

Selon le metteur en scène de l'Opéra d'Etat de Budapest on devrait créer dans la vie théâtrale hongroise une telle situation structurale qui rendrait possible l'activité indépendante et le formage du théâtre aux jeunes metteurs en scène et acteurs arrivant à la maturité de leur art.

Szilárd Nyakas:**Sztankay sur la scène**

Le portrait fait l'éloge des moyens et des méthodes artistiques de l'acteur à talent souple qu'est István Sztankay du Théâtre National.

István Gábor:**Où demeure Ignace Vonó ?**

La pièce « Ignace Vonó » d'Endre Fejes fut un succès proéminent de la saison. L'auteur de cet article cause avec le protagoniste Dezső Garas.

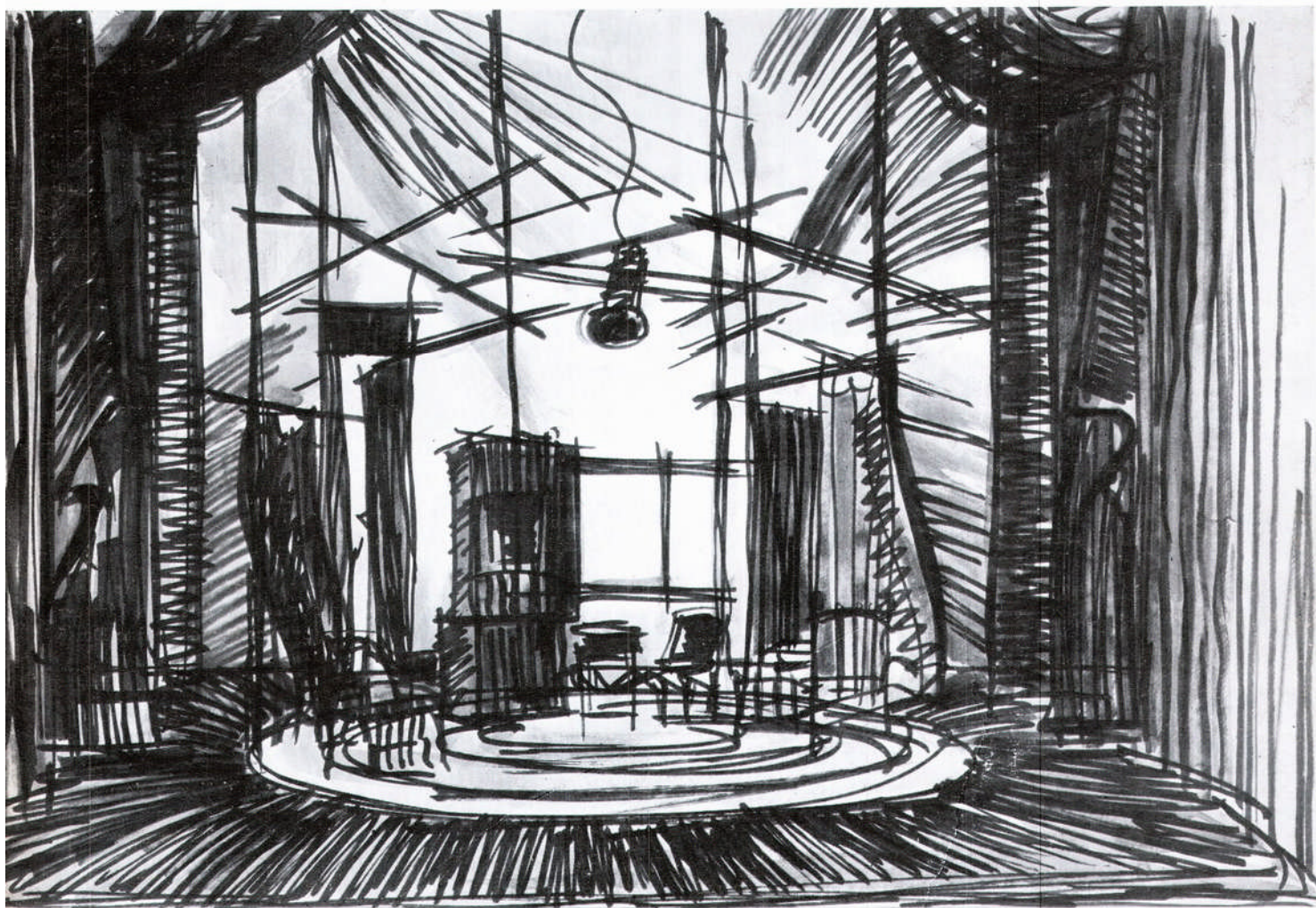
Sándor Köröspataki Kiss: Expériences dans le creux des vagues

Revue des événements théâtraux de 1970 à Londres. La première partie que nous publions dans ce numéro d'août fait l'éloge d'un vieux succès (Hair) et donne un compte-rendu de la présentation des pièces suivantes: Tiny Alice d'Edward Albee, Sleuth d'Anthony Shaffer et Three Months Gone de Donald Howarth.

Péter Mohr Gál:**Journal de voyage sur les théâtres**

Appréciation des oeuvres récentes du metteur en scène qui joue un rôle prépondérant dans la vie théâtrale soviétique.

Ára: 12,— Ft



RAJKAI GYÖRGY DÍSZLETTERVE ARBUZOV: ÉN, TE, Ő CÍMŰ SZÍNDRÁMÁHOZ /THÁLIA SZÍNHÁZ/