

SZÍNHÁZ



Gábor István: „Hipnotizőrök vagyunk...” • Molnár Gál Péter: Foto Várkonyi • Hermann István: Gondolatok az amatőr színházról • Szántó Judit: A harmadik abszurd Robert K. Sarlós – Judit Szatmári Walters: Euripidész Kaliforniában • Pályi András: Gyertyák Leninnek

1970.
NOVEMBER



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1970. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest VI., Nagymező utca 22 i4
Telefon: ¹²4-²³

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., Józset nádor tér 1.), a
61.238. számú egyéni csekk számon
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: ²⁵797



70.3 280 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
LATINOVITS ZOLTÁN É S
SZATMÁRI ISTVÁN PIRANDELLO
IV. HENRIK CÍMŰ DRÁMA JÁBAN
(VÍGSZÍNHÁZ)
(Iklády László felvétele)

TARTALOM

arcok év maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

Foto Várkonyi (1)

négyszemközt

GÁBOR ISTVÁN

„Hipnotizőrök vagyunk ...” (10)

műhely

MÉSZÁROS TAMÁS

A kellékek világa (12)

BENKŐ TIBOR

Tolnay Klári, a riporter (15)

fórum és disputa

PÁLYI ANDRÁS

Mim Laboratórium (19)

HERMANN ISTVÁN

Gondolatok az amatőr színházról (22)

világszínház

ROBERT K. SARLÓS - JUDIT SZATMÁRI WALTERS

Euripidész Kaliforniában (23)

SZÁNTÓ JUDIT

A harmadik abszurd (27)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Élmények hullómvölgyben (III.) (32)

LENGYEL GYÖRGY

Színházi esték Moszkvában és Leningrádban (36)

SAÁD KATALIN

Két fesztivál tanulságai (41)

dráma

PÁLYI ANDRÁS

Gyertyák Leninnek (42)

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

Foto Várkonyi*

Mintha kiment volna nálunk a divatból a céhbéliség tisztelete, a jólelkűsítetttség feletti öröm, a mesterségbeli tudás fel-emelő érzése. Eltűnedezett a szakma becsülése, akár egy tisztességesen megterített éttermi asztalról, tökélyel kiszabott férfiöltönyről, gonddal végrehajtott szerelestről, aprólékosan bevégzett munkafolyamatról van szó; akár pedig egyértelműen művészi munkáról.

Várkonyi Zoltán előadásaiban meglát-szik a szakmai gondok megoldása fölött érzett öröm, az ezernyi részfeladattal való bíbelődés míves szenvedélye. Lát-szik, mennyi gondot fordít a világításra: milyen részletességgel komponálja meg az előadás minden percének fény-játékait, anélkül, hogy színpada olyan kemény és önmotogató fényekkel volna tele, mint a cseh színházművészet reflektormániákus előadásai. Látszik a gond és a szeretet, ahogy a kellékeket összeválogatja: hogy az a konyakos üveg, az a horgolt terítő, az az álló-lámpa legyen ott a színpadon.

* Részletek egy készülő tanulmányból.

2.

Mindenki ismeri a színházi anekdotát: ha valamely dráma első felvonásának díszletében a falon egy puska lóg, annak az utolsó felvonás végéig el kell sülnie. Az állítólagos Cschoy-anekdota drámai és cselekvő módon értelmezi a színpadi kellékek szerepét. Csupán a cselekvő kellékek létezését érzi jogosnak: nem kívánja realizmus címszó alatt egy egész ószeres bazár árukészletét a színpadon látni.

A modern színház utolsó két évtizedében kissé megváltozott a helyzet, és ha Csehov szerint csak olyan kelléknek van helye a színen, ami az utolsó felvonásig elszül, mára úgy módosíthatnánk a megfogalmazást, hogy a színpadon minden tárgynak el kell sülnie.

Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című groteszkjében van egy jelenet, ebben legalább olyan fontos rendezés-elméleti utasítást ad a szerző, mint Shakespeare a Hamletben. Pirandello, aki századunkban talán a legmélyebben ismerte a színházat és annak mágiáját, irracionálisnak tűnő hatásait, így ír:

IGAZGATÓ

Legyen szíves, nézze meg a raktárban, van-e ott valami rekamié! KELLÉKES

Van kérem, az a zöld!

MOSTOHA-LÁNY

Nem, nem zöld! Sárga volt, virág-mintás, plüssbársony, és nagyon nagy. Jó kényelmes!

KELLÉKES

Olyan nincs.

IGAZGATÓ

Nem számít, hozza azt, ami van!

MOSTOHALANY

Hogyhogy nem számít? Madám Pace híres kanapéja!

vagyis: Pirandello szerint meghatározott darabhoz meghatározott kellékek és bútorok szükségeltetnek. Ez a dráma csakis ezekkel a kellékekkel és bútorokkal játszható el. Amikor De Lullo társulata bemutatta Pirandello groteszkjét, ebben a jelenetben egy cirádás Jugendstil tejüvegbúrójú állólámpa állt egy kisasztalon, és a divatszalonnak álcázott találkahely háromszárnyú próba-tükre is érzékeny ízléssel, körültekintő aggodalommal összeválogatott volt. Beszélő tárgyakat láttunk, amelyek csak ebben a szalonban állhatnak.

A színpadi előadás kellékeinek fontossága a XVIII. században vált tudatossá, egyidőben az első hivatásos és tudatos rendező fellépitével (Ekhof,



VÁRKONYI ZOLTÁN (Iklády László felvétele)

Goethe, Immermann). Nem véletlen jelenség, Lessing és Diderot után vagyunk, a polgári drámaírás küszöbén, amikor életközeli realista dráma és színház kezd kialakulni, amit a polgárián öntudatos Hugo Victor a *Cromwell* híres előszavában (ott, ahol a groteszk kifejezést első ízben alkalmazza irodalmi műre), így fogalmaz meg:

„végtére is mi valószerűtlenebb és mi képtelenebb, mint bizonyos előcsarnok, oszlopcsarnok vagy előszoba, az a semleges hely, ahol tragédiáink udvarias készséggel lejátszódnak...”

Az abszurd színházások színpadán érthető meg talán a színpadi eltárgyasodás oka. Ott, ahol Beckett *Az utolsó telercsben* magnetofonszalagokat, banánokat és konyakos üvegeket tétet a színpadra, mint egy elsüllyedt világ kizárólagos nyomait; vagy még következetesebben abszurd, de már kevésbé drámájában, az *Ó, a szép napokban*, ahol egy női bevásárlószatyor, egy fogkefe, egy szemüveg, egy Lehár *Víg özvegyét* muzsikáló zenélőóra képviselik az emberiség földi nyomait. De a kellemetesebb Ionescónál is megtaláljuk a tárgyaknak ezt a mindent belepő játékát, az *Amadée, avagy hogyan szabaduljunk meg tőle* című komédiájában a folytonosan növekedő hulla szorítja ki az embereket és a bútorokat a házból; Az *orrszarvúban* pedig a szaporodó rinocéroszok népesítik be a színpadot és a mögötte meghúzódó külvilágot is. E végletes példák felől vissza-nézve, megérthetjük talán a jelenkori drámaírók (és rendezők) tárgyakhoz vonzódnó igényét. Központi kérdése

ezeknek a drámáknak az ember és ember közötti kapcsolatok teljes elernyedése, illetőleg e kapcsolatok megteremtésének vagy tartósításának lehetetlensége. Szélsőséges eseteiben már nem egy-mást metsző akaratok ütközéséből áll a dráma, hanem a konfliktust éppen a konfliktustalanság, az ütközni nem tudó párhuzam eredményezi. Ilyenkor az ember és ember kapcsolatának helyére az ember és a tárgy kapcsolata nyomul, ahol az ember arca tárgyakkban folytatódik, hogy mégis megismerhessük a drámai embert valamilyen jelenséggel való viszonya közben.

A semleges és stilizált kellékek helyett a valóságos tárgyak szerepe növekedett meg a színpadon. Önálló életük, jellemük, cselekvőképességük van és drámailag meghatározó értékük. Nem Othello kendőjéről beszélünk, nem is a cseldrámák elhullajtott legyezőiről, fél pár kesztyűiről. Másról. Elő és cselekvő, kisugárzó tárgyokról.

Egy találós kérdéssel talán közelebb kerülünk a megfogalmazáshoz: melyik az a XX. századi áltörténelmi komédia, amelynek első felvonásában ezen a kulcskérdésen fordul meg egy nemzet sorsa: tojnak vagy nem tojnak a tyúkrok?

Shaw *Szent Johannája*?

Dürrenmatt *Nagy Romulusa*?

Mind a kettő. Ez egyszersmind azt is jelenti, hogy amikor Dürrenmatt előörökölte Shaw tojni nem akaró tyúkjait, előörökölt valamit stílusából, történelemszemléléséből is, és ez rokonságban tartja az ír komédiaszerzővel.

3.

A kellékek következetes felhasználásán is érződik Várkonyinál a pepecselés, a munka szeretete. Szokás őt cinikusnak nevezni. Léha üzletember-rendezőnek. Csak azért, mert szereti a sikert, néha hajszolja is. De ugyan mutassanak már egyetlen színházi rendezőt, aki arranézvest végzi el munkáját, hogy előadásával megbukjon. Melyik rendező spekulál szándékosan a sikertelenségre? (Ha mondja is, hogy nem érdekli a siker: titokban duzzog és sértett, amikor nem rajongják körül; ha nem a közönség, legalább mamelukjai.)

Várkonyi nem lehet cinikus. Aki ennyire szeret és tud dolgozni, az nem lehet cinikus ember. Az megbecsüli a másik munkáját is, mert tudja, mennyi álom, mennyi lemondás és mennyi élet-rövidülés van egy-egy premierben, egy-egy elvégzett munkában.

Kevesen tekintik őt művésznek, mert aki a mesterséget keményen tudja és műveli, az nem hat eléggé művésznek, azt iparosnak tekintik azokkal szemben, akik csupa-csupa sejtelem, sóhaj, lelki panasz, alanyiség és rebbenő bizonytalanság. Várkonyi túlfutól jól tudja ah-hoz a színházat, hogy „művésznek” tekinthessék. Túl tudatosan állítja elő a sikert, túl keveset bukik meg ahhoz, hogy a művész mártír-töviskoszorúja övezhesse homlokát.

Addig táplálkoztunk közhelyekkel, amíg a közhelyek kifordításai is igaznak tünnek számunkra.

Első közhely: a meg nem értett zseni közhelye. Megannyi lángelmét nem értett meg a saját kora ...

... tehát: akit megért, nem lehet lángész.

Második közhely: az alkotás tele van ellenőrizhetetlenséggel ...

... tehát: ha ellenőrzött úton jön lét-re alkotás, az nem művészi.

Harmadik közhely: a művész útja bukásokkal kikövezett keserves pálya...

... tehát: a sikeres művész sarlatán, kókler, kőcező.

Negyedik közhely: sok művész szégyenségből élte le életét ...

... tehát: a jómódú művész tehetségének talentumát aprópénzre váltotta föl.

Milyen gyanús Chaplin, aki milliomos, és az Államokból adóhátralékának kifizetése előtt (is) költözködött át Európába; milyen gyanús Claudel, aki diplomataként volt költő; Malraux, aki miniszterséget vállalt; milyen gyanús Eliot, aki banktisztviselő volt. Hiszen a művész albréleti vackán hever dél-előttönként, és korgó gyomorral angyalokról álmodik. Ha alkoholista a művész, ha ki nem kezelt tüdővészben pusztul el, ha szifilisz támadja meg szervezetét: az igen, a közképzeletnek smakkoló, az általános hiedelembe be-illeszkedő.

Ha sok gyermeke van és absztinens, ha példás családi életet él, rendben tartja bankbetétjét és ösztöneit, akkor gyanakodni kezdünk: tehetsége nem lehet elég erős, vagy ha az volt is, rosszra fordította, másra kamatoztatta. Az életüket éhhalállal bevégező művészekről szóló legenda, akik egy-egy ebédért kótyavetyélték el ma több millió dollárt érő festményeiket: nemcsak csiklandós felnőttmesék, nemcsak azzal járnak együtt, hogy ifjú, de kopott nad-

rágú festők mázolmányait olcsón megvegyük, arra spekulálva, hogy mint egy kötvénynek, idővel felszökik majd az ára; hanem önértetünket is táplálják, magunkról alkotott jó véleményünket dagasztják ezek a történetek, mivel mi tisztán látjuk és lemosolyogjuk azokat, akik hagyták e nagy művészeket éhenhalni.

Miért keres pénzt, ahelyett, hogy éhen halna? Gyanús. Sikerei vannak? Es e sikerek még fiatalon nagy jövedelemhez segítik? Gyanús. Nagyon gyanús.

Aggkorban más. Akkor jogos. Ősz akadémikusoknak jár ház, kocs, személyzet, birtokocsk. Fiatal művész koplaljon csak, hogy szebbeket álmodhasson. Jólakott ember nem képes a művészetre. Teli vagyunk tömve ilyen múlt századbéli képzetekkel. Murger látatja velünk még ma is a költőt, a komponistát és a piktort, padlásszobájukkal, fizetési nehézségeikkel és varrólányszerelmeikkel. Meglehet, hogy már Murger is hamis képet festett, mára azonban a kép végképp elavult és megavasodott. Közben a műalkotás árucikk is lett, és nem törvényszerű, hogy a siker haszna más zsebébe vándoroljon.

4.

Várkonyi színháza mindig tarka és jókedvű. Tele van humorral akkor is, ha tragédiát rendezne, de nem rendez, mert nem neki való: képtelen az életet egyoldalúan csak vérbefulladásnak látni.

Németh László *A két Bolyai* című színművének megrendezése igazán nem az ő rendezői szerepköre volt. Ezt az ízlésétől annyira távol eső művet mégis mi tette sajátosan várkonyis rendezéssé? Elsősorban a világítás kényes-kifinomott használata, a finom derengések és lágy bealkonyodások, a szomszéd szobából ajtónyílásra legyezőként széttáruló fénysugarak: mindez olyan furcsa és színpadon szokatlan hangulati hatást eredményezett. Ilyeneket csak filmen szoktunk látni, legfeljebb az életben. A színpadi világítás más.

Az aprólékos elemzés helyett rendezésének lényeges vonását egy betétszám-ban, egy rendezői ötletben találhatjuk meg. Bolyai a darab leghosszabb és legesszéiztikusabb, állóvízszerű betétjét mondta el, minden drámai aláépítés nélkül. Nem a Bolyait játszó színésznek adta a játékötletet, hanem a másinak, akiről a szerző mostohán meg-feledkezett, vagy nemtörődöm módra

nem gondoskodott játéklehetőségről, a tiráda idejére kikapcsolta a darabból - ebből is látszik, hogy a tiráda betétszám volt csupán, nem drámailag szerves tartozék. Ekkor Bihari József a félhomályos színpadon ült, s egy almát tisztított meg bicsakjával. Egyetlen szalagban vágta le komótos nyugalommal az alma héját. S mint mindig, amikor a színpadon szó és cselekvés áll egymás mellett: kis idő után már csak a cselekvésre lehetett figyelni, mert az mindig szemet, figyelmet vonzóbb, erősebb a színházban. Már csak arra figyelt a közönség: sikerül-e a mutatvány? Lejön-e egyben az a héj? Majdnem tapsos be-tét lett ebből a játékötletből, ami helyére tette a mellékszereplőt, feladatot adott neki és nemcsak szűken praktikusát, hogy eltöltse idejét a hosszú magánbeszéd alatt, hanem arra is alkalmat kínált, hogy életét belesűrítse ebbe a játékba, elmondja múltját, viszonyát a tudóshoz, viszonyát annak problémáihoz, jelesül ahhoz a problémájához, amit épp olyan bőbeszédűen tár elő itten. Egy igazi ember elevenedett meg a színpadon, aki almát hámozva figyelni is jobban tudott, mintha ráfűggesztette volna bambán tekintetét a beszélő másik színészre. Az odafigyelés illusztrálása helyett valóban figyelés lett ebből a jelenetből.

Várkonyitól nem lehet várni, hogy eddig nem ismert mélységeket fedezzen fel, sem azt, hogy felderítse az emberi lélek vagy a társadalmi élet kódos ismeretlenségű területeit. Nem számíthatunk arra, hogy meghökkentően forradalmi újdonságokkal szolgáljon: és arra sem, hogy megújítsa színjátszásunkat. Nem tartozik a kócos avantgardeba. Előadásai nem kísérleti jellegűek. Nem veszik célba az ismeretlen felfedezését és meghódítását.

A polgári színház jellegzetes képviselőjének tartják őt néhányan, és még konzervatívnak is nevezhetnénk, ha nem figyelne annyira érzékenyen minden újdonságra, bárhol merüljön is föl a világ nagy színházi fővárosaiban. Ismeri és kutatja az új sikerdarabokat, nem sokkal a párizsi, londoni, New York-i vagy moszkvai premier után igyekszik műsorra tűzni, szinte egyidőben az újságok híradásaival. Igyekszik gyors és friss árut szolgáltatni közönségének, és jól tudja azt, hogy folytonosan újdonsággal kell ébren tartani a vevő érdeklődését és vásárlókedvét. Egyszerűsége azt

is tudja, hogy ennek az újdonságnak nem szabad gyökeresen újnak lennie, erősen különböznie a kedvelt és már megismert árucikktól.

De a legfrissebb avantgarde-eredmények, a külföldi színházi találatok, vagy a derniercri-megoldások elegáns egyensúlyban keverednek Várkonyi rendezéseiben, a legjobb értelemben vett hagyományos színházzal. Vagyis ő az a rendező, aki a kísérleti-laboratóriumi szín-házi találatokat egyesíti a hagyományos színház legjobb eredményeivel. Ő az, aki commercializálja a kísérleteit, megfésüli a kócosat, és áttekinthetővé teszi a néha rejtelmes moderneket. Persze, mindennek van veszélye is a közízlésre nézvést: a polgár, aki könnyedén bírja befogadni Várkonyi mindig kellemes és mindig üdülést szerző színházának meg-oldásait és gondolatait, büszkén bólint egy-egy előadása után: ha ez a modernség, akkor értem! miért nem rögtön így mondták?

Rendezései azonban biztos ízléssel kaulozolják el nézőit a kellemes színház kalandjai közé. Ne tévesszen meg a jelző senkit. Várkonyi a kommersz szín-háznak azt az igényes formáját műveli, ahol mindig gondolati igényesség jelentkezik, a mondanivaló valóban korszerű (legalábbis: up-to-date). A vizuális

megjelenítés csiszoltan és éretten ízléses. A játék elegánsan kimunkált. Rendezései remek és részarányosan. felépített művészi szerkezetek. Szerves életük van, és a szórakoztatást a legmagasabb szinten képviselik.

Nem vállalja a próféta-ságot, a szín-ház közéleti agórajellegét, a szószéket vagy az agitatori emelvényt, de nem is süpped bele a másik oldalról fenyegető kódos művészkedés beavatottaknak készülő, finomkodó játékaiba.

6. Ha egy rendező életművét vizsgáljuk, a legszerencsésebb volna egy következetesen végigvonuló vonalat fölfedezni.

De milyen vonal legyen ez? Irodalmi? Úgy meg kellene vizsgálnunk, milyen írók milyen drámáit állította színpadra, és ezeknek egyvonalba fűzése világítana majd rá rendezői vonzalmaira, stílusára és mondanivalójára. Úgy tetszik, hogy ez a módszer nem vezet sehová. Így csupán a rendező irodalmi ízlését sikerül kitapogatnunk, vagy még azt sem. (Hiszen a legritkább esetben kerül olyan szerencsés helyzetbe egy színházművész, hogy legszemélyesebb ízlését követve állíthassa össze színháza műsorát. Még Várkonyi Zoltán esetében sem mondható ez el, holott tulajdonosa volt a

CSURKA ISTVÁN: AZ IDŐ VASFOGA (DARVAS IVÁN ÉS BÁRDY GYÖRGY: RENDEZŐ: VÁRKONYI ZOLTÁN VÍGSZÍNHÁZ) (MTI Fotó - Keleti Éva felvétele)



Művész Színháznak a háború után. A rendezőket annyi véletlen sodorja egy-egy író és egy-egy darab mellé, hogy gyanakodnunk kell, nem a rendező választja a drámát, hanem a dráma választja a rendezőt. Több befolyással van a színmű a rendező ízlésére, mint fordítva. Várkonyi magánszínházának mű-sorát is a kassza, a közönség kívánságaira figyelő műsorrend szervezte egységbe.)

Az persze nem tagadható, hogy a rendező a különféle irodalmi alapanyagokból képes kicsiholni valami olyant - kis retusálással ezt közönségnek foghatjuk föl -, amelyben több-kevesebb következtességet vehetünk észre, központi mondanivalót, de legalábbis: vonzódást a világ valamiféle értelmezéséhez.

Helyes-e azonban, ha a drámák irodalmi képleteiből, simává egyszerűsített helyzeteiből igyekszik következtetni a rendező művészetére. Várkonyi munkáiban kis erőszakossággal fölismerhető egy minden munkájában ismétlődő folyamatosság, akár Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődéséről*, akár Csurka István *Az idő vasfoga* című szatírjáról, Lawler A *ti-zenhetedik baba nyara* című újcsehovista ausztrál színdarabjáról vagy a *Szegény Dánielről*, erről a mechanikusan megírt detektívregtényről van szó.

Legutolsó filmje, a Dobozy Imre *Eljött a tavasz* című drámájából film-drámává átalakított *Szemtől szembe* volt. Lehetséges, hogy ez a felszabadulás évfordulójára készült alkalmi-ünnepi filmnek indult eredetileg, és azt is hozzátehetnénk, hogy létrejöttében nagy szerepe van annak, hogy Várkonyi kommerszrendezőként él a szakmai köztudatban - nevéhez kapcsolódnak a Jókai-megfilmesítések és az *Egri csillagok* -, ezzel a munkájával bizonyítani, kompenzálni akarta, hogy ő is képes „művészetet csinálni”, nem csupán „szórakoztatásra alkalmas”.

Ennyi súlyos külső nyomaték nehezedett rá munka közben. Az elkészült film mégis szervesen illeszkedik bele életművébe, szemléletének egyik újabb megvalósulása, és ugyanazt a problémát járja körül, ami szinte valamennyi munkájában izgatta, legyen az akár színházi vagy filmrendezés vagy színészi alakítás.

Ez a központi mondanivaló, ez a majdnem rögeszmésen ismétlődő motívum a „minden másképp van” viszonylagosságának érzete. Ez vonul végig rendezéseiben, de még színészi alakításain is. A látszat és valóság drámai problémája

a központi gondolata. Amikor vizsgáljuk azokat az alapanyagokat, melyekhez művészi életében hozzányúlt, szinte kivétel nélkül mindegyik erre a kulcsra mozdul. Kezdve egészen fiatalon a Pünköszt-féle Madáchban eljátszott Hamleten - ahol az örültség alá bújtatott józanság kettőssége mozgatta a figurát -, folytatva híres Pirandello-szerepén, a IV. Henriken - aki ugyancsak az örültség álarca mögé menekül a valóság borzalmaitól -, s kényelmesebben érzi ma-gát történelmi jelmezében, a Canossa-járó Henrik álomudvarában, mint kor-társai között -, folytatva akár Sartre George Valeráján a sort, ahol egy le-csúszott csirkefogó besurranó tolvajból politikai szélhámos válik. Végigmehetnénk összes szerepein. Elősorolhatnánk Művész Színházának sikeres színműveit, rendezéseit és későbbi rendezői munkáit is. Végigvonulón találhatnánk rá erre a gondolatra: az elrejtőző valóság ironikus leleplezésére, a kifordított jellem-bőrök groteszken erőszakos, játékos visszafordítására. Élvezettel fosztja meg alakjait álarcuktól. Kéjjel vezeti végig azokon a fázisokon, amikor lebomlik róluk a társadalmi sminkréteg, kivillan meztelen és kendőzetlen igazságuk. Legyen szó A *makrancos* hölgyről, ahol egy bogaras leányzóról kiderül, mennyire kezes szerelmes asszony, legyen szó A *nyugati világ bajnokáról*, ahol egy kelektőya fickó hősé, eszményképpé emelkedik környezetével szemben, legyen szó a *Temetetlen* holtakról, a partizán-mítoszok korai demisztifikálásáról, ahol a hősről kiderül, mennyire félnek, miközben hősök.

Meglelhetjük ezt a Művész Színház egyik kedvelt szerzőjében, Priestley darabjaiban, ahol a jól temperált polgári családok életéről egy utólag, kívülről étkezett idegen katalizálása segítségével foszlik le fokozatosan az álorca és a farsangi maskara, hogy csúfondárosan vilanjon ki az igazság: minden másképpen van.

Minden másképpen van Agatha Christie detektívdrámájában - ennek a mű-fajnak remekében -, a *Tíz kicsi néger*-ben is. A lehámló konvenciórétegek és a lassan előmerülő igazság folyamata érdekelte itt is. De ugyanezt vizsgálja filmjeiben is: az államosítást megelőző éjszakát bizarrul meglevenítő *Utolsó éjszakában*, amely egy nagytőkés család környezetében bonyolódik le; ugyanezt a *Foto Háber* című bűnügyi hajszafilm-ben, ahol a tiszteletreméltó trafikosnő-

ről kiderül, hogy bandavezér, a gyanús börtöntölteléről pedig, hogy bűnügyi tiszt. Gyermeteg módon fordítja át a jellemeket fonákjukra, mint a *Marie Octobre* című film színdarabváltozatában, a *Különös találkozásban*, és Békeffy István (csendestársként Hans Habe) nem túlságosan sikerült tarka groteszkjében, az *Egy asszonygyilkos* vallomásaiban az irodalmi anyag irodalmiatlansága ellenére is ennek a kifordítom-befordítom jellemcsiki-csukinak a lehetősége vonzotta, a librettó bűjőcskajátékot kínált színészek, rendezőknek. Minden rendezésén kimutatható, mekkora élvezettel bontogatja ki a lineárisan megírt jelenetet, a jól megcsinált darabok folyamatait, mindazokat, ahol valaki kibújik a bőréből és ismét visszabúvik, átvállalja másvalakinek a szerepét, majd ismét helyet cserélnek, hogy mindenki eredeti helyzetébe kerüljön, de már megváltozott tartalommal.

7

Ha romantikus filmjeit vesszük sorra, ott is átfordítja a szemléletet, a megkövesedett illúziókat az ellenkezőjére. Legalábbis kísérletet tesz erre. Ha Jókait divatjamúlt regélő apónak tekinti az irodalmi „közvélemény”, ha szakállas, mesélő bácsikának látják ma azok, akik Hemingway-ben is csak divatot ünnepelnek, és azt hiszik, hogy egy igazán jó író valaha is kimehet a divatból; ha az irodalmi közvélemény meseglazúrral befuttatott nacionalista kozmetikusnak érzi Jókait, akkor Várkonyi mint eleven íróhoz nyúl hozzá, és visszaállítja mindazt az időszerűségét, amit Jókai a maga idején képviselt. (Körülbelül olyan folyamatról van itt szó, mint Bizet Carmen-jének eseténél. Az opera és a zene keletkezése idején szemtelen muzsika és színpadi kesztyűhajítás volt. Először itt cigarettáztak a nyílt színpadon. Ahelyett, hogy a lelküket lehelték volna ki magasztosan: füstöt fújtak ki az orrukban és a szájukon, ami elég meg-hökkentő látvány lehetett, különösen azért, mert a régmúlt idők kosztümjeit aznap ruhák foglalták el, és a fenséges személyek helyett dohánygyári munkás-nők és a társadalomból kiszorultak vették át a főszerepet. Mindaz, ami Bizet-nél még izgatón új volt és meghökkentően provokatív: később operabéletűvé rendszeresedett. A musical-változat, a *Carmen Jones*, adta vissza a műnek szilajságát, emelte ki kövér altisták légzési bravúrjaiból, és helyezte vissza friss és

szemtelen köznapiságába. A *Carmen Jones* nemcsak dzsesszes hangszerelésével vonzolta közelebb Bizet dallamait mindennapjainkhoz, hanem a librettó átfarmálásában, megmodernítésében is.)

Várkonyi Jókaija visszakapta iróniáját.

Szerencsés találkozás volt a rendező eredendően ironikus alkatának randevúja Jókaival, akiről szeretjük elfeledni, hogy mennyire ironikus stilsztá volt. Félt, hogy Jókait vagy nem ismerik elegendően, vagy kizárólag irodalmi tankönyvekből. emlékeznek rá, és így már nem él elég élénken az a vonása, hogy mennyire eleven gúny hatja át szövegét, hogy mennyi ironikus távolságot teremt stílusával a bő áradású mesélés közben, a közbe-közbeszúrt „elidegenítő” effektusokkal. Várkonyi ezt a Jókait hozta vissza a filmvászonra - ha a közönség nem is ezt méltányolta elsősorban, ha-nem a virulens mesét, a gazdag szenvedélyeket, a szélsőséges jellemeket -, azt a Jókait hozta a moziban, aki mindig látja meséinek másik oldalát is, és pedig gúnyval látja; azt a Jókait, aki teleszóvi lendületes meséit napi időszerűségekké és odalopja politikai nézeteit is.

Minden másképpen van Várkonyi Jókaiján. Elsősorban Jókai van másképpen, mint ahogy az *Egri csillagokban* Nemeskürty Istvánnal íratott Várkonyi egy új történetet, megtartva a régi motívumait, az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* motívumaiból Erdődy János készített két olyan Jókai-filmet, amelyekről alaposabb vizsgálat után kiderül, hogy egyetlen szavát sem a nagy mesemondó írta. Olyan beavatkozás és átfarmolás történt itt, mint a *Carmen Jones* már említett esetében. Eddig tudniillik valamennyi Jókai-megfilmesítésünk elkövette azt a hibát, hogy a regény keletkezése óta eltelt időt és az eseményekkel, a szereplőkkel kapcsolatos, szükségszerűen megváltozott véleményünket, ítéletünket nem tükrözte. Mindannyian elfelejtették, hogy miközben filmet csinálnak, nem XIX. századi filmet kell készíteniük. Hűségesek akartak maradni Jókaihoz. Egészen a szolgai hozzátapadásig hűségesek. És ezért elárulták. Várkonyi ironikusan kezeli Jókait, a féktelen nábob „dombórozását” egy csárdában, a csárda felgyújtását ... a múlt századi léha párizsi életet, Chataquela, a titokzatos táncosnő mutatványaival... a pozsonyi diéta, ahol egy vidéki nemes tarka kendőből csomagolja ki elemózsiáját és szalonnázni kezd az országgyűlés szünetében ... egy imp-

resszionista hangulatú pisztolypárbaj ... egy etnográfiai gyönyörűségű pünkösdi-királyválasztás ... csónakázás a Kárpáthy-birtokon Renoir modorában ... a harmincnolcas pesti árvíz: látványosan ironikus és ironikusan látványos volt ez a film. Mint ahogy nem lett mellőndgető öndicsérés az *Egri csillagok*, gyermekkorunknak ez a kedvelt félmese-könyve, nem lett hazafiaskodó zászlórázás. Sem gyalázása a török népnek, a mohamedán vallásnak. Szerencsére hiányzik a nacionalizmus túlfokozott öntudata, a ne bántsd a magyart!-szerű tapsfakasztó fölzokogás, a másokat gyalázó, ellenfélhez nem méltányos hisztéria. Túlerőben levő, felkészült ellenfelet mutat a film. Katona áll szemben katonával, hadsereg hadsereggel: egyik kor-szerű, másik sebtiben ársóra-kapára kapott kisebbség. Hódító kerül szembe védekezővel. A film végi győzelem annyit ér, amennyit a valóságban ért. A török veszedelem csak átmenetileg vonult vissza. Nem végső győzelem ez, amely évszázadokra világító példát teremthet-ne és egy nagy magyar birodalom alapjait rakná le hősies csatanyerésével.

A filmművészet vagy másfél évtizede a romantikus élet- és történelemszemlélet diadalmas pózait tépáztatja világ-szerte. Várkonyi is csatlakozott ehhez a nemzetközileg terebélyesedő irányzathoz. Nem rugaszkodott el odáig, hogy Baradlayné egyszerű történetnek mutassa be, aki a megfakult családi becsületet igyekszik kifejleszteni fiainak halálba hajszolásával, és annyi fanyarságot sem engedélyezett magának, hogy Kárpáthy Zoltánt olyan örökségvadásznak állítsa be, aki miközben reformeszményekről szónokol, nyúzza jobbágyait; miközben a pesti árvíz áldozatait menti: arra vigyáz, elég hősiesen hat-e szavazói szemében, és nyer-e hősi gesztusával újabb választókat. De érzük be azzal, ami van. Várkonyi elég merész volt a romantikus hősi fényeket ironikus szikrákká változtatni át. A romantikus múltba burkolódzó haragos hazafiak rendszerint többre tartják a szép nemzeti meséket, telve morális emelkedettséggel és olvasókönyvbe való színezett erkölcs-csel a történelmi és emberi igazságnál. Milyen csalódást okozott például nemrég az a történész megállapítás, hogy Petőfi nem szavalt a *Talpra magyart* a Nemzeti Múzeum lépcsőjén. Mennyivel kevésbé tetszett így már március t5-e emléke, enélkül a mutatós színházi gesztus nélkül.

Amikor Várkonyi eltért Gárdonyi Gézától, ettől a kiválóan rossz írótól, ami-kor változtatott mesefordulatain, az irónia felé terelte a történetet, és bele akart injckciózni csiklandósabb ízeket is. Ki akarta fordítani a regényt - ami már nem is félklasszikus, hanem műklasszikus és finom parodisztikus füsttel akarta befuttatni. Ha a színes mesenyomat alakjai ellenálltak is ennek, arra mindenesetre képes volt, hogy emberi alakokként tüntesse föl egyikét-másikát. A fiatal szerelmeseket nem romantikus szavalással mutatta be, hanem testi valójukban, kicsikét barbár, a természet-közelben élő emberek szabadosságával. A törökországi képekben a menekülteket nem honfibtól eltelt, pőfeteg búsongásban ábrázolta, hanem igyekezetit megfogalmazni az emigráció belső sorvadását.

8.

Térjünk vissza a Dobozy-filmhez, mert itt is a hazafiasságnak egy romantikájától megfosztott változatával találkozunk, amely Várkonyinál törvényszerűen a priestley-i dramaturgia magasabb szintű ismétlődésében jelentkezik. Néhány férfi jubileumi ünnepségre, a mártírok márványtáblájának leleplezésére gyűl össze, ennyien maradtak meg egy hadosztályból. Egymást és önmagukat gyötörve elevenítik föl a 25 éve történeteket. Meg szeretnének bizonyosodni, miként esett a valóságban életük sorsfordulója, hol követtek el hibát, és mennyi felelősség illeti őket társaik haláláért, vagy dönteni halogató gyávaságukat. A cselekmény közben publicisztikai hevülettel bomlik ki néhány fontos és izgalmas probléma, a nacionalizmus, az antiszemitizmus, a sovinizmus, a magyarság kérdése, a nagyhatalmak közé ékelt kelet-európai kis nemzet problémája. De szinte egészen biztos, hogy Várkonyit jobban érdekelte ezekenél az izgalmas kérdéseknél a „no de viszont dramaturgia”. A bevezető képsorok alatt egy édeskés bariton, Weygand Tibor vagy László Imre belefeledkezett búsongással éneklő a *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarországot*, no de viszont szemcsés hír-adófelvételeket látni, Uzdóczy Zdravetset, amint felszenteli a bevonulókat, látni kerékpáros hadosztályt, bevetésre induló repülőgépeket, látni a rommá lőtt Vérmezőt. A filmnek ezt az indítását készítette el legtöbb személyes élvezet-tel Várkonyi, és ez jellemzi legerősebben iróniáját, a groteszk, a szürreálisba

hajló különlegesség keresését. A film egész menetében a no de viszontra, a dolgok másik oldalának megvizsgálására fordítja a legtöbb gondot.

9.

Miből származhat Várkonyinak ez a kettős látása?

Gondolhatnánk, hogy egész élete hasadthelyzetűségéből ered. Hiszen minden élethelyzetéből kibúvót találhatott magának. Újságírónak író volt, írónak költő, költőnek újságíró, írónak bölcsész, bölcsésznek művész, rendezőnek színész, színésznek literátor, literátornak színházi ember, színházi embernek filmes, és filmesként mindig megmaradt színházi rendezőnek. Amikor színiakadémiás társai nélkülöztek, ő egy hír-neves hírlapíró jól szituált gyermeke volt. De Várkonyi Titusz fia mégsem a rangos hírlapíró gyermeke, hanem egy bohém apa elhanyagolt csemetéje, akinek saját lábán kellett megállnia. Polgári művésznak túlságosan élénken figyelt a társadalom igazságtalanságaira és a baloldali mozgalmakra, de kommunistának nagyon is polgári művész maradt, aki magánszínházi álmokat melengetett, és a szocialista kultúra örökségei helyett a nyugat-európai kultúra eredményeit görgette maga előtt. Ahhoz viszont, hogy a polgári kultúra humanista örökségét fejlessze és ápolja tovább, túl erőssé fejlődött benne az üzletember, a menedzsertehetség, de nem volt képes soha belezülleni az üzletbe, mert ehhez nagyon érzékenyen ideges művész volt, és mindig új kísérletek izgatták. Mégsem nevezhető művészetete experimentálisnak vagy avantgardenak, mert soha nem feledkezett meg, egyetlen pillanatra sem arról, hogy a színháznak és a filmnek egyik legfontosabb célja a jelen idejű siker, a pillanatnyi tömeghatás.

Ez a se ide, se oda nem tartozás - az ide és az oda is kötődés - ugyancsak segíthetett neki kifejleszteni a kritikai rálátás, a kívülről szemlélés ironikus képességét. Meglehet azonban, hogy az ironikus fölény okozta állandóan külső látószöveget fölvevő magatartását, azt, hogy mindenhol kivülre szorítja ön-magát, kritikai fönntartásokkal éljen folytonosan, és szellemi nyugtalanságában próbára tegye a másikat, a kizáró lehetőséget is. Természetesen, ha valaha is megtalálta volna a művészi megnyugvást, a fölöldódást, a tökéletes önki-fejezés boldogító lehetőségét, megszűn

tek vagy szétoldódtak volna hajsztolt lehetőségvizsgáztatásai, és el bírt volna merülni egyetlen műforma vagy egyetlen világnézet párnái között.

Lehet azonban, hogy mélyebben kell keresnünk az okokat. Lehetséges, hogy azért nem volt képes a teljes azonosulásra, mert állandóan kívülről is látta az embereket. Az elmúlt negyven év - és alkotói korszaka erre az időre esik - nagyon előékenyen volt alkalmas arra, hogy egy kritikai szellem ne tudjon letapadni egyetlen helyen sem. Nem is arról van szó, hogy egy színész, aki okosabb és műveltebb társainál, túllát rajtuk, kicsinyes fogásaikat, nevetséges érzékenységüket, beteges sértődékenységüket, gyermekségüket és szakmai, mesterségbeli tapogatódzásaikat fölényrel szemléli, és ez a fölény lendíti át szükségszerűen a rivalda másik oldalára, hogy megtelepedjen a rendezői asztalnál, onnan próbálja meg irányítani báb-színházát, de hiszen ott sem bír nyugton maradni és feszült figyelemmel ellenőrizni a színpadi munkát, lassú, pedagógikus nyugalommal kibontakoztatni a színész tehetségét, hanem lázasan föl kell futnia a színpadra, radikálisan lerövidítenie a színész gyöttrődését, megszakítani bizonytalan keresgélését, és a maga nagy színészi-mesterségbeli tudásával megoldani a föladatot, egyszersmind rákényszerítve saját megoldását, saját egyéniségét.

Nem, ennél többről van szó.

A háború utáni Várkonyi Zoltán hőként vehette észre, hogy mennyi fegyvertársa van neki, akiről a harcok idején semmit sem tudott, és nem azért nem tudott, mert a pártfegyverem vagy az illegális munka konspirációs törvényei elfedték volna létezésüket. Hirtelen támadt ellenállók, sebtiben született nép-barátok és frissen átfestett világnézeti munkások bújtak elő. Neofita buzgalmukban mindent jobban tudtak és világosabban láttak nála, aki akkor vett részt a harcokban, amikor ezért még nem fizettek. Várkonyi is szédülten figyelhetett az emberi átalakulásokat; az újonnan támadt demokratákat, az ellen-állási érdemeseket, akik halvány kételyeiket nagyították föl, egy elejtett mondat esetleges tisztességére játszottak rá és festették tovább önmaguk egyéniségét, egészen odáig, hogy kommunistának mondták magukat, sőt, a legjobb kommunistának. Párhuzamosan ezzel, szédelegve kísérhette figyelemmel azt is, hogy egyszerű és derék emberek miként

vesztik el fejüket a kapott hatalom birtokában, miként idomulnak íróasztaluk méltóságteljeségéhez, hogyan szoknak le régi szokásaikról és vesznek föl újakat, amelyek idegenül lötyögnek rajtuk; hogyan telepedik rájuk idegen gög, rakódik hangjukra idegen hangsúly, majesztétikus hanghordozás, kántálós kenetesség, kinyilatkozós megfellebbezhetetlenség.

Várkonyi is végignézte, mint alakulnak át emberek másodpercmutatóvá. A köpönyegforgatás addigra köpönyeg-körhinta lett. Oda és vissza váltogatták nézeteiket és lelkiismeretüket az emberek. Naponta cseréltek nézetet, cseréltek nemcsak tört aranyat dollárra, hanem derűlátást borúlátásra. Hősiességet vagy letargiát öltöttek magukra, aszerint, hogy a napi újságban miként állnak a hírek.

10

Ezt a villámsebes átalakulósít, az egyéniség merész ívű eldobálását talán egyetlen színpadi művében sem formálta olyan tündökletes játékká, mint egy látszólag ártalmatlan amerikai vígjátékban, a *Szerelem*, ó!-ban. Itt a pár- és éncserének a fény terjedési sebességénél gyorsabb változékonysága, az erkölcs és a szeretet állhatatlansága adta ki azt a pompás és szívszorító mulatságot, ami egyik legjobb munkájává avatta Schisgal színpadi paródiájának megrendezését. Ezért keretezte cirkuszi tűzijáték és hepp!-kiáltásokkal tarkított ki- és be-vonulás, artistaberontások és ujjongó ugrálások az előadást, a függöny lemenetele után is abbahagyhatatlanul folytatva ezt az örömteli, zabolátlan éntelenséget, szilárdasága veszejtett jellembeli cseppfolyósságot. A brooklyni híd tövében játszódo tündérvjáték - amit olyan lapos unalomba fullasztott a megfilmesítés Jack Lemonnal a főszerepben

ahol mindig más és más akarja levetni magát a folyóba, és mindig más érzi magát megvigasztalhatatlanul boldogtalannak, *vagy* talál párjára, talán a legjellemzőbb Várkonyi pályájára, és nem véletlen, hogy itt talált talán legerősebben önmagára. Némi örömet jelent a játék során, hogy Schisgal fölényesen gúnyolódik az ibseni átöröklés, a Tennessee Williams-i lélekűbúvárás, a milleri freudizmus és más kurrens drámai divatok fölött, hogy könnyedén táncol az ionescoiádák fölött, és még a jól megcsinált Broadway-dráma is megkapja tőle a magátét. Mindettől azonban nem lett

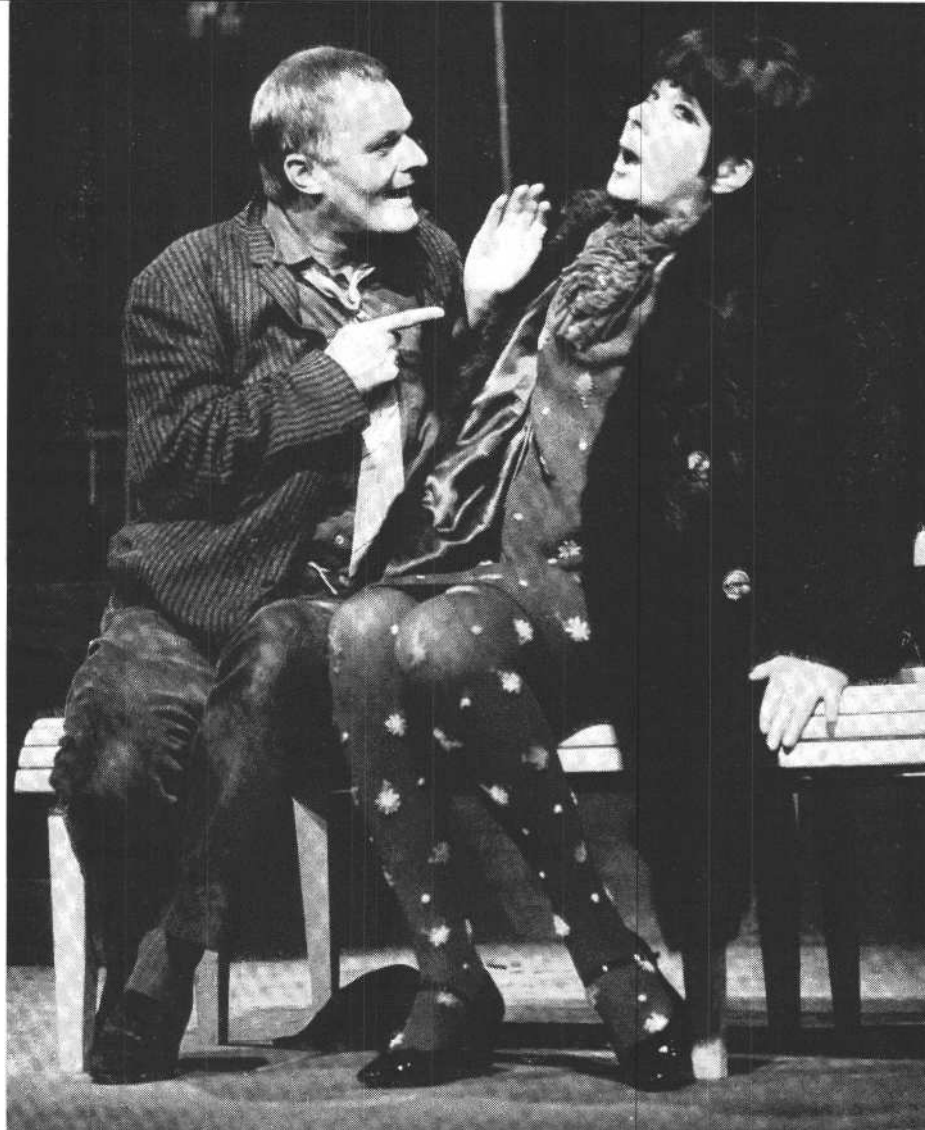
volna az előadás az, ami. Várkonyi anyagára talált ebben a csillogó és játékos darabban. Mámoros boldogsággal bontotta ki belőle központi mondanivalóját, és az utolsó évtized magyar szín-házának egyik lempompázatosabb művét hozta létre.

Ha csak egy üres vidámságot akart volna elkészíteni - valljuk be, akkor

is nagyon mulatságos lett volna -, nem tudnánk megmagyarázni, miért éreztük olyan megrendítőnek a habzó vidámságot, a cirkuszi bohózat légkört. Hát nem. Ez nemcsak egy amerikai házassági komédia volt. És nem is rekedt meg a színházi-irodalmi divatok okos parodizálásánál. Az emberi kapcsolatok inga-tagságáról beszélt az előadás, a jellemek gyors fordulatairól, a skrupulozitás hiányáról és arról az etikai fölbomlásról, aminek következtében már semmi sem szent: sem a barátság, sem a szülők, sem a gyermekkor ragyogása vagy fekete szorongásai, sem a szerelem, sem a házasság, sem a hűség, de még a hűtlenség sem az.

Ruttkai Éva, Darvas Iván és Bárdy György ujjongva és kipirultan és harsányan és elcsitíthatatlanul száguldottak ki ismét és ismét a színpadra, hogy a megkoreografált tapsrendekben, ezekben a különelőadásokban, színészi jutalomjátékokban szellemi és testi buk fenceket hányjanak, ugrabugráásaikkal, tűzijátékos rakétázásukkal, artistatrükkjeikkel és késdobálószámaikkal elmondják, hogy ők bohócok, akik egy nagy világcirkusz előadásának résztvevői. Cirkusz volt Várkonyinak ez a színháza, de nem tartozott a döglött cirkuszok közé, nem a Picasso tervezte tüdőbeteg komédiásfiú szomorúsága áradt számaiból, sem a jel-képes cirkuszok érzelmessége, sem a brechtien célzatos politikai cirkusz gördült be a Vígszínház színpadára, hanem egy életörömtől áthatott, kajánul gúnyos cirkusz. Ujjongását és kedélyét abból a mindent összetörő, nekivadult jókedvből merítette, amelynek jelszava: az utánam az özönvíz.

A *Szerelem, ó!* Várkonyi szakmai tudásának, invenciózusságának és mulatságosan fonák szemléletének egyik legnagyobb teremtője. Úgy látszik,



SCHISGAL: SZERELEM, Ó! (VÍGSZÍNHÁZ)
(RENDEZŐ: VÁRKONYI ZOLTÁN)
FENT: DARVAS IVÁN 'S RUTTKAI ÉVA
LENT: BÁRDY GYÖRGY ÉS DARVAS IVÁN
(MTI Foto - Keleti Éva felvétele)



SCHISGAL: SZERELEM, Ó! (RUTTKAI ÉVA ÉS DARVAS IVÁN. RENDEZŐ: VÁRKONYI ZOLTÁN, VÍGSZÍNHÁZ) (MTI Foto - Keleti Éva felvétele)

mintha ehhez az előadáshoz készített előtanulmány lett volna Molnár komédiájából, *A testőrből* készült rendezése. Lehet, hogy ez meghökkentően hangzik, de ez a Molnár-darab volt az előmunkálat ahhoz, hogy egy amerikai bohózatból színházművészetünk egyik legértékesebb előadását hozhassa létre. De ha a Vígszínháznak az elmúlt tíz évben műsorra került Molnár-reprízét megvizsgáljuk, talán érthetőbb lesz, mire gondolok.

A kétszer egymás után is felújított *játék a kastélyban* Benkő Gyula rendezésében semmi mást nem szándékozott, mint a lehető legcsiszoltabb poentírozási technikával eltársalkodni egy elegánsan megírt színdarabot. Benkő ügyelt a rendezés és a berendezés hiteles egykorúságára, a szmokingviselés és a cigarettatárca-előhúzás könnyedségére és a játéktílusra.

Horvai rendezésében *Az ördög* már többet akart ennél.

MOLNÁR FERENC: A TESTŐR (DARVAS IVÁN, SULYOK MÁRIA ÉS RUTTKAI ÉVA; RENDEZŐ: VÁRKONYI ZOLTÁN, VÍGSZÍNHÁZ) (MTI Foto - Keleti Éva felvétele)



Új-meiningenista hűséggel szerkesztet-te színpadra egy Macquart-korabeli új-gazdag szalon pöfeteg eleganciáját, egy uborkafanemességű polgár soirée-jának csiricsaré zajosságát, Disznótor a Lipót-városban-szerű légkörét. Gonddal és kultúrával rendezett be egy bohém lakást, amely a nagypolgárság-majmoló lakberendezés és a szedett-vedett budoárfülleltségnek furcsa egyvelegét nyújtotta. Rendezői és látási kultúrája nyilvánult meg ebben a finoman elgondolt, de kissé erőtlén előadásban.

Várkonyi rendezésében *A testőr* több volt ennél. Elsősorban itt is az új-meiningenizmusnak volt a legnagyobb ereje, a bútorok és a kellékek, a kínos gonddal, egykorú divatlapokból kibányászott viseletek sugározták a legtöbb erőt. De ez csak külső hámrétege volt az előadásnak. Már a függöny fölmenetele előtt gunyoros hangulatot keltett a korba illeszkedésnek ez az aggályos hitelessége: a század eleji kupletták és buta kis dalocskák, a színházi revüfüggöny tarka hirdetései mind-mind a tegnapi divatot imitálták és nevétek ki egyszerre. A nagymama vasalója és gombos cipője, a Franck-kávédaráló divatja és a réz kalácsütők gyűjtésének mániája idején meglelték előttünk a Ferenc József-i békeévek kuglóf-szagúvá párolódott gyanútlan nyugalomát és elsüllyedt ábrándvilágát, de groteszk ízeket kevert ebbe a vágyakozásba, hagyta érvényesülni a tegnapi divat komikumát.

Egy színészházaspár furcsa, bolondos tárgyakkal telezsúfolt szalonja, egy meghökkentő látószögből bemutatott hatalmas színházi páholy, és a kissé gunyorosan negédes színházi szereplők közé konyhaszagot sodró, őrmesterien caplató Sulyok Mária színházi mamája groteszk bájt adott az előadásnak. A lényeg mégsem ez volt, hanem a játék, az a játék, amelyik vérre megy, és addig cserélgetik a szereplők maszkjait és jelmezeit, addig bolondoznak ki- és bebújva vállalt és kényszerű szerepekbe és szerepekből, amíg nemcsak a néző zavarodik össze és veszti el szeme elől az igazságot, hanem maguk a játékosok is kínos zavart kezdenek érezni, mert szerepvállalásaik közben valahol elvesztették ön-magukat, elvesztették egy cseppnyi nemes őszinteséget, elvesztették az igazsághoz való érzéküket, és szinte kéjelegnek abban, hogy ők maguk nincsenek is, csak szerepeikben léteznek. Ez egy nagyon züllött és erkölcstelen színdarab, egyben nagyon kegyetlen is, és Várkonyinak, azt

hiszem, a darab történetében először sikerült legyőzni Molnár cinizmusát, és túlemelni a játék tanulságait, hogy ne csak a színház oly bohó világára vonatkozzék, hanem mindazokra, akik színháznak látják a világot.

11.

Nagy Ignác *Tisztújítás* című darabjának nemzeti színházi rendezésével (1957) nyitja meg az irodalmi alapanyagot elironizálva megmentő rendezéssorozatát. Kapcsolódik munkája Szinetár Miklós parodisztikus kísérleteihez, vele majd-nem egyidőben veszi észre, hogy a drámairodalom bizonyos konvenciódivatjai elavultak, de ha kritikusan 'mai pillantással nézünk rájuk, akkor új mulatsággal szolgálhatnak. Két egyidőben felfedezett, megérzett korigény tükrözéséről van szó.

A *Tisztújítás*, Shakespeare *Minden jó, ha jó a vége* (1961), Csiky Gergely *Udvari kalapja* (1965), Molnár-rendezései (1963, 1966), a *Szerelem, ó!* (1967) és Feydeau *Osztrigás Mici* (1967) az ott-létnék és a kívülállásnak, a behelyezkedésnek és a kritikus rápillantásnak kettősségét nyújtják. A modern dupla-látás jellegzetes termékei. Nostalgia érződik belőlük, a letűnt korok 'ruhái, míderei, használati tárgyai és életformái iránt. Ez a nostalgia azonban gúnyos távolságot tart csakúgy, mint az elmúlt tíz évben divatozó camp-ek, a ma már haszontalan egykori használati tárgyak: a nagymama faszénvasalója, gombos cipő, kávédaráló, réz pudingsütő, sulykolófa, szuszék, háromlábú vargasszámoly. Letűnt korok báját idézik fel. Só-várgásunkat fejezik ki egy nyugalmasabb és regényessé színeződött kor iránt. De gúnyos is vágyakozásunk, mert felelőtlenül játékos: a sulykoló kedvéért nem mondanánk le a mosógépről, a kávédaráló javára az elektromos őrlő-gépről, a réz konyhaeszközökért a jénai edényekről. Ekként idézi föl Várkonyi is régi színházi stílusok együgyű báját, de a perspektíva naiv ábrázolása, a gyertyasoros rivalda meghitt ódonsága miatt mégsem kapcsolhatja ki színházából a modern világítási berendezés bonyolult fényorgonáját.

Ezekben a rendezéseiben minduntalan megszólal a muzsika. Dalolni kezdenek a szereplők. Hol egykorú kuplettákat énekelnek a függöny fölmenetele előtt a hangszóróból (mialatt a revüfüggöny egykorú reklámhirdetések tarkaságát hozza elének). Hol pedig az érzelmi telí



BRUCKNER: ANGLIAI ERZSÉBET (RENDEZŐ: VÁRKONYI ZOLTÁN, VÍGSZÍNHÁZ) (MTI Foto - Keleti Éva felvétele)

tettséggel fuldokló csúcspontján habzik ki a szereplőkből a túlfeszített érzés, s dalban fejezik ki magukat: átemelkedvén egy stilizált, ám még valóságos lépték-kel mérhető játékos világba. Az *Osztrigás Mici*ből negyedszázada készült operett is, Várkonyi mégsem ehhez fordult, amikor a *Bolha a fülben* londoni sikere után újra fölfedezte Feydeau-t. Zenét íratott hozzá, de csak annyit, hogy a bohózat még nem lépett át a musical comedybe, csupán könnyű lebegést adott a játéknak, költői külszínt.

A színpadi játékot nehéz múlt időben ragozni, hiszen akármilyen régmúlt jelmezeket hordjanak is magukon a színészek, a néző előtt a színen történik, az mindig a jelenben megy végbe. A néző önmagára és saját korára alkalmaz mindent, önkéntelenül is átértelmezi a látottakat. Várkonyinak ezekben a rendezéseiben azonban a látvány régies akcentussal beszél.

12.

*Angliai Erzsébet*e egyedülálló előadás.

Magyar színpadon egyedülállóan ízléstelen.

Ehhez foghatót színházi előadásban nem is mondhatunk. Csak mozival mérhetően sekélyes. Várkonyi rendezése Cecil B. de Mille-lal mérhető vagy John Hustonnal. Mammutprodukció a Szent István körúton. Szuper-történelmi parádé a Pannónia utca sarkán.

Es nem melléfogás. Nem ízlésficam. Nem tévedés. Vagy az ízlés elbőbiskolása. Sem tudatlanság. Es nem is mellétrafálás.

Céltudatosan ízléstelen.

Várkonyi majd tévedhetetlen ismerője a hatáselemeknek. Hatáselemzései pontosan célba találnak. Most is bemérte becélolta - a nőgyógyász-fogorvos premierbélő, maszek kötődés, fölkapaszkodott neoparvenü ízlésnormáját, és csak

kicsivel becsülte alá ízlésieket. Azért volt ennyire ízléstelen, hogy egészen biztos lehessen a sikerben. Előadása nem készítette semmiféle erőfeszítésre a Vígszínház bérlőit. Nem adott semmiféle fárasztó képzeletmunkát, agytornát. Azt adta csak, amit kívántak, amit szeretnek és igényelnek: bársonyokat és csókokat, aranyhímzéseket és hímzett érzéseket, nagy érzelmeket és nagy pletykákat, Erzsébetet pongyolában, sőt leleplezett álhajjal. És romantikát adott, mert az expresszionizmusból, úgy lát-szik, ma már csak a romantikát érezzük ki.

Keletkezése idején Bruckner drámája jelzett díszleteket, modern színpadot igényelt a szerzői utasításokban. A mostani fölújítás súlyos schillersége bízást, keretezhetett volna egy hagyományosan megrendezett *Stuart Máriát*. Ez pontosan mutatja Várkonyi szándékát. Gyertyákat és fáklyákat, alabárdosokat és testőröket, papokat és szerzeteseket, főrendeket és főpapokat, udvarhölgyeket, forgó díszleteket ont az előadás. Mindent, mit tartós fogyasztási eszköznek tekinthetünk. A színház a törzsközönség pénzéért masszív élményt kínál: bársonyokat, aranyakat, hosszú előadást, több szünetet - ettől igencsak elszokott már a publikum, és épp az a publikum, amelyik annyira igényli a szünetet, ahol körülnézhet és körülmutathatja önma-gát, ahol megbeszélhet és kibeszélhet -, most végre három szünetet is élvezhetett ez a közönség, a színház tágas dohányzójában vacsorátálakat szervíroztak külön az Angliai Erzsébet-alkalomra.

Es működött a forgószínpad is. Nemcsak a film látványosságigénye, falakat széttoló szabadba vágyása fejeződött ki a színpadi látvány pörgésében, nemcsak a pompa fokozását szolgálta - a mai színpadnak talán egyetlen barokk ünnepe-ségmaradványa, a látványosság-gépe-

zetek csökevénye -, hanem, mint Marton Endrénél is, valami gyermeki öröm is kifejeződik színpada minden egyes fordulásánál. Várkonyinál a forgószín-pad minden megmozdulása megmutatja a fonákot is. A látvány másik oldalát.

De egy színházba szabadult filmrendező mutatóványigénye jelentkezett az előadás tálatásában, amikor a kastély parkjában éjszaka bujkáló királynőt fegyveres összeesküvők kergetik, és az árkon-bokron, díszletelemeken át menekül, valóságos üldözési jelenetet produkálva a színpadon, mintha egy Douglas Fairbanks-film elevenedne meg ott.

13.

Az Ibsen-rendezés (1969) fordulatot jelent, ha a jelentős eredményei ellenére sem tekinthető legjobb munkájának. Fordulat mégis, mert a mesteri színpad-ismerő, a hatások nyegle eltervezője, a mutató és közfogyasztásra alkalmas sikerember munkája hirtelen átforrósodott - és éppen ott, ahol legkevésbé oldotta meg Ibsen ironizálását -, az utolsó föl-vonásban személyessé fűtődött át a szín-padi játék, alanyivá színeződött. Vallomásos értékeket kapott a *Solness építő-mester*.

Várkonyi, aki évtizedeken át megbízhatóan rejtkezett el a játék fordulatai mögött, és csupán sokszoros áttételben volt hajlandó - szinte féltudatosan - vallani vonzalmairól és nem-szenvedhetnékjeiről, életérzéséről és világszemléléséről: most első személyben szólalt meg a színpadon, és megrendítően vallott arról, hogy fojtogatón érzi a közeledő öregséget, és féltékeny izgatottsággal szemléli a fölnövekedő új nemzedéket, azokat, akik friss mohósággal kebelezik be megsemmisített eredményeit, hajthatatlan keménységgel, részvétlenül törnek az életben elért helyére. Érzelmes, mégis megható volt az öregedését érző férfi színpadi panasza - szerencsére nem nélkülözte az öngúnyt sem -, és úgy látszott, anélkül, hogy földadna bár-mit is csillogó formáiból és abból a nagyszerű és kifogyhatatlan képességéből, hogy szórakozást kínáljon nézőinek: komolyabbra fordítja a szót, és számvetést csinál életéről, és arról a társadalmi közegről, amelyben férfiéveit eltöltötte. (Nem véletlen, hogy a Dobozy-dráma megfilmesítése is ekkor jutott az eszébe, és fogott bele a magyar történelem egyik sorsfordulójának alapos és őszinte megvizsgálásába. Valamint az sem véletlen, hogy legendás fiatalkori

négy szemközt

GÁBOR ISTVÁN

„Hipnotizőrök vagyunk...”

Adáshibáról beszél Páger Antal

A színházi szezon végén a napilapokban, folyóiratokban 'mindig megindul a vita az elmúlt évadról. Természetes, hogy mindenki másképp értékeli a szín-házak egyéves útját, mindenki más szempontok alapján ítéli meg, hogy mi volt siker és miből lett bukás. Ha a vélemények a tavalyi évadról is eltérőek voltak ugyan, abban valamennyi kritikus egyetértett, hogy a szezon egyik nagy eredménye Szakonyi Károly darabjának, az Adáshibának bemutatója volt a Pesti Színházban. Ugyanesak egységes volt az a megállapítás is, hogy a

sikerét, Pirandello IV. *Henrikét* egy jelképes mozdulattal, mint fejedelem az utódának, Latinovits Zoltánnak ajándékozta.)

Szakonyi Károly groteszkje, az *Adáshiba* éppen ezért egy új probléma vidám boncolását végzi el. Egy polgári családot hoz elének körülbástyázott giccseivel és panel-beszélgetéseivel, házgyári érzelmeivel, hogy közelhajolva hozzájuk, szemügyre vehesse megmerevedésüket; a kabarétréfa élénkségének és vadságának szélén egyensúlyozva, az ötletek

darab szerzőjén, valamint rendezőjén, Várkonyi Zoltánon túl az *Adáshiba* sikerében oroszlanrészt vállalt Páger Antal.

Az a Bódog, aki jóformán nem tudja, milyen világ veszi körül, aki információban addig sem jutott el, hogy az elmúlt világháborúban egy szmokingon kívül még néhány millió ruhadarab is elpusztult viselőjével együtt, és aki képtelen megállapítani, hogy legkisebb fia, Imrus, a mai napon vajon 18 vagy 19 éves-e, Páger 'művészi munkája nyomán általános érvényűvé emelkedik. Úgy tűnik, hogy hiányos ismereteit a világról Bódog a televízió útján pótolhatná, a televízióval, amely ennek a korlátolt embernek kezét, lábát megkötözi. Páger ennek a tévéreabszágnak egy magas szinten általánosítható tulajdonságát is megfogalmazza, nevezetesen azt a tényt, hogy a reánk zúduló információmennyiség - és ez természetesen nem kizárólag és nem elsősorban a televízióra vonatkozik - csak akkor formái és informál, ha a befogadóban is hajlam mutatkozik erre. Páger kitűnő alakítását a környező élettel szembeni teljes intaktság hatja át, az „öntudatnak” azzal a lobogásával, ami minden kispolgár nélkülözhetetlen vonása.

Procul negotiis, ismerősöktől, zajoktól távol, Szabadság-hegyi villájának csendes kertjében, fonott székeken ülünk és beszélgetünk erről-arról. Páger éppen olyan jó mesélő, mint amilyen kiváló színész; története apró, kerek novellák, a műfaj minden szabálya szerint. Szíves szóval tartja vendégét, akinek csak az lenne a dolga, hogy a művész egy-egy mondatát papírra vesse.

De mi most nem a derűs történetek kedvéért ülünk itt - ez külön téma lehetne, és Páger vagy az újságíró-kronikás adása marad vele az olvasónak -,

fényénél rávillantson tunyaságukra, változásra képtelenségükre és öntudatlan vegetációjuk történelmi felelősségére is.

14.

(Ez a három pont tulajdonképpen ennek a dolgozatnak legjobb befejezése, mert egy új fejlődésnek induló, érett művészi pálya lezáratlan és lezárhatatlan folyamatosságát jelzi, azt, hogy Várkonyi Zoltán elindult önmaga szintézise felé.)



PÁGER ANTAL AZ ADÁSHIBÁBAN (VÍGSZÍNHÁZ)
(Iklády László felvétele)

hanem hogy az Adáshibáról és külön Bódogról beszéljünk. Egy pillanatnyi csöndben, amíg a két fekete puli fejét simogatjuk, kérdéssel töröm meg a hallgatást:

– Amikor megismerte ezt a figurát, Bódogot, mire gondolt elsősorban?

– Arra, hogy - őszintén megmondom - kicsit magam is ilyen vagyok, és hogy mindenki magára ismerhet Bódogban. Éppen ez a jó benne. A tévé odaszögezi a székhez az embereket, akik nem akarnak tudomást venni a világról. Velem is előfordul az, ami a darab egyik jelenetében. Nézem a televíziót, bejön közben a feleségem, megkérdi: „Na, ez ki?”, mire én azt felelem: „Ha nem tetszik, ne nézd!” De ez csak a felülete persze, mert ennél jóval többről van szó az Adáshibában, és Szakonyi érdeme, hogy rendkívül emberi módon tudta ezt megfogalmazni.

– Megtudhatnám, hogyan alakult ki önben ez a Bódog? És általában: hogyan készül el egy-egy szereppel?

– Azt szoktam mondani: ehhez a pályához sok álszerűség kell. De azért nem olyan egyszerű, hogy valaki egy-szerű legyen a színpadon. Leírom a szerepet kézzel, leírom újból géppel, aztán a sorok között fölfedezek valamit, és gondolkodni kezdek: miről is van itt szó? Magamban felkiáltok: az író nem is tudja, milyen jó alkalmat adott nekem! Két ujjal megint végigpötyögtem az írógépen a szöveget, magnóra mondom, aztán rájövök, hogy milyen rossz még a szövegem. Bosszúsan letörölöm, előlről kezdem megint, és megtör

ténik, hogy nyitva felejttem a magnót, a családom zárja el, amikor én már a szín-padon vagyok. Ami Bódogot illeti: szerencsém van, hogy egy ensemble-játékban vehetek részt, és hogy Várkonyinak sikerült együtt tartania a társulatot. Várkonyi remekül dolgozott, el voltam tőle ragadtatva. A színésznek nem kellett cllenallnia, rábízhattuk magunkat a rendezőre.

– Mégis, kinek a kezén formálódott inkább a figura: a rendezőén vagy a színészén?

– A próbákra a figura nagyjából készen volt, Várkonyinak csak alakítgatnia kellett rajta. A művésznek, ha tényleg művész, van némi fantáziája, nagyot tehát nem tévedhet. Ha mégis tévutakra vinné a szerepet, ott a rendező: szól és igazít. Ez történt most is.

– Egy kritika - Sándor Iváné a Film Színház Muzsikában úgy összegezte az ön alakítását: „maga a megtestesült »bódogság«, az ember, aki messzenező csaldőfi tekintettel a könyökéig .sem lát ...”

– Nagyon jó megállapítás. A kritika gyönyörűen írt a darabról, rólam is, és jól ítélte meg az előadást. Kitűnően érti meg a publikum is, és ebben van a darab nagy ereje. Nem igaz, hogy a közönségnek nem kell mindjárt megértenie az előadást, és csak este, vetkőzés közben jöhet rá, hogy mit is látott. Én külön örültem ennek a fogadtatásnak. Nekem is, aki éppen most ötven éve vagyok színész - 1920-ban Andor Zsigmond szerződtetett Székesfehérvárra -, újból és újból szükségem van a sikerre. Hozzám közel kell férköznie, hogy megismerjenek, és ez a darab alkalmat adott rá. A gépnek is közel kell jönnie, ha jól akarnak ábrázolni a filmben, mert gyakran nem is az a fontos, amit mondok, hanem amit az arccal kifejezek, vagy amire közben gondolkodom. Talán ez lehet a siker titka az Adáshibában is.

– És mi történik az első siker után? Változik-e a közönség hatására a szerep?

– A siker után következnek a rossz napok. Ezen a pályán az a borzasztó és szép, hogy nem lehet megállni, mindent újra kell kezdeni. Ha egyszer slaposan mennék ki a színpadra, a közönség egyszerűen letörölne a tábláról. Próbák közben Várkonyi földíszítette a darabot, de a premier után ez a figura már nem változhat. Egyetlen mozdulattal sem szabad többet adni, mert minden pontosan he van állítva. A darabban sok olyan poén hangzik el, ami rögtön elcsúszna, ha a legkevésbé esne is a játék. A közönség részvétele a játékban, ahogyan

befogadja az Adáshiba gondolatait, külön is feszesen tartja az előadást, nem ad okot a lazításra. A darabnak egyéb-ként nagy buktatója - és különleges érdeme is egyben -, hogy nincs egyetlen logikus végszava sem, ezért mérhetetlen koncentráció kell hozzá, olyan, amilyent csak kevés szerző kíván meg a színészekről. Elhangzik egy végszó, amire nem kell válaszolni - hiszen erről is szól a darab -, de emiatt mindegyik partnerünk szerepét tudnunk kell.

– Zökkenő még nem is fordult elő?

– Dehogynem. Éppen a premieren. Elfelejtettek szívat tenni a zsebembe. Pedig ez lényeges motívum az Adáshibában, mert ezzel a szívarral kínálom meg Emberfit. Nyúlok a zsebembe, nincs szívar. Ezt csak függőnyelhúzással lehet befejezni. Ki kell menni a függöny elé, hogy Páger Antal váratlanul rosszul lett. Aztán hirtelen eszembe jutott, hogy ott az asztalon egy ezüstdoboz, bár nem voltam benne biztos, hogy találom-e benne szívat. Szerencsére volt benne egy, azzal kínálom meg Tahi Tóthot. Várkonyiban közben a színpad között megállt a lélek. Amikor vége a felvonás-nak, azt mondja nekem: mit csináltál volna, ha nem találsz szívat?

– És tényleg: mit csinált volna?

– Személyesen húztam volna le a függönyt. De ezt csak azért meséltem el, hogy érzékeltessem: ha az Adáshibában egyetlen gyors bevágás elmarad, összedől az egész. Nagyon jólesett, amit a főpróba után Várkonyi egy kis baráti megbeszélésen mondott: jól sikerült az előadás, a fiataloktól ezt el is vártam, de amit te csináltál, Tényi, arra egy harmincéves színész nem lett volna képes. Pedig nem kell ugye mondanom, hogy már kétszer harminc is régen elmúltam.

– Most már, hogy annyit beszéltünk az Adáshibáról, Szakonyi, Várkonyi és a társulat érdemeiről, mégis, mi a titka az ön alakításának? Ha egyáltalán van ilyen titok ...

– Megint csak azt mondhatom: a darabban van a titok, Szakonyi tehetségében, ez találkozott az én színészi alkatommal. Különben is: hipnotizőrök vagyunk. Ha ezt a képességünket elveszítjük, akkor a publikum is kiesik a kezünkől. Ha pedig nem tudom megtartani a közönséget, megbuktam. Mert a közönségnek azt kell csinálnia, amit én akarok. Sikerül-e vagy sem, ez a színészen múlik.

Most ismét egy régi történet következik, de ezt ideírom, mert válasz részben

az előbbi kérdésre is. A *Tűzvészben* játszott a Pesti Színházban, valamikor a negyvenes évek legelején, Tolnay Klárával és Mezei Máriával. Nagy éjszakai veszekedés hangulatát idézte az egyik jelenet: törött cserepek, tányérok az asztalon, a földön. Páger a színpad egyik végében állt, az asztalba kapaszkodva, a másik végén pedig Mezei Mária ült, magába roskadtan. Nagy a feszültség és a csönd, és Págernek ebben a néma csöndben végig kell mennie a színpadon, hogy megvigasztalja Mezeit. De adjuk át most a szót a művésznek:

- Egy este a törött tányérok között egy épet is találtam, és hirtelen arra gondoltam: mi lenne, ha én ezt a tányért most a csizmám sarkával összetörném? Meg tudnám-e tartani a feszültséget, vagy pedig nevetne a közönség? Kipróbáltam. Mezei a váratlan rögtönzésre, csörömpölésre összerezsent, de nem jött zavarba, én pedig, mintha mi sem történt volna, szerepem szerint odamentem Mezeihez. A közönség semmit sem vett észre, és aznap este azt mondtam magamban: színész vagyok, mert még megvan az a képességem, hogy hatni tudjak a közönségre. Akkor, az előadás után, nagyon-nagyon boldognak éreztem magamat.

Ilyen boldog most is, Bódogként, mert a közönség a mai Pesti Színházban mindazt fölfogja és megérti, amit Páger el akart számára mondani. Érti a közönség azt a boldogtalan bódogságot is, ami egy idő után valószínűleg ugyan-olyan fogalommal alakul majd, mint a hábetlerség Fejes Endre *Rozsdatemetőjében*.

Sötét este lett. Kellemes kanyarokkal, derűs anekdotákkal a beszélgetés végéhez értünk. Tapintható, puha csönd vesz körül bennünket a kertben, még a fekete pulik is némán heverésznek az asztal alatt. Egy cigaretta búcsúzóul - sokadik már a hosszúra nyúlt látogatás során -, aztán Páger kikísér a kertkapuig. Nyári szünet van még, nincs előadás a színházban. És hétfő lé-vén nincs adás, sem hiba a televízióban.

műhely

MÉSZÁROS TAMÁS

A kellékek világa

Természetes, hogy a kellék szerepe a naturalista színpadon a legegységelműbb. Illusztratív és praktikus célokat szolgál, tárgyasítja a kívánt valóságot. Nem jelzi, hanem jelenti a színpadi világot, s önmagán kívül nem akar mást kifejezni. Ezen a téren a meiningeniek precizitása volt a tovább már nem vihető véglet. Ismeretes, hogy *III. Richárd*-előadásuk kellékeibe, még a szolgál ruhagombjaiba is a York-címert vészték, jóllehet a néző amúgy sem láthatta. De a századelő Vígszínháza sem szánt a színpadi tárgyaknak gazdagabb jelentés-tartalmat. Csontos híres haboskávé-botrányában, amikor a gondosan barnára festett üveg pohár tetejéről lepiszkálta a habpótló vattacsomókat, és a nyílt színén fülébe dugta, sokan egy színpadi eszményhez való tüntető ragaszkodást láttak, protestálást azok ellen, akik száműznék a színpadról az igazi kelléket, megszenteltelenítenek a naturalista hagyományt. Pedig a gyanútlan szín-házi kellékesnek esze ágába se jutott stílusforradalmat csinálni, nem a hagyományt akarta lerombolni, hanem a saját munkáját megkönnyíteni. Csontos kávéja ugyanis funkcióját tekintve festve-vattázva is kávé maradt.

A régmúlt esetnek aktualitást kölcsönöz az a kérdés, amely az utóbbi évadok néhány hazai előadása kapcsán merült fel: hol van a határ a kellékek naturális vagy - jobb szó híján - stilizált használata között? Milyen logika szerint fordulhat elő egyazon előadáson belül, hogy a szereplők üres üvegből töltenek, üres pohárból isznak, de már a cigarettára rágyújtanak? A logikai csorbát könnyű kiköszörölni: vagy folyadékot töltünk a pohárba, vagy nem gyújtjuk meg a cigarettát. Csakhogy ezzel valójában éppúgy nem szóltunk bele a kellék naturalizmusának kérdésébe, mint az a bizonyos vígszínházi kellékes.

Elképzelhető, hogy az ital és a rágyújtás elhagyását következetesen továbbfejlesztve, elhagyjuk magát a poharat és a cigarettát is; egyszerű mimikus eszközökkel „kifejezzük” a kelléket. Így kétségtelenül elvonatkoztatjuk a cselekvést a tárgyaktól, stilizáljuk az akeiót. De nem a kelléket. A kellék továbbra is szereplő marad, „ott van” a színpadon, mint pohár vagy cigaretta - legfeljebb szabadságot kap a néző, képzelje el, milyen is az a pohár! Változtattunk, változtathatunk-e hát a lényegen, jelenthet-e a kellék önmagán, funkcióján kívül egyebet is, abban az értelemben, ahogy egy stilizált díszlet kifejezheti a drámai vagy a rendezői koncepciót?

Az előbbi módszerekkel aligha. Mert a kellékek világa nem attól válik naturálissá, hogy a színpadi cselekvés során töltünk-e a poharakba, rágyújtunk-e a cigarettára, vagy imitáljuk; még csak nem is attól, hogy mit vésünk mibe. A kellék mindaddig óhatatlanul naturális marad, amíg csak funkcionálisan, egy primér jelzésrendszerben használják fel, vagyis alkalmatlan a jelentésátvitelre, a drámai gondolat kifejezésének segítségére.

Magától értetődő, hogy a kelléknek teljesítenie kell elsődleges feladatát: önmagát jelenteni egy meghatározott szituációban. Sőt, nagyon valószínű, hogy egyes színjátéktípusokban ennek a feladatnak a teljesítése az egyetlen, amit a kelléktől elvárhatunk.

De legalább ilyen erős igazság, hogy vannak művek és stílusok - ha úgy tetszik, elképzelések -, amelyek lehetővé teszik a kellékek szerepének másfajta felfogását is. Ennek az átértelmezésnek három módzata látszik célravezetőnek:

1. Valamely művészeti stílus vagy formavilág jellegzetes motívumainak kö-

vetkezetes alkalmazása egy előadás valamennyi kellékére - függetlenül a történeti és korhűségtől.

2. Valamely közismert eszköz funkciójának, „jelentéstartalmának” tudatos megváltoztatása a színpadi felhasználás során.

3. Valamely korban, stílusban, rendeltetésben egymásnak nem megfelelő kellékek szándékos együttjátszása egy előadáson, egyes jelenetekben belül.

A cél, mindhárom eljárás közös lényege, hogy a kellék hatása - mint a színpad egyik kifejezési eszközéé - a nézőben felkeltett képzetársítások révén megnövekedjék. Az így alkalmazott kel-lék túllép eredeti hatókörén, mert a néző már nem csak rendeltetésében, hanem az általa megnyilvánuló rendezői elképzelés révén veszti tudomásul.

De ha elméletben el is fogadjuk, hogy felhasználásuk szempontjából a kellékeknek két jelzésrendszerét, a funkcionális és a koncepcionális rendszert különböztethetjük meg, a gyakorlat terén, hazai előadásaink ismeretében nem könnyű a bizonyítás. Poszt-naturalista színházkultúránk a díszlet- és jelmeztervezés stilizációs törekvéseinek sem kedvez, hogyan kerülne hát terítékre a színpadi tárgyak világának problémája?! Pedig a kellékek alkalmazása még a díszletkonvenciókhoz képest is meg-rekedt állapotot mutat, mert ha néhány stilizált színpadképpel mégis találkozunk, csak annál lehangolóbb, hogy ugyanannak az előadásnak kellékhasználatát milyen fantáziátlanágról tanúskodik.

Ezért jóleső meglepetés, amit ebben a tekintetben már tavaly a *Kalevala* és idén az *Elveszett paradicsom* előadásai alatt a Körszínházban tapasztalhattunk. Alighanem egy tudatos „kelléktechnikai” kísérlet sorozat állomásaiként tart-hatjuk számon ezt a két produkciót.

Összehasonlításuk világosan mutatja, hogy - legalábbis ebből a szempontból - a Kalevalának meg kellett előznie Milton eposzát a színpadi megvalósítás időrendjében. Az előbbi kifejezési eszközeinek egységes, homogén rendszere alapozta meg az utóbbi eklektikus, „barokkos” eszköztárát. Az *Elveszett paradicsom* kellékhasználatának asszociációserkentő megoldásai a *Kalevala* tárgyainak egyszerűbb, egyetlen forma-kincsből táplálkozó színpadán gyökerez-nek.

A *Kalevala* mindkét értelemben bübajos, misztikus mesevilága könnyen

csábíthat különböző szertelen fantáziaszüleményekre, a díszlettől a jelmezen át egészen a kellékekig. Ha eljátszunk a gondolattal, hogy milyen lehetett volna a finn nagyeposz Reinhardt színpadán, biztosan híres *Szentivánéji álom*-rendezésének külsőségei jutnak eszünk-be. A Körszínház stábja azonban olyan megoldást keresett, amely - ha tág ha-tárok között is - megköti a néző képzetét, közelebb hozza fogalmihoz a mű ősidőkbe vesző világát. Az európai parasztfolklor kínálta ezt a közvetítő lehetőséget, melynek alapmotívumai mindannyiunk számára ismerősek, a segítségükkel a *Kalevala* hősei is ismerősebbek lehetnek, „bátor falurosszák, mint a léha Lemminkeinen” - ahogy már Szerb Antal is írta.

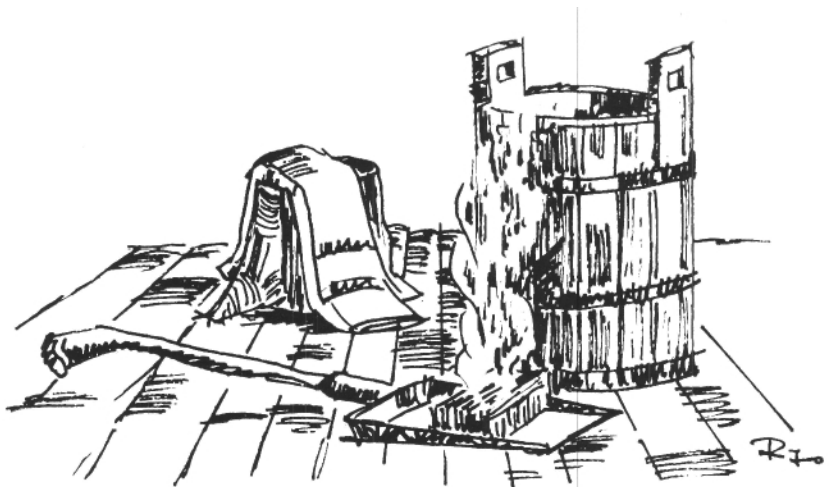
A *Kalevala* az lett a Körszínházban, ami Lönrot beavatkozása előtt volt: népmese. Valamennyi kellék ezt az értelmezést szolgálta: az ivócsanakoktól a dézsákig és a kolompokig. S mivel ezek az eszközök a hangkulisszák szerepét is betöltötték, a különböző zörejek-zajok „látványa”, a helyszíni hangkeltés tovább fokozta a kellékek kifejezőerejét. A következetesen alkalmazott módszer - egy formavilág jellegzetes motívumainak alkalmazása egy előadás valamennyi kellékére a rendezői koncepció értelmében - még a Szampó lehetetlennek hitt megjelenítését is lefegyverző egy-szerűséggel oldotta meg: egy petrence-rúd, egy kocsikerék és néhány molnár-kanál adta az „alkatrészmintát”.

További érdekesség, hogy ebben az előadásban a kellékstilizálás egy látszólagos ellentmondás révén érvényesült. Hiszen a *Kalevala* esetében éppen hogy

nem a naturalizmustól, nem a túlzott korhűségtől kell féltetni a színpadot, de sokkal inkább a túlzott képzeletgazdagságtól, modorosságoktól. Ehhez a ves-szélyes végletez képest egy megfoghatóbb motívumrendszer felé naturalizált *Kalevalát* láthattunk, melyet mégsem éreztünk naturalisnak. S ez nem fából vaskarika - a paradoxon diadala ezúttal egy módszer eredményeit igazolja.

Az *Elveszett paradicsom* kellékeit bizonyultabb rendszerben, többféle áttételben használta fel a rendező. Nem egyetlen, egységes motívumkészletre épülnek; ezúttal más a módszer. Míg a Kalevalánál egy adott formakultusz jegyében készült kellékekkel találkozhattunk, addig a Milton-előadás az eszközök stiláris kavalkádjával lep meg. Pontosabban: a Körszínház idei produkció-ja nem arra törekszik, hogy egy stílus-egységen belül teremtsen kellékvilágot, hanem, hogy egy heterogén kelléktár segítségével teremtsen meg a színpad világát. Ez utóbbi vállalkozás a nehezebb, de meg kell adni, hogy eredményei is izgalmasabbak, sokrétűbbek.

Ennek az eljárásnak vulgáris változata az a színészpedagógiai gyakorlat, melyben a növendéknek valamely mindennapi használati eszközt úgy kell beépítenie egy rövid etűdbe, hogy bármi másnak felhasználhatja eredeti rendeltetésén kívül. Amíg ez a fantáziagyakorlat oktatási célokat szolgál, természetesen ritkán párosul valamiféle koncepcióval, nem is ez a célja. De ha tan-példából színpadi eszközzé válik, egyszersmind magasabb értelmet is nyer: az átlénygült kellék a rendezői elképzelés kifejezője lesz. Talán Milton an-



KELLÉKEK A KALEVALÁBÓL: SZAUNA (TERVEZŐ: RAJKAI GYÖRGY)

gyalainak világító rendőrbotja - a bibliai lángpallos szellemes aprópénzre váltása - a legjobb példa.

S ha az égiek kezében megszólalnak a ministráncsengők, megjelenik a pásztorbot, de az Atya vezérigazgatói kar-székében írja alá, stemplizi le a mennyei hivatal aktáit: meghökkentő hatásával ismét egy másfajta tudatosság kerül előtérbe. A merőben külön élő rekvizitumok összehozása egy szituáció, egy világrend értelmezését hivatott kifejezni.

Az *Elveszett paradicsom* színpadáról még számtalan példát idézhetnénk, azonban szándékunk nem egy előadás effektusainak lelkiismeretes leltározása. Az általánosabb érvényű módszerek megragadására tettünk kísérletet.

Bár úgy tűnik, a lehetőségek kimeríthetetlenek, rosszul tűrik a skatulyázást. Hiszen a sokféleképp felhasználható sokféle kellék olykor már más minőség-be is átlép; díszletté válik vagy szimbólumot alkot, s a metamorfózis szabályait szinte reménytelen megfogalmazni. Mégis, a közelmúlt tapasztalatai is azt bizonyítják, hogy az ilyen besorolhatatlan esetek is beilleszkednek valamelyik elmélet-rekeszbe, a látszólag rendhagyó kellékhasználatnak is tudatos, átgondolt alapja van.

Mert lennie kell. A rendezői-tervezői ötlet - bármilyen tetszetős legyen is - fabatkát sem ér, ha nem igazolja az

elmélet, ha nem egy következetes módszer eredménye. Egyszerűbben: ha nem érthető, ha nincs meghatározott jelentése.

A stilizált kellék ugyanis nem azonos a jelentését vesztett kellékkal. A tartalmatlan formalizmus, az üres dekorativitás itt is legalább olyan veszélyt jelent, mint a díszlet vagy a jelmez esetében. Sőt, a tárgyak esztétikuma talán még csábítóbb. Esetleg tervezni, elkészíteni sem kell, elég odaállítani-rátenni valahova- valamire, hogy hangsúlyt kapjon, kiemelkedjen, felragyogjon. Hogy jelentsen valamit. De mit? Ezt nem mindig lehet pontosan tudni. Jól mutat. És nem ez a legnagyobb baj. Csak ízléstelen. Sok. Zsúfolt. Rontja a kellék hitelét.

Akárcsak a *Vonó Ignác* Madách kamarabeli előadásán a nyitókép. A sötét színpadon, a rivalda vonalában egyetlen fénynyaláb esik egy felborult, barokkos-rokokós kisasztalra. Pár nyomatékos másodperc után kialszik a fény, kezdődhet a játék. Vonó Ignác és bakatársai egy lövészárokban gubbasztanak. Hogy kerül ide a cifra asztalka? Sehogy, gondolja a néző (és igaza van), de várjuk ki a végét, utóbb majd kiderül! Nem derül ki. Igaz, az „effektus” a második részben annak rendje és módja szerint megismétlődik, s tán több joggal, mint előszörre, hiszen a Vonónévá avanszált arisztokratalány környezetéhez közelebb áll az efféle bútordarab, mint az olasz front gránáttölcseirehez. Mégis, e laza kötődésen kívül mi indokolja a megvilágított kisasztalt? Asztalként nem funkcionál, díszként, díszletként sem, kizárólag feldöntött állapotban, ferdén világítva, néhány másodpercre fordul elő. Tehát szimbólum. Minek a szimbóluma? Nézzük kizárólagos alapon. Minek nem lehet? Nem lehet a lövészároknak, a katonaéletnek, a háborúnak általában; nem lehet az albérletnek, özvegy Máknének, az életnek általában ... stop! Az életnek nem, de egy letűnt életnek talán. Az elárvult, felborított stíl-asztalka, egyszál fényben, mint az ancien régime jelképe! A Del Pietro Antalok, a méltóságosok, és kegyelmesek világának színpadi nekrológja! Csakhogy a darab, Fejes Endre *Vonó Ignác*a nem erről szól. Vagy mondjuk így: nem csak erről. A kellék-ötlet „ránő a témára.

Az asztal-szimbólumnál hasonlíthatatlanul szerencsésebbek a Nemzeti Színház *Athéni Timonjának* díszletszékei. Szerényebb igénnyel is kerültek a színpad-

ra, egyszerűen a gyors jelenetváltást, a könnyű átdíszletezést kell megoldaniuk, anélkül, hogy sűríteni, kifejezni akarnák a témát vagy a mondanivalót. Ezek a csöbútorra emlékeztető, hosszútámlájú székek éppolyan természetességgel „alakítják” az erdő fáit és egy kút kávját, mint önmagukat, a széket. S a különböző alakzatban összerakott - egymásba akasztott kellékek célszerűsége kettős, a gyakorlati előnyök mellett a rendezői elképzelést is segíti.

Tudvalevő, hogy az *Athéni Timonnak* ez az előadása egy cirkuszi attrakciósorozat külsőségeit igyekszik megteremteni. Ebben a felfogásban a hagyományos díszletezés elképzelhetetlen, hiszen minden elemet a cirkuszszolgáknak kell felállítaniuk a porondon. A „színpad a színpadon” - értelemszerűen: „cirkusz a színpadon” - koncepcióját csak úgy fogadja el a néző, ha a cselekmény külsőségei elképzelhetők számára a cirkusz világában is.

A dráma világa így áll kölcsönhatásban a kellékekével. Elfogadom erdőnek a székeket, cirkuszporondnak a színpadot - mert a megoldások egymást fel-tételezik. Az elmélet hitelt ad a gyakorlatnak - ha fordítva is igaz a tétel.

KÖVETKEZŐSZÁMUNK

TARTALMÁBÓL

Szántó Judit:

Szmirnai impresszárió
vagy olasz komédiások

Hermann István:

Küzdelem az emlékekkel

Pályi András:

Töröcsik Mari Major cirkusz-színházában

Antal Gábor:

Horváth Ferenc a pódiumon

Emődi Natália:

A szocialista dráma hagyományai

Györffy László:

A kötél táncosok hite

Molnár Gál Péter:

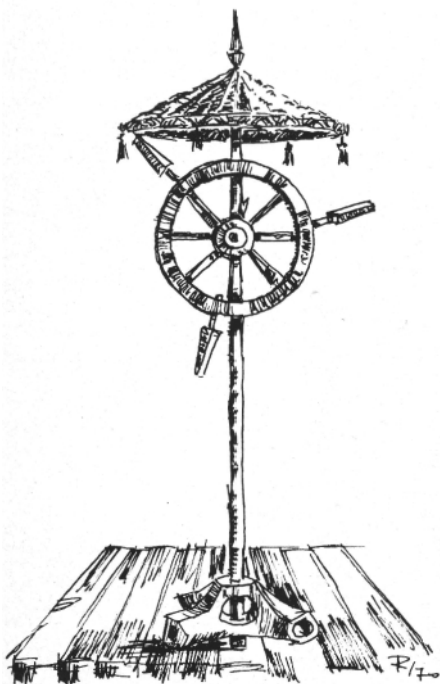
Újítások és „újdonások”

Köröspataki Kiss Sándor:

Színházi Babel Belgrádban

Köpeczi Bócz István:

A szlovák scenográfia öt évtizedének kiállításán



KELLÉKEK A KALEVALÁBÓL: SZAMPÓ
(TERVEZŐ: RAJKAI GYÖRGY)

BENKÓ TIBOR

Tolnay Klári, a riporter

A Rádió színházi folyóiratában - a Színházi Magazinban - már elmondtam: a rádiózás történetében - s nem-csak a magyarban! - egyedülálló eset, hogy olyan képességű színész, mint Tolnay Klári, rádióriporterséget vállaljon. Nemcsak alkalmanként, hanem folyamatosan. Tolnay Klári 1969 októberében készítette első riportját, s azóta hónapról hónapra, szabad idejét feláldozva keres alkalmat, hogy művésztársaival Folytatott beszélgetését magnószalagra rögzítse. Legalább olyan hivatás-tudattal, felelősségérzettel, ahogy szerepeire készül. A rádióriporter Tolnay Klári egy pillanatra sem volt kezdő: magától értetődő természetességgel bánik a mikrofonnal és interjúalanyaival.

Hogyan lett rádióriporter Tolnay Klári?

1969 tavaszán-nyarán egy beszélgetésben Tolnay Klári olyasmit mondott: sok minden van az életben, ami érdekli, sok mindent meg szeretne kérdezni, tudakolni, sok mindent el szeretne mondani - a színpadon nincs erre alkalma.

Ekkor született az ötlet: legyen riporter. Akassza nyakába a magnókészüléket, keresse fel azt az embert, aki ér-dekli, akinek a nézetérc, véleményére kíváncsi. Szabad utat kapott.

Egyszer, még az első riportok idején, Tolnay azt kérdezte: megfelelő-e az interjúja, van-e olyan jó, mintha X. Y. (az egyik ismert rádióriporter nevét említette) készítette volna? Őszintén azt válaszoltam: ha olyan lenne, Ie sem adnám. Ne akarjon egy pillanatig se versengeni senkivel, aki a rádióból közismert, azt csinálja, amire képes: adja önmagát, s erre vegye rá - erre a természetességre, feloldódásra - beszélgetőtársaait. Tolnay felsóhajtott: hála isten, ezt szeretné ő is csinálni. Így is készíti riportjait.

Érdekes jelenség: az interjúalanyok is előbb-utóbb engedelmeskednek az - úgy látszik - szuggesztív riporternek, levetkőzik gátlásukat, természetesebb, közvetlenebb lesznek. Egy-egy beszélgetésnél érződik, hogy az alanyok meglepődnek, meghatódnak, amikor Tolnay,



TOLNAY KLÁRI (Iklády László felvétele)

a neves kortárs keresi fel őket, volt olyan, aki kifejezetten zavarba jött, amikor a színésznő-riporter kérdezte. (Tolnay ezekről az élményekről bizonyára jóval többet tudna mesélni.) Tény, alpi tény: éppen ezek a változó körülmények adják az interjúk különleges aromáját, ízét. Utánozhatatlanok, mint a tokaji aszú.

Mar említettem: Tolnay szabad utat kapott. A műsor szerkesztőjével ugyan mindig megbeszéli, kit keres fel a következő alkalommal, s még azt is megemlíti, hogy mit akar tőle elsősorban megtudakolni, de a körülmények nem-egyszer úgy hozták, hogy megváltozott az interjúalany személye, vagy ha nem is változott meg: más témáról beszéltek végül is, mint ahogy azt a riporter előre elképzelte. Tolnay soha nem jött zavarba, gondolatban azonnal átcsoportosított. Mert talán mondani is felesleges: Tolnay Klári minden riport-ját rögtönzi, s rögtönöznek interjúalanyai is. Kötetlen eszmecserék ezek.

Ami fájdalmas: ezek a sokszor csapongó, hosszú nyúlt beszélgetések legtöbbször megcsönkítva, megkurtítva kerülnek adásba. A Színházi Magazin műsorideje 60 perc - érthető, ha a Tolnay-riportokra nem jut több 10-20 percnél, márpedig ez az idő sokszor alig elegendő egy-egy fontosabb gondolatkör kibontására. Éppen ezért úgy igyekeznünk megválni ezeket az interjúkat, hogy ha - tegyük fel - három-négy témakör került megvitatásra, akkor csak egy-kettőt hagyunk meg, a legfontosabbat, a legizgalmasabbat, de azt lehetőleg teljes egészében, csonkítás nél-kül.

Ennyit Tolnay Kláriról, a rádióriporter-ről. Még annyit tennék hozzá: ideális munkatárs is. Pontos, fegyelmezett.

Rendkívüli esetben (már előfordult ilyesmi) még 'az éjszakáját is feláldozza, hogy a megbeszélte határidőre a riportot elkészítse. Fáradhatatlan: a jó néhány kilósúlyú magnót sokszor a vállán cipelve siet haza. Szerény: minden riportját aggódva adja át, hátha nem jól sikerült. Figyelmes: meghallgat minden észrevételt, ha jónak tartja, el-fogadja, ha nem, elveti. S ezt mindjárt közli is. Néha elveszti a kedvét (mint minden ember), szívesen fogadja a lelkesítést (mind minden ember), mert bízik abban, hogy valamit adhat magából, valami hasznosat.

Tolnay céltudatos riporter: nemcsak interjúalanyait akarja bemutatni, ha-nem szívósan körbejár egy-egy gondolatot, témát. Vannak olyan kérdései, amit szinte minden alanyának feltesz, kíváncsi a válasza - óhatatlanul megismerni ezekből a riportokból Tolnay Klárit is, a művészt, a közélet iránt érdeklődőt.

„A rendezői terror”, a „rendezőszínház” is ebbe a csoportba tartozik. Érdemes megvizsgálni, mit válaszoltak erre az interjúalanyok. Például Vámos László :

- A színházban, szerintem, a színész a legérdekesebb, a néző a színészért megy be a színházba. A „rendezői szín-házban” azért nem hiszek, mert számomra, és azt hiszem, minden igazi rendező számára a legnagyobb boldogság az, amikor egy alak, akit egy bizonyos színésszel elképzelsz, úgy jelenik meg, ahogy azt elképzelted. A darabválasztásnál kezdődik. tulajdonképpen a rendező, mert olyan darabot szabad csak kiválasztani, ami az adott társulattal megvalósítható.

Tolnay Klári így vág közbe: Mi, színészek, egymás közt úgy látjuk, hogy a rendező darabválasztása sokszor nem éppen egy nagy színészre alapozódik, hanem magára a darabra. Azt is rendező-centrizmusnak érzik a színészek, hogy nem öbennük gondolkodnak, nekik, keresve lehetőséget az alakításra, hanem a darabok érvényesülnek...

Vámos: Ha én talállok egy olyan darabot, amiben úgy érzem, hogy az, amit én gondolok a világról, az emberekről, benne van, akkor elővesszük a dara-bot, de ha azt nem tudjuk színészekkel megvalósítani, ha az nagyon erőszakoltan megy, akkor ennek nincs sok értelme, rendszerint fiaskóval végződik. Én abban hiszek, amikor minden együtt van. Ha van olyan darab, ami minden-



VÁMOS LÁSZLÓ

képpen színpadra kínálkozik, s találkozik egy együttes lehetőségeivel. Ha egy színész *a III. Richárd*ban jó, akkor a rendezésnek lehetnek gyenge pontjai *vagy* gyenge megoldásai, de a rendező a feladatát kilencven százalékban megoldotta azzal, hogy a színész megcsinálta a szerepet, és emlékezetesen csinálta meg. Hozzá nem értésnek tartom, ami-kor engem megdicsérnek, de a címszereplőt, akinek az egész produkció a vállán van, letolják. Vagy: a címszereplőt megdicsérik és engem elmarasztalnak, holott nekem egyetlen fő dolgom volt aznap este, hogy a címszereplő olyan jó legyen, mint amilyen ... Én a legfontosabbnak a színésszel való munkát tartom, ez mindig is a színház éltető eleme.

Tolnay Klári érdekes vallomásra bírta Vámos Lászlót az interjú végén:

- A színész-rendező kapcsolatot egy szerelemhez tudnám hasonlítani. Ahol nem az olvasópróbán kezdődik a dolog, hanem talán a megszületésnél. Az olvasópróba előtt a rendezőben már le-játszódott sok minden, amit szóval el-mondott, kialakult egy elképzelés, el-készült a díszletterv. Ami ezután kezdődik: a robbanások, összeütközések, azok egy szerelemben, vagyis a szín-házi munkában olyanok, mint két ember egymásra hatása. Az, hogy ki *győz* ebben a szerelmi összecsapásban, az vég-eredményben teljesen mindegy, ugyanennek a szerelemnek kell győznie, sikerülni kell a szerelemnek és a kapcsolatnak. Ugyanolyan tapintattal, a másikkra figyelemmel, mint az említett példában. Fiatalabb korban a rendező általában erőszakosabb, persze ezt presztízs-kérdésnek fogják fel. Somlay Artúr, aki élete utolsó éveiben tanított minket a főiskolán, s néhányszor dol

goztam mellette, egy kollégámnak azt írta fel egy vizsgaelőadás bankettjén: a rendező cselekvő bölcs, de 20 éves bölcsök nincsenek. Akkor ezt mi nem-igen értettük, de tudom azt: 30 éves kor után kezd lehiggadni az ember annyira, hogy a végső célt lássa, s 30 éves kora után elkezd rendelkezni azzal a bizonyos bölcsességgel, hogy megvárja, ami a színészből jön. Azok a legizgalmasabb pillanatok egy színházban, amikor dobáljuk egymásnak a labdát. Es kölcsönösen termékenyítjük meg egy-mást, illetve azt, amit létrehozunk.

Tolnay Klári következő interjúalánya a fiatal *Kerényi Imre* rendező volt, kétségtelenül bizonyítva, hogy Tolnayt izgatta mindaz, amit Vámos mondott. Így is kezdte a riportját:

- Kerényi Imrével, a Madách Színház legfiatalabb rendezőjével beszélgetek. Ez a szó, hogy fiatal, itt semmit nem jelent. A Madách Színház legtöbb sikeres darabjának ő a rendezője ...

Kerényi, amikor a beszélgetésben felvetődik: mi iránt vonzódik jobban, a vidámabb vagy a komolyabb drámai műfaj iránt, azonnal a „lényegre” tér:

- A színházat totális egészként szemlélem és fogadom el önmagamban, s az a véleményem, hogy bármelyik ágát műveli az ember, tulajdonképpen ugyan-azt a dolgot műveli ... Nem szeretem azt a színházi nagyképűséget, amelyik

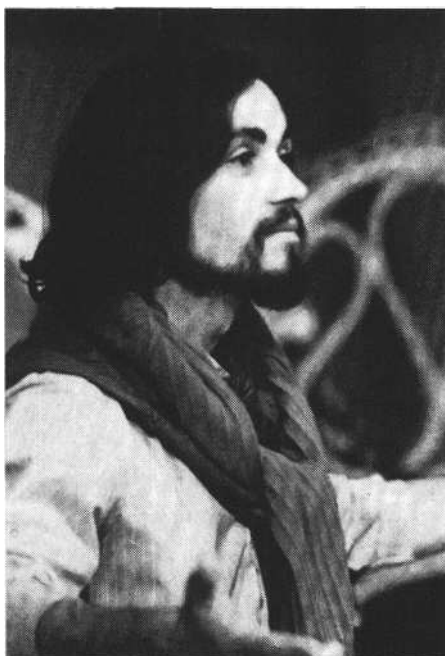
a nagy tirádákra épül, és csak a komoly műfajra koncentrálni, s nem szeretem azt a szemléletet, amikor azt mondják valamire, ez egy kis könnyű marhaság. En megmondom őszintén, nagyon sokszor unatkozom, amikor - klasszikus értelemben vett - „igazi” színházi ügyeket látok, nagy drámák nagy előadásait. Nem véletlen, azt hiszem, korommal együtt jár, és vállalom is ezt a - hogy is mondjam - szemléletet. Való-színű, amikor 40 éves keserű, gyomor-bajos ember leszek - már bocsánatot kérek a negyvenévesektől, én most a negyvenéveseket egy kicsit öregembernek látom -, akkor biztos majd én is más jellegű dolgokkal foglalkozom. Egyelőre még nagyon sok mindennek tudok örülni az életben. Ezt az örömet egy pezsgő hangulatú vígjáték jól ki tudja fejezni, tehát ezért szívesebben azonosulok jelen pillanatban habkönnyű vagy félkönnyű vígjátékokkal meg furcsa stílusú játékos, vérbő dolgokkal. Nem véletlen tehát, hogy sokszor nyúlok erre a területre.

Tolnay ezután azt firtatta, hogy a be-futott, idősebb színészek hallgatnak-e a fiatal rendezőre, elismerik-e, befogadják-e? Kerényi szerint, „a színházon belüli, egyáltalán, a művészetben belüli munkatársi viszonyoknak kölcsönösségen kell alapulnia ... A békés viszony gyümölcsöző tud lenni, mert két ember improvizációja hathat egy jelenetben és nemcsak egy ember improvizációja. Két ember improvizációjából biztos, hogy gazdagabbá válik a jelenet.”

- Igen - teszi hozzá Tolnay -, de előfordulhat az is, én gondolom, hogy nem azonos intelligenciával vagy nem azonos felfogással áll hozzá egy darabhoz egy bizonyos színész és a rendező. Maga fontosnak tartja-e, hogy egy színdarabban minden egyes szereplő megértve csinálja azt, amit tőle kér, vagy pedig ilyenkor szükség van-e egy bizonyos rendezői terrorra?

- Vannak esetek - válaszolta Kerényi -, amikor nélkülözhetetlen a rendezői terror. Egészen röviden megfogalmazva: akik tehetségesek és úgy tehetségesek, hogy a tehetségüknek közös a rezgésszámuk, kapcsolódnak egymáshoz. Ilyen esetekben nem kell sokat beszélni, nem kell mindenféle hatalmi eszközöket igénybe venni, mert egymásra néznek, és abból az egymásránézésből tehetséges emberek számára világos az, hogy a rendező mit gondolt. Vannak más esetek. A tehétségtelessel nem

KERÉNYI IMRE (Iklády László felvétele)



kell egyetérteni. Aki tehetségtelen, az dolgozzon parancsszóra. Ez az életnek természetes rendje, ezt felesleges leha-
zudni valamiféle hamis demokratizmussal. Vagy olyan esetben is hatalmi eszközökkel kell élni, és rendezői tekintélyre kell apellálni, amikor valaki ugyan nagyon tehetséges, de rosszul képze-
li el a maga munkáját, életét, esetleg egy szerepkör megformálását a produkció-
n belül. Ezekben az esetekben természetesen latba kell vetni azokat az eszközöket, amelyek --
hogyan úgy mondjam - majdnem terroristikusak.

– És még egy adalék ehhez a témához. Vannak manapság olyan darabok, amelyek rendező-darabok, szemben a régebbi hang-
gütésű színészdarabokkal, vagy: vannak olyan régi színdarabok, amelyeknek a mai interpretálása, annak sikere, érdekessége kizárólag a rendezői elképzeléstől függ. Ilyen esetekben nem sok beleszólása van a munka-társaknak, hanem egyszerűen diktálni kell. Ha a rendező elég érdekes és súlyos személyiség, vagy elég színes elkép-
zelései vannak a darabra vonatkozóan, akkor természetesen utasításokat kell adnia, s ha nem ezt teszi, akkor a színház és önmaga ellen vét, mert ha elindul egy úton, amit nem kellő határozottsággal jár végig, senki más helyette nem járja végig az utat.

Tolnay Klári hivatkozott Somlay előbb idézett mondására, majd így folytatta: „És most itt ül maga velem szemben ... Mégis úgy érzem, hogy vannak 20 éves bölcsek... Eszembe jut a *Lila akác* rendezése, amely Szép Ernő világa, magától rendkívül távol-álló. Nem modern musical, ami természetesen a maga világa lenne, mégis több 'kritika dicsérte 'külön azt, hogy mennyire oda tudta tenni a színpadra annak a kornak a lelkét, szellemét, hol-ott csak hírből hallhatta..."

Kerényi válaszában azt fejtegette, hogy Szép Ernő darabja a boldogság utáni vágyról és a boldogság kergetése közepette megvalósult kis boldogságokról szól. Szerinte ez az életérzés a mi életérzésünk is. Amit Szép Ernő gondolt, óhajtott, szeretett volna, arra gondol ő is, azt óhajta, szeretné. Ebben az alapvető kérdésben együtt volt az íróval. Majd szinte összegezi életcélját:

– Valahogy úgy szeretném tovább intézni az életemet és a művészi tevékenységemet, hogy utam körvonalai még jó ideig ne alakuljanak ki határozottan, mert eddigi utamnak is az volt

a lényege, hogy az adott pillanat lehetőségeit egyeztettem az adott életérzésekkel. Itt egy fontos dologról kellene beszélni, arról, hogy változni kell-e egy művésznek, vagy nem 'kell. Szerintem a művészi munka lényege a folytonos változás. Tehát nem szeretném megfogalmazni a magam számára azt az utat, amit járnom kell, hanem „nyitott” állapotban szeretném tartani magam. Es úgy érzem, hogy amíg képes vagyok változni pillanatról pillanatra, produkcióról produkcióra, addig nem öregedtem meg.

A színész-vallomások közül csak Darvas Iván megjegyzését idézném újra fel, aki igen tömören ennyit mondott a „rendező-színházról”:

– Én nevetségesnek tartom azt a fetisizálást, amit ma már nemcsak Nyugaton, hanem nálunk is csinálnak. A rendezőcentrikus színház - hazugság, csacsiság. Nincs külön rendező és külön szerző és külön színész. Ez egy szakma.

Darvas Iván - Tolnay Klári kérdésére - azonnal bizonyít is: elmondotta, hogy - vendégként - rendezni fog. Így beszélt erről:

– Én úgy gondolom, s úgy is tapasztaltam eddig, hogy minden színművész pályájának egy bizonyos fokán kevesli azt, hogy csak megírt, elébe tárt dara-bot, szerepet játsszon el jól-rosszul. Többnyire már jól, ha befutott színész. Előbb-utóbb valaki vagy írni akar, vagy rendezni, tehát: túllépni a saját hatáskörén. Én a magam részéről nem érzem ezt (a rendezést) hatásköröm túllépésének, én mindig is színésznek hittem magam, és ezentúl is színésznek érzem magam. Olyan értelemben túllépés ez, hogy módot fogok kapni arra, hogy sűghassak színészkollégáimnak.

– Mi indít téged arra - kérdezi Tolnay -, hogy ne te szerepelj csupán egy darabban, hanem egy kollektívát irányíts? Milyen vágy, milyen inger van benned aziránt, hogy a kollégáidat rendezd?

– Valószínűleg ugyanaz az inger lép fel bennem, mint minden színészkollégámban. Hosszú évek óta azt tapasztalom, hogy egyik kollégám sem, aki valamiképp ér ezen a pályán, a saját sikerére, vagy saját egyéni érvényesülésére vágyik, hanem egyfajta olyan élményszerzésre, vagy élmény adására, ami csak furcsa módon - hadd használjam ezt a szót -, kollektívában valósítható meg. Ez bizonyára az elmúlt huszonöt, vagy ötven, vagy százötven évnek a következménye, hogy a mi



DARVAS IVÁN (Iklády László felvétele)

szakmánkban az úgynevezett sztárok, tehát egyéni sikerre vágyó, külön utat járó művészek helyett az válik szokássá, az válik divattá, hogy kollektíven gondolkodunk. Hosszasan el lehetne gondolni, hogy mi ennek az oka.

– Én is hiszem azt - folytatta vallomását Darvas -, hogy errefelé megyünk. A közelmúltban nem ismertük eléggé a Csontos Gyulákat, a Törzs Jenőket vagy a Varsányi Iréneket, de hiszem azt, hogy egy nagy művészen - színművészetről van most állandóan szó - mindig megvolt a vágy arra, hogy beleszóljon, hogy segítsen, hogy helyesbítsen, mert hiszen egy területen, egy helyen dolgoztak és egy fals végszó - mi tudjuk, mi az -, s már nem lehet úgy felelni, ahogy kell. Azt hiszem, a legkollektívabb művészet a mi művészetünk. Egyáltalán nem rendkívüli dolog az, hogy egymásra kell figyelnünk, egy-mást kell segítenünk. És én hiszem azt is, hogy egy nagy művésznek el kell jutnia addig, hogy kevés a saját produktuma a színpadon, ösztönösen érzi, hogy másokat is *errefelé kell irányítania*. Ezt úgy hívjuk röviden: rendezni akar.

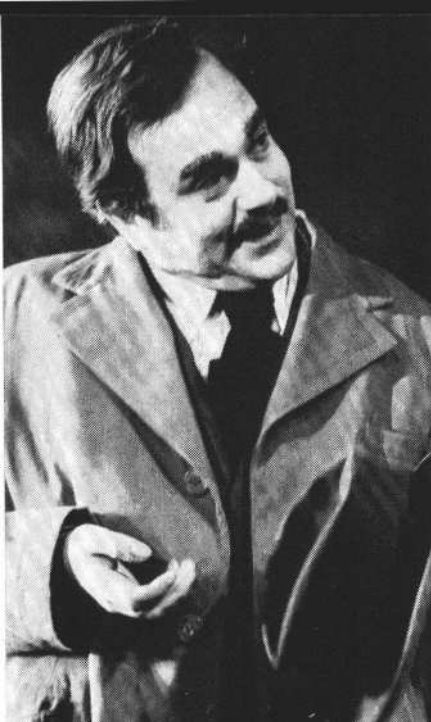
– Hogy mindenki rendezni akar, vagy darabot írni, vagy színházat csinálni, önálló színházat csinálni - természetes. Ez abszolúte természetes dolog, hiszen a mi közegünk - kollektív közeg. Mi végszó nélkül meghalunk, mi végszó nélkül nem tudunk létezni. Most ki adja a végszót? Természetesen a szerző. Mi három részből állunk. A szerzőből, a produkcióból és a közönségből. Magától értetődik, hogy bármelyik résztvevője, tehát a szerző is, arra törekszik, hogy egyben közönség és színész is legyen. A színész arra törekszik, hogy egyben szerző, azaz e jelen esetben rendező és 'közönség legyen. A közönség is arra törekszik - igen helyesen -, hogy ő legyen a szerző és egyben a rendező. Egyszóval: nem látok túl nagy különbséget aközött, amit ed-

dig csináltam és aközött, amit - remélem - ezentúl csinálhatok, hogy rendezhetek. A dolog azonos: színházat csinálni. Játsszani. Valamikor nem volt rendező. Kétszáz évvel ezelőtt ez a státusz ismeretlen volt. Csak a szerző volt, a közönség és voltak a komédiások, a teátristák. Nagyjából efelé kellene tar-tanunk ma is.

Tolnay Klárit természetesen még sok más probléma is izgatja. Például a színészek beszédtechnikája. Úgy is írhattam volna: a saját beszédtechnikája is. Több ízben nyilatkozott már erről igen szigorú önbírálattal (ami eléggé szokatlan a színészi pályán), s talán ezért is kereste fel *Fischer Sándort*, a Színművészeti Főiskola tanárát. Az interjú „dermesztő” mondatokkal kezdődött. Tolnay provokálta ki Fischer tanár úr szigorú és meglepő véleményét ezzel a kérdéssel: tudja-e függetleníteni tanári minőségét a színpadon elhangzottaktól, vagy bele tudja-e élni magát a darabba anélkül, hogy kritizálná a művészek beszédét?

- Tanárságomat, tanításomat, beszéd-és hangképzési pedagógiámat nem tudom függetleníteni. Még a hallásomat sem - válaszolta Fischer Sándor. - Sajnos, nemegyszer rajtakapom magam, hogy már húsz perce megy a darab, és nem tudom, miről van szó. Tudniillik az első másodpercekben kijött egy színész, talán éppen az én egyik növendékem, *vagy* volt növendékem, s azt mondta, hogy „eztetem”. Megrendít, hogy *tettem* helyett *tetemet* mond. Utána azt mondta, hogy „visszajöt”. Ez a kiejtési hiba annyira zavar, hogy utána már csak a kiejtési hibáját figyelem. Azt is figyelem, hogy mikor viszi föl, mikor húz föl egy hangsort, ami nem odavaló; most egy kicsit pöszébb volt. És egyszerre csak észreveszem, hogy nem is tudom, miről szól a darab.

- Régebben sokkal többet jártam színházba. Most sokkal kevesebbet járok, persze ez azzal is összefügg, hogy nagyon sok a munkám... Nagyon nehéz elmondani, de bizony eléggé megvisel engem egy ilyen előadás. Lehangel. Lehangel az, hogy bár nemcsak a főiskolán tanítok húsz éve - tudja, hogy a magyar színésztársadalomnak eléggé tetemes részét tanítottam, tanítom ma is -, nem látok Fejlődést... Úgy nem látok fejlődést, hogy mi lesz a következőkben, a következő években, évtizedekben, bár valamennyire úgy érzem, hogy a fiatalabb generáció talán



MÁRKUS LÁSZLÓ (Iklády László felvétele)

jobban megbecsüli a magyar beszédet...

Azt hiszem, immár kötetet tenne ki Tolnay Klári interjúinak 'leírt szövege. Nem is gondolok arra, hogy valamennyit ismertesse, csak egy-egy közérdeklődésre számot tartó gondolatot szeretnék kiragadni a Márkus Lászlóval és Töröcsik Marival készített Tolnay-interjúból.

Márkus László:

- Szerintem nincs színházi válság, amiről egyébként divatos beszélni, mert a színházak nem mennek rosszul, csak az a baj, hogy kicsit sablonosan gondolkodnak a rendezők, a színházvezetők, nemcsak darabban, hanem a színészek foglalkoztatásában is. Szereposztásokat nem mindig kellőképpen csinálnak a színházban. A szereposztások elég sablonosak, vagy hogyha 'kísérletezni' akarnak, akkor nem megfelelően osztják ki a szerepeket.

Tolnay: Azt akarod ezzel mondani, hogy túl biztosra mennek a szereposztásban, tehát az adott 'szereplők megvannak a színházban, nem is próbálnak egy ellentétes szereposztást?

Márkus: Erről van szó pontosan, bár volt már alkalom arra, hogy csináltak ellentétes szereposztást, ami persze nem sikerült. De ez, szerintem, csak véletlen. Én olyan emberekről beszélek, akik tehetségesek és már bebizonyították azt, hogy mit tudnak, s én ezekkel nagyon szívesen próbálnék. Például veled egy komika-szerepet nagyon szívesen eljátszanék.

Tolnay: Vállalom, nagyon boldogan vállalom...

Töröcsik Mari is hasonló gondolatot mondott el Tolnaynak: hibáztatta szín-házi rendszerünk merevségét, főként

azt, hogy egyes ismertebb színészeket nem hívnak meg vendégszereplésre, s így nincs alkalom arra, hogy a magyar színészek legjobbjai néha egy színpadon találkozassanak. Elmondotta, milyen szívesen játszana együtt például Darvas Ivánnal vagy éppen Tolnay Klárral. Ez legalább olyan elérhetetlen vágy, mintha egy külföldi társulat vezető színészeivel kerülne egy darabba...

A Színházi Magazin rendszeres hallgatói joggal mondhatják: Tolnay Klári riportjai hallgatva jóval nagyobb élményt adtak, mint így, leírva. (Különösen nagy visszhangot váltott ki a Töröcsik Marival folytatott beszélgetés, amelyből ezúttal csak néhány mondatot emeltünk ki.) Azt hiszem, így is van. Az írás képtelen visszaadni az élő beszéd varázsát, az érzelmek, indulatok, a hallgatások apályát és dagályát. Gondolom, Tolnay jól tudja ezt. Ezért is vállalkozott rádióriporterségre.

TÖRÖCSIK MARI (Iklády László felvétele)



fórum és disputa

PÁLYI ANDRÁS

Mim Laboratórium

Századunk új színházi törekvéseiben nemegyszer találkozhatunk pantomimikus elemek alkalmazásával, s a pantomim mint önálló színházi műfaj is reneszánszát éli. Gordon Craig, amikor „felsőbbrendű bábunak” álmodta meg a korszerű színészt, még nem tudta, hogy Marcel Marceau, a klasszikus mim nagy mestere ebben a mimus pontos meg-határozását látja majd. De nem tudhatta azt sem, hogy Brecht, aki egészen más eszmei és művészi elképzelésből indult ki, mint Craig, a színészi játékot illetően rendkívüli jelentőséget tulajdonít a pantomimnek: a kínai pantomimikus színjátszás Brecht számára evidens ér-vénnyel mutatta fel, amit ő „elidegenítésnek” nevezett: a színész olyan tudatos távolságtartását a szereptől, mely a nézőben is tudatosítja saját jelenlétét a színházban. Nem véletlen, hogy Marceau-ra is a kínai színház volt a legnagyobb hatással; sőt említhetnénk egy másik, még frissebb példát: Jerzy Grotowski is, aki viszont kísérleti színházában többek közt a pantomim technikájának újszerű alkalmazásával próbálkozik, rendezői pályafutása elején Kínában járt tanulmányúton. Grotowski ugyanakkor hivatkozik Dullin testrit-

mus-gyakorlataira is, akinek pedig Barrault és Decroux is tanítványa volt: ők ismét más útját dolgozták ki a pantomimikus elemek színházi felhasználásának. De ha teljessé akarnánk tenni e névsort, még bőven sorolhatnánk a szín-házi alkotókat: beszélhetnénk Bójartnak a balettől a pantomim felé fejlődő koreográfiáiról, a lengyel Tomaszewski pantomimszínházának ellenkező irányú, a balett felé hajló fejlődéséről, de említhetnénk akár Ljubimov, Brook vagy Strehler rendezéseit, akik szintén élnek a pantomim adta lehetőségekkel.

De a világszínházi áttekintés folytatása helyett hadd állapítsuk meg inkább, hogy a fentiekhez hasonló hazai példákat aligha sorolhatnánk. Bár igaz, utóbb elszaporodtak a különböző felkészültségű szólómimesek, s van néhány pantomimegyüttesünk is, mégsem túlzás, ha azt mondjuk, hogy a hazai pantomim ügye rosszul áll. Rosszul, mert nincsenek „mesterei”, s így nincsenek „tanítványok” sem, aminek elsősorban a technikai felkészültség szenvedni kárát; és rosszul, mert a hivatásos színházak és a színészképzés szinte nem is vesz tudomást a pantomimról, ami - ha csupán arra gondolunk, hány színházi rendezőnk tulajdonít alapvető jelentőséget Brecht színházelméletének -, enyhén szólva, különös.

Mim Laboratórium

E pantomimterkép felvázolása után érthető, miért szentelünk külön figyelmet a nyár végén megnyílt *C-33 Mim Laboratórium* bemutatkozásának. Köllő Miklós, aki koreográfusa, rendezője és szereplője is a Jean Genet *Négerlejéből Feketék* címmel készített pantomimnek, megkísérli a lehetetlent: a keze alatt dolgozó *Dominó* együttesrel nem-csak egyszerűen a hazai pantomimjáték ügyét kívánja szolgálni (ahogy tehetné, mondjuk, egy másodrangúan színvonalas, hagyományos eszközökkel dolgozó előadás), hanem sokkal inkább egy új-fajta pantomimszínház eszközeit keresi, azaz kísérletet tesz a kísérletre: a munka java majd akkor jön, ha az együttes megtalálta egyensúlyát. Ennek az egyen-súlyhiánynak mindenekelőtt pedig technikai okai vannak: a *Feketék* előadásában hivatásos és amatőr mimesek egyaránt részt vesznek (az együttesből például kiemelkedik nagy technikai tudásával Köllő Miklós), így mégis az egész előadásnak van némi amatőr jellege. Aminek megállapítása közel sem egyér-

telmű az elmarasztalással, ahogy például Molnár Gál Péter amatőr elő-adásokat recenzálva, szellemesen mutat rá, hogy az új színházi törekvések nem-egyszer amatőr színházak kezdeményezéseiből születtek. Az amatőr kezdeményezés ugyanis nemcsak műkedvelést jelent, hanem azt is, hogy ez az új színház eleve mentes a profi színházakat mindig fenyegető hamis beidegződésektől, rutin-megoldásoktól.

A *Dominó* együttes hat éve alakult Köllő Miklós vezetésével, s azóta mint-egy kétszáz előadásuk volt Budapesten és vidéken. Bemutatóik közül a legérettebb A *párizsi Notre-Dame* című „mimodráma groteszk”, melyet e sorok írójának a 11. Nyíregyházi Művészeti Heteken volt alkalma látni. Ez az előadás a Hugoregény *egy* szálát - a cigány-lány és a főpap drámáját - dolgozta fel, a középkori misztériumjáték és a vásári csúfok világát idézve. A *párizsi Notre-Dame* előadása még hagyományos szín-padra készült, s eszközeiben is sokkal hagyományosabb színház volt, mint a *Feketék*: leginkább talán az előadás bizonyos szertartásosság-igénye jelezte azt az utat, melyet úgy tűnik, a Mim Laboratórium járni kíván.

Genet és a Feketék

Mielőtt azonban közelebbről szemügyre vennénk ezt, szólnunk kell magáról az előadott darabról, illetve annak pantomimváltozatáról. Genet 1958-ban írta a *Négereket*, mely a modern „kísérleti” drámairodalom egyik legremekebb alkotása. A darab cselekményének középpontjában egy fehér nő meggyilkolása áll. Ebben a gyilkosságban előbb az a lényeges, hogy a négereknek még egy-szer el kell játszaniuk; de később már azon töprengünk, hogy maga a gyilkosság valóban megtörtént-e. De minél jobban a képzelet és az illúziók világába vész a gyilkosság, annál nyilvánvalóbbá válnak a részletek, melyek valóságosságát bizonyítják. Es végül a tető-pont: Diouf mágikus temetése, azé a fekete férfié, akinek át kellett változnia fehér nővé. Így e temetési mágiában a gyászének örömmujongással vegyül: az előbbi az öre^s néger férfinak, az utóbbi az ifjú fehér nőnek szól. Diouf egyedül-álló szerep a modern drámairodalomban: ennek a négernek markánsan meg kell rajzolnia a fehér lány alakját, akit egy másik néger ölt meg, s aki (másképp nem lenne értelme a gyilkosságnak) az egész fehér emberiséget és kultúrát kép-

viseli, így a „fehér udvart” is, mely ott ül a színen és figyelemmel kíséri a játékot; sőt meg kell szülnie a fehérnek hű képmásait (piszkos szoknyája alól elő-kerülő bábuk alakjában), ami egyúttal azt is jelenti, hogy a fehérnek voltaképp négerek, azaz a világ felett uralkodó „fehér udvar” nem más, mint a négerek elképzelése a fehérrekről. Es végül kiderül, hogy ez az egész szertartás azért folyik, hogy elterelje a figyelmet egy másik gyilkosságról, melynek előkészítése a színpalak mögött történik, s mely-re mégsem kerül sor. Egy pillanatra úgy érezzük, hogy egy fájdalmas vallomás, egyéni színvállás szemtanúi vagyunk, de rögtön ki kell józanodnunk: Genet színháza számára a színház az egyedüli valóság, a külvilág nem létezik.

Köllő Miklós nem akarja letagadni a külvilágot, s amikor a színházi szertartást elképzei, annak aktív részesei a nézők, akik a külvilág objektivitását hozzák a színházba. Ez az alapvető szempont, mely meghatározza a Genet-darab átdolgozását. Vagyis amire az új cím is (*Feketék*) utal: nem egyszerűen az írott dráma szavainak pantomimmá alakításáról, gesztusban-mozgásban való megformálásáról van itt szó. A Mim Laboratóriumban a feketék mindvégig feketék maradnak, a fehérnek pedig fehérnek: a néger-fehér ellentét fekete-fehérre való átfogalmazása egyrészt még elvontabbá teszi a drámát (de paradox módon talán közelebb is hozza a magyar nézőhöz, akinek a négerkérdés esetleg túl távoli és egzotikus), másrészt viszont Köllő lemond a Genet-darabnak arról a rafinált áttételességéről, amit a legjobban Diouf szerepében láthattunk: a négerek fehérrekké való „át-alakulásának” belső drámájáról. Így tűnik el az előadásból az új gyilkosság előkészítésének motívuma is, mely a Genet-darabban álommal degradálja a valóságot, s mintegy a teátralizáció végső határait mutatja fel.

Köllő Miklós azonban nem e végső határokat keresi, hanem a modern színházi szertartás formáját; nála a dráma nem Diouf szerepében éri el tetőpontját, hanem Archibald, a szertartásmester és a ravatalon fekvő fehér lány, a „pap” és az „áldozat” kapcsolatában. Archibald a vérbő, energikus „fekete” kultúra képviselője - a meggyilkolt fehér lány az enervált, terméketlen „fehér” kultúráé. A szertartással a feketék termékenységüket ünneplik, csak hogy a

termékenység biológiai „erénye” a fehér lány holtteste felett, aki egy szürrealisztikus képben meg is elevenedik, groteszkké, torzzá válik. Egyébként épp ez az álomjelenet, melynek nyoma sincs a Genet-darabban, adja a legtöbbet Genetből. Miután a fekete Anya magot hintett a fehér testbe és mellei nedvével öntözte azt, majd az egyik fekete megkísérelte megtermékenyíteni a fehér lányt, de ez is csak a lány terméketlenségét bizonyította, a feketék bukfacezve egy létrába gabalyodnak (melynek eredeti célja nyilván az lenne, hogy a -- fizikai értelemben is - elérhetetlenül föléjük került fehér lánynak adják a rajta), mintha kalodába lennének zárva: saját „energiájuk”, termékenységük kalodájába. De az összezárt emberek lassan megtanulnak külön és együtt mozogni, ítéletet mondanak a „fehér udvar” fölött, mely a szertartás nézője, részvevője volt.

A színházi szertartás

Bizonyos primitív törzseknél megfigyelték, hogy sámánisztikus kultuszuk, a szertartás részére kis kunyhót építenek. A hala, vagyis a sámán bevonul a sötét kunyhóba, elzárja magát minden zavaró hatástól. Amikor a sámán felkészült a szertartásra, énekével hívja be a törzs tagjait a kunyhóba. Talán ilyen „kunyhó” akar lenni az a Szerb utcai pince-helyiség is, melyben a Mim Laboratórium otthont kapott. S bár ezt az analógiát tovább folytathatjuk - lényegesebb érintkezési-utalási pontokat keresve Köllő színházideáljára és a sámánisztikus kultusz közt -, ez mindjárt azt is jelzi, hogy Köllő Miklós, amikor a hagyományos színház vagy pantomim bizonyos formája ellen lázad, az ősi szín-játszás más *formai* elemeihez túlzottan kötődik (ami egyébként gyakori tünet a színházi avantgarde történetében: a koncentráció egy adott formai vagy technikai probléma megoldására sokszor egy sor más jellegű formai banalitást produkál).

A lényeges kérdés mégsem ez. A sámánisztikus kultusz legfontosabb vonása színházi szempontból a részvevők teljes aktivitása, s az, hogy az „eksztázis” forrása egy lelki diszpozíció, melyet csupán éberségre segít a külső világ zavaró benyomásaitól való elrejtőzés. A sámán az „eksztázis” csúcspontján mintegy behatolt a részvevők testébe, ami a jelenlevőknek minden bizonnyal nem mindennapi égség-élményt, a közös

megtisztulás vagy elragadtatás élményét adta.

A nézők tehát - anno 1970 - lemennek a pincébe, ahol a fatuskókból össze-állított ravatalon egy mozdulatlan fehér lány fekszik, a terem közepén öt sötét bőrű alak a földre borulva. A terem két oldalán és a ravatallal szembeni dobogón további fatuskók ülőhelyeknek. A néző, amikor helyet foglal, kezébe veszi az odakészített (fehér vagy fekete) maszkot: szerepet kap. A játék szereplői - a terem közepén kuporgó feketék - tenyerükkel „dobolnak” a földön: elkezdődik a szertartás. Ez a szertartás azonban a legjobb perceiben is adós marad a sámánisztikus kultuszban részt vevők egység-tudatával. És ennek első-sorban nem technikai felkészületlenség vagy kidolgozatlan koreografálás az oka.

Alapvetően más a „nézőtér” tudati struktúrája. A „primitív” nézők ugyanis egységes hittel, közös meggyőződéssel és bizalommal jöttek a sámán kunyhójába, azaz a szertartás színhelyére (hisz nem egy népnél a sámán az „eksztázis” perceiben pontos és minden további kétséget kizáró választ adott legnyugtalanítóbb kérdéseikre). A mai „nézőtér” azonban nemcsak tudatilag differenciált, aminek megállapítása szinte kózhelynek számít, hanem bizalmatlan is. Bizalmatlan, mert egy olyan szertartásba akarják bevonni, melyet idegennek érez. És így épp az tűnik el a szertartásból, ami a sámánisztikus kultusz legfontosabb - és leginkább irigylésre méltó - vonása számunkra: a színház kultikus egysége.

A nézők aktivitása

A Mim Laboratórium azonban már első produkciójában is továbblépett. Konkrét kísérletet tett az egység megteremtésére.

Köllő Miklós és a Dominó együttes végigjárta a hagyományos pantomim és a hagyományos színpad iskoláját. Köllő maga önálló etüdjeiben megkísérelte a műfaj új lehetőségeit keresni a szóló-mim keretein belül, amit azonban legutóbb „egy új stílus egy helyben topogásának” nevezett; az együttesmim vonatkozásában pedig *A párizsi Notre-Dame* előadása próbálkozott meg a groteszk misztériumjáték és a marceau-i kezdeményezésű mimodráma újszerű öt-vözésére (nem is minden siker nélkül). A Mim Laboratórium megalakításának kiindulópontja így nyilvánvalóan - hasonlóan más színházi stúdiók születésé-

hez - a hagyományos nagyszínházban mereven szétválasztott színpad és nézőtér ősi egységének megteremtése volt. Csak-hogy az ősi színház egy az egyben nem reprodukálható, mint láttuk, elsősorban a nézők tudati struktúrájának át-alakulása miatt.

A Mim Laboratórium ezért a nézők ellenében, mintegy a nézők provokálása által akarja a kíváncsi egységet elérni. A Genet-darab látszólag kitűnő lehetőséget is nyújt ehhez: a ravatallal szembeni emelvényen foglal helyet a „fehér udvar”, melynek passzív szerepei könnyen „kioszthatók” nézőkre is. Ezeket a „fehér” nézőket az előadás végén felállítják a feketék, behajtják őket a „dzsungelbe” (a terem másik felébe), s a fehér lány holtteste mellett ítéletet mondanak fölöttük. Ezt a színészi agressziót azonban egy sor provokáció előzi meg az előadás folyamán: a mármár a nézők megérintéséig fokozott, „kegyetlenül” közeli gesztusoktól a zajok és a néző szemébe vakító lám-pák provokációjáig.

Köllő Miklós nyilván úgy véli, hogy ha a mimes gesztusaival hatni tud a nézőre, mozgásra, aktív reagálásra készíti, megszületik a színházban az ősi rituális egyesülés. Csakhogy a nézőt - aki nem színész, tehát lelki diszpozíciója szerint a passzivitásra hajlik - minden tettelegesség kizökkenti néző-pozíciójából, és pszichikailag megtöri benne a művészi élményt. Ha a nézőt, aki negyven percen át egy színházi elő-adás, ha úgy tetszik, szertartás *megfigyelője*, a teremben lezajló események *tanúja* volt, felállítjuk, kétségkívül provokálva van, de ez a provokáció nem erősíti, hanem helyettesíti a művészi hatást. A néző ugyanis, ha megfosztották megfigyelői pozíciójától, rendkívüli, furcsa helyzetben érzi magát, s úgy viselkedik, ahogy általában az élet rendkívüli helyzeteiben: zavartan, nagyképpen, gúnyosan vagy hisztérikusan; de a legelementárisabb színezetű reakció is biztosan sztereotípiá, mert a helyzet rendkívülisége az emberi pszichikum legintimebb rétegét blokkolja le: azt, amiben a leginkább önmagunk vagyunk. Sztanyiszlavszkij a színész színpadi alkotómunkájáról szólva a „nyilvános magány” eszményéről beszél; abban a színházban, mely a nézőket akarja aktivizálni (mintegy bevonni az alkotás megtisztítóan kreatív folyamatába) a nézők elé is leginkább e „nyilvános magány” eszményét állíthatná. A tette-

gesség azonban - legyen az csak egy szemembe vakító reflektor - megfosztja e magány lehetőségétől.

Amikor a feketék földön-dobolásának egyre erősödő ritmusa ragad magával, már valamivel közelebb jutunk a lényeghez. A premieren például megfigyelhettük, hogy a ritmus néhány nézőt annyira magával ragadott, hogy ők is „dobolni” kezdtek; s ha ezt a hatást elvileg kiterjesztjük az egész „nézőtérre”, itt valóban bizonyos egység megszületését üdvözölhetjük. Csakhogy a „dobolás” vagy a hozzá hasonló bármilyen spontán fizikai aktivitás mindjárt le is vezet a nézőben felgyűlt feszültséget, az ezt követő hasonló „provokáció” ismét mintegy szűz talajra hullik, az elő-adás drámai ereje szétforgácsolódik.

Pantomimszínház?

Az adott példát véve alapul, felvetődik bennem a kérdés: nem az lenne-e az ideális eset, ha a nézőt, amikor már oly mértékben „aktív”, hogy „dobolni” akar, az előadás drámaisága mintegy pszichikailag megakadályozná a „dobolásban”. Mert végül is a tehetetlenség a legnagyobb aktivitás lehet a színházban, miképp az állás a legbonyolultabb mozgás.

És ezzel, azt hiszem, eljutottunk a kérdés lényegéhez. Ha a színházban a szertartás a nézők jelenlétében, de nem a nézők provokálása céljából, tehát nem közvetlenül a nézők számára folyik, paradox módon a néző sokkal erősebb provokációnak lehet kitéve. A stúdió, azaz kisméretű színház fokozott lehetősége épp abban áll, ahogy ez ugyancsak a SZÍNHÁZ 1970/9. számában közölt *Beszélgetés a stúdiószínházról* című szerkesztőségi párbeszédből, Giricz Máttyás és Léner Péter nyilatkozatából is kiderül, hogy a kisszínházban a néző „közel” kerül, szinte reflektorfénybe, és ha a színész vagy a mimes ugyanakkor emocionálisan el tudja távolítani magától, ez rendkívüli mértékben fokozhatja a néző-ben szemtanú voltát, ami végül is a legősibb és legigazabb néző-állapot.

Ha tehát Köllő Miklós arra kíván kísérletet tenni, hogy a pantomim eszközeivel teremtsen színházat, akkor úgy tűnik, a hagyományos pantomim-nyelvnél sokkal többértelműbb gesztus-nyelv kiépítésére van szükség, mely bonyolultabb összefüggéseket tárhatna fel a valóságból is. Az előadás *belső*, immanens drámaiságának növelése a „tettleges” provokációit pszichikai „provoká-

cióvá” fejleszthetné, a nézők tudatának legautentikusabb rétegét kezdhetné ki. A néző reakciója talán nem olyan látványos, de sokkal elementárisabb, igazabb lenne.

Köllő Miklós láthatóan máris szakított a hagyományos mim számos alap-elvével: például a maszkot leteszi a néző kezébe, s színházában fontos szerepet kap a mimesek arcjátéka. Ahhoz azonban, hogy egy testi gesztus a valóság bonyolult összefüggéseit hordozó, többértelmű (egyszerre többértelműen konkrét és absztrakt) művészi megnyilvánulás legyen, a Mim Laboratórium mimeseinek még egy radikálisabb lépést kell megtenniük, amit talán úgy fogalmazhatnánk meg röviden, hogy amit *megmutatnak*, az a *saját* belső drámájuk is legyen. A *Feketék* előadásán talán csak a halott fehér lányt alakító Káli Éva gesztusaiban éreztük ezt: ennek a látszólag legjelentéktelenebb alakításnak belső sugárzása, drámai töltése volt. Talán azért, mert a néző fantáziájának is helyet engedett, bár - épp testileg megfogalmazott belső drámaiságával - meghatározta e fantázia irányát.

Előfordulhat persze, hogy a Mim Laboratórium ilyen irányú művészi fejlődése során az új formanyelvben helyet kér magának a nyelv is, mint az elő-adás „alapanyagául” szolgáló emberi test egyik - és nem is lényegtelen - megnyilvánulási formája. Ezt sürgetheti, hogy a pantomim-gesztusok konkrét jelentésének megértéséhez bizonyos pantomimikus átlagműveltség lenne szükséges (mondjuk, olyasféle, mint amilyen a pekingi opera nézőinek volt), ez pedig a modern, differenciált társadalomban lehetetlen. A jelen előadásnak is egyik művészi megoldatlansága, hogy a nézők nem mindig értik a gesztusok konkrét mondanivalóját, s ez szükségképp maga után vonja a megjelenített összefüggések elhomályosulását is, amin esetleg már egy-egy indulatszó is sokat változtatna.

Természetesen, ha a mimesek beszélni kezdenek, a Mim Laboratórium valóban megszűnik a szó hagyományos értelmében pantomim lenni. De lehetséges, hogy jó színház lesz. A kísérlet mindenestre figyelmet érdemel.

HERMANN ISTVÁN

Gondolatok az amatőr színházról

Az öntevékeny színjátszás kérdéséről az utóbbi időben három cikk is megjelent a SZÍNHÁZ hasábjain. Dévényi Róbert *Hol tart az egyetemi színjátszás?*, Mészáros Tamás *A „másik” színház*, végül Molnár Gál Péter *Sebzett kiáltás* című cikkeire gondolok. A három cikk olyan szempontból vizsgálta meg a kérdést, hogy vajon mit adhat az amatőr színjátszás a színházi kultúrának. Valóban határeseteket soroltak fel, Hevesi Sándor Tháliájától egészen Grotowski színházi kísérleteiig, mikor az amatőr színházak új szint, új stílust csillantottak meg, és ez beleépült az össznemzeti szín-házi kultúrákba.

Amivel én elkezdéném, az az, hogy a cikkeken felhozott példák szélsőséges és kivételes esetek. Az amatőr színjátszás horizontját helytelenül ítélik meg azok, akik azt hiszik: az amatőr színjátszás fő célja: a nagy megújulást megteremteni. Százezreivel működtek és működnek világszerte olyan öntevékeny társulatok, melyeknek ehhez semmi köze nincs. S még egyetemi társulatok is. Pedig az egyetemi társulatok avantgarde jellege evidens tapasztalat, és valószínűleg a jövőben is elsősorban az egyetemi együttesek törekuszenek majd az új színekre.

A többség azonban vagy nem is akar, vagy nem is tud sokat adni egy-egy nemzeti színházi avantgarde-jának. Lehet, hogy most nagyon is „hivatásos” szem-pontból fogalmazom meg a mondanivalómat, de szerintem az öntevékeny szín-játszás feladata a legritkább esetben azonos a nagy színházak feladatával. Az öntevékeny színjátszó elsősorban magának és a maga közönségének játszik. Mit jelent az, hogy magának játszik? Azt, hogy kipróbálja saját színpadi képességeit. Kipróbálja például azt, hogy tud-e átváltozni megfelelő alakokba, el tudja-e sajátítani egy-egy ember mozgását, gondolat- és lelkivilágát, és valamennyit át tud-e ebből adni társainak és a közönségnek. Észre sem veszi, hogy közben milyen hihetetlenül nagy eredményekhez jut. A *Nórában* nem fogja úgy alakítani Nórát mint Tolnay Klári, és nem lesz olyan tökéletes Szent Johanna, mint ami

lyen például Bulla Elma tudott lenni. A versenyt semmiképpen nem veheti fel a hivatásosokkal. Ha ebből a szempontból nézzük, teljesítménye nagyon is csekély. De mi az, ami már nagy teljesítmény? Az, hogy először is megtanul valamennyire a színpadon beszélni. Hogy behelyezkedik egy korba, behelyezkedik egy figurába, és annak az egész pszichikumát igyekszik megközelíteni. Sokkal esetlenebb persze, mint a hivatásos színész. De számára a szerep nem egy szerep a sok közül, hanem a szerep. Éppen ez a szerep, amelyre hónapokig, sőt esetleg évekig készül, és amely egész életében élmény lesz számára. Hogy közben irodalmat tanul, nyelvet tanul, gondolatokat tanul, azt észre sem veszi. Ő azt hiszi, hogy a szerepet kell nyújtania - és ezt helyesen hiszi, ő azt hiszi, hogy alakít, pedig valójában önma-gát alakította, fejlesztette. S ha ezt nem ismerjük fel, hogy a kulturálódásnak egyik legfontosabb eszköze az amatőr színjátszás, akkor leglényegesebb elemét nem értettük meg. Ha részese lesz az él-vonálnak, annál jobb. De itt tömegkultúráról van szó.

Ebből nem következik az, hogy elle-nezneznem amatőr színészek későbbi hiva-tásossá éérését. S meg kell mondani, hogy bizonyos mértékig személyes példám is bizonyítja: a tömegkultúra szempontja és a hivatásos színházi emberré éérés nem ellentéte egymásnak. Négy éven keresztül amatőr diákszínjátszókkal foglalkoztam (középiskolásokkal). Játsoztunk *Anna Frankot*, *Figaro házasságát*, *Elektrát* stb. És az akkor 16-18 éves Bálint András, Szilágyi Tibor, Szombathy Gyula, Liska Zsuzsa, Szirtes Tamás, Oslányi Marianne, valamint az Universitasból ismert Jordán Tamás és Sóoky Andrea játszották a szerepeket. A színjátszás mint tevékenység szempontjából közömbös volt, hogy az előbb említettek hivatásosakká érnek-e vagy sem. Mert az amatőr társulat tagjai közül ma akadnak békés fogorvosok, pedagógusok és adminisztrátorok is, akik vagy folytatják az öntevékeny színjátszást, vagy nem (legtöbbjük nem). Egyúttal azonban felejtethetetlen számukra az, hogy megismerték a színpad egyik legfontosabb jellegzetességét: az együttes munka pátozását.

Mert ez a másik eredmény. Az aki valóban jó amatőr színjátszó volt, és valóban értelmesen dolgozott öntevékeny színészként, megérez valamit abból: a színház azon áll vagy bukik, hogy milyen a munka légköre, hogy mennyire soha

nem egy-egy teljesítményről van szó, hanem mindig az egész együttesről. Így az amatőr színjátszó sokkal jobb szín-házlátogató, mint az, aki soha nem volt színpadon. Sokkal jobb értője a színháznak. Mert meg kellett tanulnia azt, hogy amivel laikusként először bepen-derült a színpadra, annak színpadilag semmi értelme nincs.

Mi az első, amivel az öntevékeny szín-játszó elkezd egy darabot? Elképzeli magát, hogy milyen szép ruhában lesz, hogyan tapsol a közönség, hogyan hajol majd meg, és hogyan fognak csodálkozni azon: milyen elegáns vagy milyen különleges ez a fiú vagy lány. Azután egy jó amatőr társulatban rá kell jönnie a következőre: a ruhák, a díszletek, a kellékek meg a meghajlások megkomponálása attól függ pusztán: mennyire tudja az együttes a darabot, mennyire szorul a sűgő stb. segítségére, és mennyire sikerült a közösségnek együttesé kovácsolódnia. Akkor jön rá arra, hogy a másik szereplőnek nemcsak számára adott végszavai vannak, hanem öhozzá szóló szavai. És ő sem csupán végszavazik, hanem szól a másikhoz.

Hogy mindez a színház szempontjából mit jelent, azt éppen lapunk olvasóinak nem kell magyarázni. De hogy ez pszichikai szempontból mit jelent és mit jelent az, hogy ha a színjátszó-munka közben a szereplők rájönnek arra, hogy a szubjektív igazságok is érvényesek, de csak egy bizonyos körön belül, és ezek egymással megütözköznek - ezt egy rövid cikkben nem is lehet megmagyarázni, ez egyszerűen felmérhetetlen. Felmérhetetlen az, hogy mennyire sikerül ezáltal oldani az emberek gondolati és emocionális görcseit. Mennyire sikerül megértetni más emberek hangulatait és érzéseinek belső logikáját és jogosultságát. Mennyire sikerül mozgékonyra, rugalmassá tenni az embereket érzelmi tekintetben. Mindezek kétségtelenül az amatőr szín-játszás elsődleges eredményei, és éppen ezek azok az eredmények, amelyek túlmutatnak a színházi kultúra körén. S méghozzá ez a nevelődés nemcsak önkéntes és nem is csak önnevelés, hanem mellékterméknek tűnik - noha ez a fő termék.

Erre gondoltam akkor is, mikor né-hány évvel ezelőtt Firenzében Pinter *Étellíftjét* és Shaw *A szonettek fekete asszonyát* játszotta egy angol kollégium öntevékeny társulata. Az előadás koránt-sem volt korrekt. A kifejezési eszközök nagyon durvák, érdesek voltak, s ez nem

pusztán a díszlettechnikára vonatkozik, hanem a szövegmondásra, még a mozdulatok esetlenségére is. De a darabokat játszó fiatalok a színpadra hoztak valamit, amit hivatásos színpadokon ritkán lehet látni. Esetlen eredeti alakjukban dobták fel a színpadra azt, ahogy öszerintük az emberek reagálnak egy-egy megdöbbentő eseményre. Töredezettség következett ebből, hiszen mikor például az étellift lezuhan, a szereplő az írói utasításnak megfelelően „megborzongott”. Végrehajtotta tehát az instrukciót, amit a színész úgy hajt végre, hogy megborzong is, de ez a borzongás máris belekötődik abba a szövedékbe, ami a következőkben jellemzi az alak magatartását. Az amatőr színész külön borzongott meg. S ebben volt valami báj. Egy-szerűen az eszközei hiányoztak ahhoz, hogy az összefüggést megteremtse, de annál jobban megmutatta, hogy ő nagyon is tudja: most, ebben a pillanatban miért kell megborzongani. A színésznél nem lehet észrevenni, hogy tudja ezt, mert a színésznek hivatása, hogy tudja. Az amatőr viszont meg akarja mutatni, ki akarja emelni, hogy ő valamire rájött. S ez nem is baj. Ez az első foka annak, hogy megértse - nem is csak a színészek, hanem az emberek - paradox helyzetét. Mert egyike a legnagyobb emberi paradoxonoknak, hogy megborzongunk, noha nem értjük, hogy mitől, de amint másnak a megborzongását látjuk, rögtön értjük, hogy mitől. Ebben az értelemben cseng össze szín-padi és nem szín-padi világ.

S ebből kezd megérteni sok mindent az amatőr színész. *Ha az Eötvös Klubban* Picassót játszanak, akkor ennek a játéknak ugyanez a sajátsága van meg. Valamit meg akarnak érteni, és nagy örömmel meg is értik, és közölni akarják, hogy megértették. Ez a közlés - megfelelő eszközök híján - nem igazán átfogó és megkavaró. Nem a színjáték értelme „jön át” a nézőtérre elsősorban, hanem az az élmény, ami tulajdonképpen az igazán jó nézőnek az élménye is: felismertem. A felismerés nagy élménye azonban a színház igazi nagy élménye, s ebben az értelemben minden amatőr színház lépés a színház felé. Akiből ez az élmény elvész, rutiniévé válik. Akiben viszont ez az élmény megvan, az legalább jó nézővé válik.

Mikor Leontyev Pesten járt, elmondta, hogy ő mint pszichológus, jelenleg esztétikai problémákkal foglalkozik. Es elmondott ezzel kapcsolatban egy is-

mert történetet ismert befejezéssel. A történet arról a texasi színésztől szólt, aki olyan jól játszotta az intrikust, hogy egy néző lelőtte, és így mindkettőjüknek emlékművet állítottak: a legjobb színésznek, illetve a legjobb nézőnek felirattal. Leontyev hozzátette, hogy szerinte a helyes felirat ez lett volna: a legrosszabb színésznek és a legrosszabb nézőnek.

Ami az amatőr színészeket illeti, ők sohasem válhatnak sem ilyen színésszé, sem ilyen nézővé, ha egy kicsit is dolgoztak a színpadon. Éppen azért, mert az előbb említett paradox helyzetet értik meg, és éppen azért, mert az amatőr színjátszás ennek a paradoxiónak jegyében kultúrát nyújt.

De ez az oka annak is, hogy az amatőr színjátszás esetében nem vagyok az irodalmi színpadok és nem vagyok a kizárólag avantgardera irányuló érdeklődés feltétlen híve. Nem. Az irodalmi színpadok elveszik a közös munka, az együttes érzékelésének azt a direkt hatását, ami a darabok előadása kapcsán okvetlenül létrejön. Más előnyei vannak az irodalmi színpadoknak, de erről nem szabad lemondani. Ami pedig a hagyományos darabjátszást illeti, tehát azt, hogy az öntevékeny színjátszócsoporthoz megpróbálkozzanak Moliére-re vagy Schillerrel - azt csak helyeslem. Nem a darabválasztástól lesz modern sem a színház, sem az amatőr színjátszó mozgalom. Az emberekben levő gondolatoktól és érzésvilágtól lesz modern. S ha ezeknek a modern gondolatoknak csak egy töredékét sikerül is amatőröknek kifejezni, akkor az amatőr színpad már nem működött hiába. Mert a felismerések mint felismerések áttörnek a színpad kereteit, és eljutnak a nézőtérre, és eljutnak továbbá az amatőr színjátszó további mindennapi életébe is. S ezt a fontos kulturális funkciót nem helyettesíthetjük azzal, hogy a színpadi megújulást esetleg az amatőröktől várjuk.



Köpeczi Bócz István rajza

világszínház

ROBERT K. SARLÓS
JUDIT SZATMÁRI WALTERS

Euripidész Kaliforniában

Euripidész-Sartre *Trójai nők* című tragédiája Ronald Duncan átdolgozásában, Vámos László rendezésében került előadásra a kaliforniai állami egyetem davis-i színházában. Vámos László az egyetemi drámatanszék meghívására hat hetet töltött a San Franciscótól 110 km-re fekvő, húszegyházezer lakosú Davis-ben. Az ötszáz férőhelyes, modern fel-szerelésű színházban műsorra tűzött elő-adás művészi, színházpedagógiai és kultúrkapcsolati szempontból egyaránt jelentős és nagy sikerű volt.

Trója kegyetlen végzetének emberi, erkölcsi és építészeti romjai feszült, háborzongató élményt nyújtottak Vámos biztos kezű, gazdagon árnyalt rendezésében. Attól a pillanattól kezdve, ami-kor a nézők először vetették szemüket az ostromtól megroncsolt, vértől s hajnaltól vöröslő trójai falra, melyből a színpadot benépesítő meggyötört, sötét-bőrű, rövid hajú, rongyokba burkolt nők megannyi kiszögellésként és kiomlott kötörmelékként váltak ki, mindaddig, míg Poszeidon záró, a nézőteret vissz-hanggal ostromozó megvető átka el nem halt, a közönség emelkedő-süllyedő szívvel és gyomorral kísérte az ostoba emberi rontásból fakadó szenvedés özönét.



JELENET EURIPIDÉSZ-SARTRE: TRÓJAI NŐK CÍMŰ DRAMÁJÁNAK KALIFORNIAI ELŐADÁSÁBÓL (RENDEZŐ: VÁMOS LÁSZLÓ, MENELAOSZ: FRANK PENDLE, HELENÁ: MARGARET HARRISON)

Alkalmasabb időpontban, időszerűbb felfogásban nem is kerülhetett volna sor e háborúellenes tragédia bemutatására. A magyar rendező az Egyesült Államok kambodzsi akciójával és az amerikai ifjúság tiltakozásának csúcspontjával egyidejűleg kezdte meg az egyetem hallgatóiból válogatott együttesrel a próbákat. A fiatalok hangulatára jellemző, hogy többször megvitatták a *Trójai nők* kapcsán végzett munkájuknak a béke-mozgalomhoz való hozzájárulását. Az előadás igazolta Vámos álláspontját, mely szerint művésznövendékek leghatásosabb tevékenysége maga a művészi munka.

A vendégrendező irányításával a diák-társulat nem könnyű feladatot oldott meg. Ronald Duncan, Sartre angol átültetője saját szavai szerint oly szabadon írta át a francia író, mint Sartre Euripidész. Jegyezzük meg mindjárt: szabadabban, de nem oly hatásosan. Illyés Gyula költői remekművének Duncan nyomába sem ér; tolla az archaikus merevség és a mindennapi prózaiság kettős jármába szorítja a darabot. Vámos és együttese a nyelvi, fordítói ügyetlenségeket is sikeresen hidalta át, izgalmat és meglepetést keltve a rivalda mind-két oldalán. A görög szerző francia és angol tolmácsokon és magyar rendezőn keresztül ékesen szólt az amerikai közönséghez, megerősítve mind a művészi elgondolás, mind a békevágy nemzetközi és időtlen voltába vetett hitünket.

Az előadás sikere kétségkívül néhány alapvető döntésre épült. Vámos a fogyasztókossággal szembe fordításával szemben, mely ugyan költőibb, de kevésbé mai. A davis-i egyetemi színház díszlet- és jelmeztervezőjével, Gerle Chesley-vel közösen kialakított vizuális alap gondolatának értelmében Tróját ázsiai nép lakta, európai nép tiporta el; a nép egygyé vált a városát jelképező fallal; a kórus és a belőle kiváló egyének szerves egészet alkotnak. Következésképp a díszlet a trójai fal egy belövésektől tépett, foghíjas részét mutatta, a színpadsíkot csak kiomlott kötőrmelék szakította meg, néhol támaszt, üllő-helyet, másutt tűzhelyet alkotva. A fal színe és felülete egyaránt egyenletlen volt, vörösek, barnák, feketék keveréke. A trójai nőket mind jelmezüket, mind elhelyezésüket a terephez kötötte: árnyalatban s szabásban alig eltérő vörösfekete zsákruháikkal, rövid hajukkal Auschwitz, Hiroshima, Algéria és Indokína áldozatait idézték fel. Mikor az asszonyok mozdultak vagy szóltak - egyenként vagy csoportosan -, elmélyítették, erősítették a kezdeti benyomást. Vámos rendkívüli ökonómiával mozgatta mind a kórus tagjait, mind a megnevezett alakokat, s így kettős eredményt ért el. Egyrészt az elhangzó szavakra s a bennük rejlő tartalomra összpontosította a figyelmet, másrészt pedig megsokszorozta a mozdulatok drámai erejét. A rendező - igen bölcsen - tartózkodott a klisészerű kórusi egyöntetűségtől mind mozgásban, mind szövegmondásban. A kórusnak szánt szöveg zöme egy-egy torokból szakadt ki, de mintha megannyi torok egyetlen, végét járó lényhez tartozott volna.

Vámos nemcsak a rendkívüli képzelőerejű, érzékeny tervezőművész anyagszerűségben gazdag díszleteiben és jelmezeiben akadt segítő társra, hanem néhány mélylelkű, szép orgánumú, tehetséges növendék alakításában is. Elsősorban a Hekabét megszólaltató Elaine Hausmant kell dicsérni, aki fiatal éveit meg-hazudtoló érett, mélyérzésű és megrázó alakítást nyújtott. Gesztusaiban és hangárnyalataiban egyesítette az öregkor, a világfájdalom és a méltóságteljes harag érzékenyen skálázott kifejezéseit. Kotlósként gyűjtötte maga köré a többi nőket, s szinte megigézte őket, hogy Trója utolsó boldog óráit felidézzék. Szégyennel színezett fájdalma, mellyel Kasszandra

kitörését, majd elhurcolását követte, érzékelhetően emelkedett hangtalan földreomlásáig. A túlélés kötelességét keményen parancsolta Andromachéra, Asztynax teteme fölött viszont csupa védő gyengédséggé vált. Mégis talán a Menelaosznak szóló, Heléna elleni vádbeszédekben egyesítette leginkább a parancsoláshoz szokott királynőt, a kőlykeit bosszulni vágyó anyatigrist és a féltékeny öregasszonyt.

Másodikként David Wright kimért, precíziós gúnnyal ható, egyszersmind prózai és költői Talhybiosza említendő. Szociológiatanárhoz illő józansággal analizálta minden általa mozgásba hozott „sorscsapás” (megannyi háborús bűntett) okozatát és következményét. Mértéktartása különösen Asztynax elszakításakor és temetésekor vált ki, hiszen a visszariasztó kegyetlenségbe az öngúnyt a legnehezebb beleilleszteni.

E sorok íróira Sharon Corder Kasszandrája gyakorolta a legmegrendítőbb hatást. E gyermeki jósnő egész alkata fátylaként lobogott, amint kibontakozó örületében pusztító kéjre készülő asszonnyá hevült. Bár Corder technikai felkészültsége még korántsem teljes, fel-korbácsoltságából eredő hangcsuszamlásai mélyítették a megrázó hatást.

Margaret Harrison alakításában Heléna a kifinomult, kacér bujaság és a rettegettől való esetlenség pólusai között váltakozott: eredményeként a nézőben a feldíszített, vonzó test iránti érdeklődést

JELENET EURIPIDÉSZ-SARTRE: TRÓJAI NŐK CÍMŰ DRAMÁJÁNAK KALIFORNIAI ELŐADÁSÁBÓL (RENDEZŐ: VÁMOS LÁSZLÓ, POSZEIDON: SALVATORE VISCUSO)



hol szájalom, hol vak düh váltotta fel. A győzelemtől részeg, testileg-lelkileg látszólag megingathatatlan Menelaoszt, akit Frank Pendle játszott meggyőzően, kis erőfeszítéssel csavarta ujja köré, Hekubával folytatott szónoki csatájában viszont menthetetlenül alul maradt.

Roberta Blagg Andromachéja kevésbé volt találó. A fájdalom kétségtelenül kifejezést nyert játékában, az általa jellemzett fiatalasszonyt azonban keménnyé kovácsolta a szenvedés; Andromache finom, minden gyötrelmet túlélő gyengédségének a gyerekekkel való könnyterhes pillanatokban sem volt elég nyoma.

A cselekményt keretező istenek közül Poszeidon alakítója, Salvatore Viscuso volt sikerebb, erőteljesebb. Versmondása erőtől és haragtól duzzadt, isten volta emberfelettségében is megfogható volt. A Pallasz Athénét játszó Leslie Riverst a rendező és a technikai személyzet egyaránt háttérbe szorította: nem-csak a színpad fenekén, mintegy hat méter magasan jelent meg, de szövegmondását túl nehéz jelmeze, sőt, a segítségére szánt mikrofon is tompította.

A kórus nem is illeszkedett ebbe az előadásba, hanem inkább malterként fallá szilárdította az eddig felsorolt szereplőket. Az egyenként megszólaló nők közül talán Frances Neustadter, Molly Hunter, Terry Laby és Jennifer Nelson emelhetők ki mint akik leginkább bizonyították tehetségüket s felkészültségüket.

A Vámos László irányításával bemutatott előadás bizonyította, mit nyújthat egy kiváló, nagy tapasztalatú rendező néhány rövid hét alatt egy vegyes tehetségű és tapasztalatú lelkes diákcsoportnak: ebben áll a színészpédagógiai tanulság. Az együttes tagjai nemcsak nagyrabecsült tanárra, hanem jó kedélyű barátokra is találtak Vámos Lászlóban. Nagy érdeklődéssel szívták magukba a tanáraiktól eltérő módszerekkel dolgozó magyar vendég meglátásait. Amerikai egyetemeken ritka az olyasfajta hivatásos színészképzés, mint amelyet a Színművészeti Főiskola folytat. A drámatanszék többnyire nem tanának felvételi vizsgát, a színház bármely ága iránt érdeklődő egyetemisták zöme fokozatosan sodródik a tanszék felé. Szinte minden egyetemen rendszeres színelőadásokat tartanak, s ezeket általában a tanárok rendezik (ugyancsak tanárok tervezik a díszleteket és jelmezeket), akik csak legkritikább esetben vesznek részt egyetemen



JELENET EURIPIDÉSZ-SARTRE: TRÓJAI NŐK CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK KALIFORNIAI ELŐADÁSÁBÓL
(RENDEZŐ: VÁMOS LÁSZLÓ, HEKABE: ELAINE HAUSMAN)

kívüli hivatásos színházak előadásaiban. Az előadások szereplőgárdáját a hallgatóság egészéből, nem pedig kizárólag a színinövendékekből választják úgynevezett nyilvános meghallgatások alkalmával. A technikai munkát is nagyrészt a diákok végzik, tanárok vagy fizetett felügyelők vezetésével. Ide értendő a díszletek elkészítése és váltása, a jelmezek szabása, varrása, az öltöztetés és sminkelés, a világítás és hangberendezés fel-szerelése és üzemeltetése - nemkülönben az ügyelői munkákör.

Az utóbbi években részben az amerikai színházi élet általánosan emlegetett válságából kivezető út keresése folyamán meglehetősen tért nyert az egyetemi drámaképzés „hivatásosításának” elve. Ez gyakorlatban vendégművészeknek (többnyire színészeknek) a diákegyüttesek alkotó folyamatába való bekapcsolását jelenti. Sajnos azonban a meghívott színészek többsége sem a szakma élvonalába nem tartozik, sem tanári gyakorlattal nem rendelkezik. Mivel pedig a hallgatók túlnyomó többsége képzésének elemi stádiumában van, igen sok módszertani és lélektani probléma merül fel. A megoldásra irányuló vitában elő-térbe került az az érvelés, hogy egy tapasztalatokban gazdag rendező kevesebb súrlódással több eredményt tud elérni, mint két-három színész.

Vámos László davisai működése legalábbis helyi viszonylatban hatásosan aláhúzza a rendező-tanár szerepének előnyeit. A jeles magyar vendég az Amerikában sokat emlegetett, de valójában alig ismert repertoárszisztema, illetve a folytatólagos színházi tradíció szellemét és tapasztalatait hozta magával. Az ál-

tala tanúsított és megkövetelt magatartás és munkamódszerek nagy hatással voltak az együttesre. A színészetikából, a színház és az egymás iránti tisztelet megadásából és a munkafegyelemből adott ízelítők hozzájárultak ahhoz, hogy a próbák rövidebbek, de tömönyebbek és kiegyensúlyozottabbak, ezért eredményesebbek voltak a szokottnál. A máskor oly gyakori tanácstalanság, a mélylélektani vargabetűk és „sensitivity” gyakorlatok helyett a hangsúly a színház fizikai valóságának felismerésén és hasznosításán volt. A közlés csődjével viaskodó korunkban üdítő volt tapasztalni, hogy amikor volt mit közölni, a közlés magától adódott. A kezdeti próbákon, mikor a rendező még igencsak törte az angolt, gesztusokkal kísért utasításait a színészek már végre is hajtották, mire a tolmács befejezte a mondatot. A díszlet és a jelmezek tervezőjével, Gene Chesley-vel való megbeszéléseit az jellemezte, hogy az elgondolások szinte mindkét agyban egyöntetűen formálódtak.

De a színházon kívül is megértést terjesztett a vendég. Az egyetem területén működő, Dag Hammarskjöldről elnevezett és az ő emlékének szentelt diákkollégiumban lakott, s rendszeres, élénk eszmecsere folytatólagos a hallgatókkal és látogatókkal.

Végeredményben Vámos László davisai vendégszereplése az itteni közönségnek, különösen pedig a drámaszakos hallgatóknak emlékezetes élményt nyújtott: megerősítette az élet és művészet egységébe vetett hitet.

Amerikai sajtóviasszhang az előadásról

LEONARD HOMANN

A „TRÓJAI NŐK” ELŐADÁSA TETSZETT A KÖZÖNSÉGNEK

A davis-i egyetem nagyszínházának nagyszerűen színre hozott előadása a függöny legördülése után lelkes vastapsot kapott. Sokan felálltak, és hangos bravót kiáltottak.

Az Euripidész-tragédia fenntartás nélküli sikere, amelyhez hozzájárult, hogy az előadást ügyesen kilencvenperces, megszakítás nélküli játékidőre csökkentték, ékesen bizonyította, hogy egy szakképzett rendező mit tud tenni egy csoport főiskolás színésszel. Ez a rendező pedig Vámos László volt, aki a nagy színházi városból, Budapestről jött, és erre az alkalomra át tudta változtatni őket hivatásos színészekké.

Vámos úgy döntött, hogy minimális mozgással építi fel az előadást, szinte frízszerű, statikus rendezési stílusban. Ez a döntés igen bölcs volt. A mozdulatlanság megakadályozza azt, hogy a figyelem elterelődjön a lényegbe vágó hosszú szónoklatokról, ugyanakkor azok a jelenetek, amelyekben mégis van mozgás, sokkal hatásosabbak, mivel a mozgás erősen hangsúlyozott. Ilyen nagyszerű mozgások: amikor Sharon Corder Kasszandrát a fáklyával játszik vagy a darab végén a foglyul ejtett trójai nők csoportba terelése, és amikor Heléna ismét hatalmába keríti a felszarvazott Menelaoszt (akit Frank Pendle játszott erőteljesen és megnyerően).

Vámos színészeire gyakorolt hatásának legjobb példája Roberta Blagg ragyogóan megoldott, hihető Andromachéja, aki megszabadult attól a hanghordozástól, amit mint a chaillot-i örült asszony vett fel. Ennek most nyoma sincs. Hangja telt, gazdagon árnyalt. Hektor feleségéhez illő, minden modorosságtól mentes.

A *Trójai nőket* feltétlenül meg kell nézni. De figyelmeztetnünk kell azokat, akik szeretik a háborút: ennyire mindent elsőprő háborúellenes vádat még sohasem vittek színpadra.

Vámos nagyszerű rendezésén és a szereplők összhangolt, nagy segítségén ki

vül Decsényi János kísérőzenéjét kell megemlítenünk.

Végül is összegezni szeretném a davis-i évadot. Ez a darab volt messze a legjobb, kárpótolt az idei sok közepes előadásért.

The Daily Democrat
1970. június 4.

WILLIAM C. GLACKIN

ROSSZ ANGOLBÓL MEGMENTETT
GÖRÖG TRAGÉDIA

Kalifornia davis-i egyeteme tegnap mutatta be a *Trójai nőket*, és a darab még öt napig lesz műsorban az egyetem nagyszínházában. A kiváló magyar vendég-rendező, Vámos László és a tehetséges szereplőgárda, élén Elaine Hausman nagyszerű Hekabe alakításával figyelemreméltó győzelmet aratott egy állhatatosan középszerű angol szövegkönyv fölött.

Egy tűzijátékpátronokkal teli hordó a tervezettnél korábban robbant fel, de a baleset semmiség volt ahhoz a nehézséghez képest, amit az jelentett, hogy a drámát Ronald Duncan szövegének nedves gyufával kellett lángra lobbantania. Az utolsó rakéta elsülvéseig a szereplők teljesen megdermedtek míg a közönség teljesen elámulva, elragadtatással figyelt -, azután józanul folytatták a jelenetet. A megszakítás hamar elfelejtődött.

Duncan fordítása sajnos még ott volt.

Vámosnak és a szereplőknek mégis gyakran sikerül a darabot megmenteni és a tragédia magasságába emelni. Ők és Euripidész erősen hatalmukban tartják a közönséget. Mint elmékezik rá, pillanatnyi szünettel választja el a vereséget és a halált, amikor Hekabe királynő és leigázott társai Trója falain kívül állnak, és nézik, ahogy elvezetik Kasszandrát Agamemnon, Andromachét Pyrrhus házába; meglátják Andromache kisfiának holttestét, akit a görögök lehajítottak a falról; és végül őket is elhurcolják a rabszolgaságba, a halálba.

Vámos rendezése olyan bölcs döntéseket eredményezett, mint a kórus egyöntetűségének minimálisra csökkentése, és a színpadi szereplők mozgását mindenkor csodálatraméltó összpontosítással irányítja.

The Sacramento Bee
1970. június 4.

CHARLES F. SLATER

„TRÓJAI NŐK”: SZÉP ELŐADÁS

Csodálatos hanggal, rejtélyes időérzékkel megoldva és a klasszikus drámai hősnő jellemvonásainak ismeretével, Elaine Hausman Hekabe-ábrázolása egyedül is megérdemli az elismerést.

De más egyéb is hozzájárult ahhoz, hogy Euripidész Sartre által átírt darabjának előadása rendkívül jól sikerüljön. Elsősorban Vámos László rendezői megoldása, amely csak akkor mozgatta a szereplőket, ha erre ésszerű indíték volt. Ebben a darabban nem voltak a színpadon nyilvánvaló cél nélkül járkáló szereplők - ez többnyire az egyetemi előadások fő hibája.

A legfontosabb dolog maga az előadás, ezért Vámos László rendező és a díszlettervező Gene Chesley igen bölcsen nem próbálták meg színre vinni sem Sartre-t, sem Euripidészt - ez ugyanis megoldhatatlan feladat, amellyel kevésbé intelligens emberek már gyakran megpróbálkoztak.

Ehelyett Chesley egyfajta expresszionista háromdimenziós építményt tervezett, amely Trója lerombolt bástyáit ábrázolja, a színészeket pedig durva szövésű, zöld színű, vörös, barna és szürke ruhákba öltöztette.

Chesley technikai elgondolásának egyik következménye, hogy tökéletesen összhangba került a Vámos által elgondolt rendezői stílussal. Ez mindenféleképpen kielégítő együttműködés volt.

A kórus teljesen egyenlőtlen volt, és sok tagja inkább külsőleges deklamálással „túlozta el az agóniát”, mint belső intenzitással. Közülük soknak Elaine Hausmanra kellene figyelni és követni az ő technikáját. Helénát Margaret Harrison játszotta ragyogóan.

UCD Theater

SZÁNTÓ JUDIT

A harmadik abszurd

Vázlat Jean Genet-ről

Az abszurd drámáról mint nagyjából lezárt, drámatörténetileg immár világosan meghatározható irányzatról szólva a valamennyire tájékozott honi színházbarátnak három név ötlük azonnal eszébe: Ionesco, Beckett, Genet. De míg az első kettő világát, írói egyéniségét személyes emlékek és róluk olvasott kommentárok segítségével többé-kevésbé ki tudja rajzolni magának, Jean Genet-ről már sokkal bizonytalanabb fogalmak kavarnak fejében. Elsősorban is a másik kettőnél sokkal pittoreszkebb, látványosabb életútja tolul előtérbe: mindaz, amit Genet átélt addig, amíg Sartre, híres, vaskos kötetet kitevő „előszavában”, a *Szent Genet, komédiás és vértanúban* ki nem kiáltotta az egzisztencialista vallás Keresztelő Szent Jánosának. Ennél az életrajznál azonban mindenképpen érdemes megállni; Genet esetében valóban kulcs az oeuvre-höz.

Az ismeretlen Gabrielle Genet törvénytelen gyermeke lelencházban nőtt fel, majd nevelőszülőkhöz került. Tíz-éves korában ezek alaptalanul lopással vádolták, mire a kisfiú, ösztönösen felismerve, hogy siralmas és védtelen társadalmi helyzete eleve vonzza a gyanút és a rágalmakat, támadással válaszolt: egy újfajta III. Richárdként eltökélte, hogy gazember lesz. „Mivel a családom elhagyott - írta *Egy tolvaj napló-ja* című önéletrajzi művében -, természetesnek találtam, hogy ezt a tényt tovább súlyosbítva férfiakat szeressek, ezt a vonzalmat pedig tovább súlyosbítsam lopással, a lopást a bűnnel vagy a bűnrészességgel. Így tagadtam meg tudatosan egy világot, amely megtagadott engem.” A rá megváltoztathatatlanul kirótt létezési forma passzív elfogadásának helyébe e létforma aktív vállalása lépett, az „egzisztencia” „esszenciává” szublimálódott: Genet választott, és Sartre ezt tekintí felfedezettje életében a példa-szerű pillanatnak.

A következő két évtized során Genet bekóborolja Európát, miközben az idő legjavát Európa börtöneiben tölti. Tizenöt-ször volt büntetve (első írásai is különböző fegyházakban láttak napvilá-

got), és végül, 1948-ban már életfogytiglani börtön vár rá, amikor Sartre kezdeményezésére a francia értelmiség elitje, köztük Maurois, Cocteau, Picasso és mások kijárják számára az elnöki kegyelmet. Ettől kezdve Genet nem tér le a polgári tisztesség útjáról, sőt mint ember, teljesen a háttérbe húzódik; élet-menetéről alig tudni valamit. Időnként hosszú hónapokra rejtélyesen eltűnik, majd váratlanul felbukkan valamelyik darabja próbáin, hogy aztán ismét visszavonuljon. Ellentétben Ionescoval, kerüli a nyilvánosságot, interjút nem ad, elismert íróként sem tart igényt a társadalmi szereplésre. Valószínű, hogy eszméinek megvalósításában, indulatának

vezetésében most az írás tölti be azt a funkciót, mint azelőtt a bűnözés: hisz Genet eszmei alapon álló bűnöző volt. Azelőtt lopással, kerítéssel, zsarolással, bankóhamisítással, most pedig drámái-nak és regényeinek megalkotásával tör ugyanarra a célra: kesztyűt dobni a társadalom arcába. *Genet először büntetteiben, később íásaiban a végső következményekig hajtja, az abszurdig, a démoniig fokozza a társadalom ellentmondásait; ki akarja tépni őket a hazug civilizációs formák burkából és elszabadítani őket, hogy szilaj és gátlástalan tombolásuk végül feldúlja, elpusztítsa magát a társadalmat, amelynek méhében kicsíráztak.* (Épp ezért oly sokatmondó egész alkotása szempontjából az az érdekes körülmény, hogy európai bolyongása során a náci-Németországból fehér lappal, megverve kullogott el; ahol az ellentmondások már amúgy is önmagukat szították fel Genet által nem is álmodott démoni méretekig, ott neki nem volt mit keresnie; tovább vándorolt, a maga civilizált vadászterületeire. „Még az Unter den Linden is - írta - úgy éreztem, mintha egy banditák szervezte táborban lennék ... Úgy éreztem: ez itt tolvajok nemzete. Ha itt lopok ... csak a dolgok szokásos rendjének engedelmeskedem, ahelyett, hogy elpusztítanám azt.”)

Genet tehát a klasszikus abszurdokkal ellentétben a társadalomra dühös. Beckett keserű indulata általában az emberi állapot, a „condition humaine” el-len ítányul; Ionesco megcsipkedi ugyan a mai kispolgári létezés jelenségeit, de ezeket ugyancsak az általános és örök emberi természet jellegzetes és aktuális megnyilatkozásainak tartja. Ezért bármekkora, immár könyvtárnyi irodalom foglalkozik is velük, még egyetlen kom-

mentátornak sem jutott eszébe műveikben az osztálytársadalom tudatos bírálatát felfedezni (ami persze nem zárja ki, hogy egyesek rá ne mutattak volna szemléletüknek a korban, a mai polgári társadalomban és a polgári filozófiákban rejlő gyökereire). Genet azonban, épp indulatának konkrét, társadalmi célpontjai miatt, már igencsak megzavarta a bírálókat. A külföldi források olyan ellentétes értékeléseket tartalmaznak, mégpedig nem csupán az esztétikum, a „tetszik - nem tetszik” síkján, hanem alapvető szemléletitartalmi kérdésekben, egyazon darab kapcsán is, hogy úgy tűnik: Genet-t Nyugaton is alig ismerik jobban, mint nálunk, ahol mindössze a *Cselédek* jelent meg nyomtatásban és a szűk közönségretteghez szóló Egyetemi Színpadon.

Az érdekesség, a játék, de még inkább a kínálkozó tanulságok kedvéért hadd állítsunk fel néhány jellegzetes ellentétpárt egy-egy Genet-darab bírálaiból. A *Cselédek*, az első bemutatott színmű például sokak szemében úgyszólván realista társadalmi drámának tűnt. Így értékelte egyébként a művet egy magyar kritikusa is: az előadás „kristálytisztá logikával közvetítette egy indulatos író egyszerű (kiemelés tőlem - Sz. J.) szándékát: bemutatni a cselédsors tragikumát... Maga a cselekmény semmivel sem bonyolultabb, mint mondjuk a rokon témájú alkotás, az *Édes Anna...*” De ennél is tovább megy a Kanadai Magyar Munkás lelkes és jószándékú méltatója: „Nem vitás, hogy Genet hatásosan beszél színdarabjában. *Harcias osztálytudattal* (kiemelés tőlem - Sz. J.) lép fel.”

Persze a *Cselédek* viszonylag valóban a *látszólag* legegyszerűbb Genet-dráma. De az író ismerői már e mű kapcsán is felvetették, hogy a lényeg: a cselédek „társadalmi irigységből utánozzák úrnőjüket, a torzító tükörijáték és a pirandellói megkettőzések szellemében” (Le Monde). Tovább figyelhető ez a polarizálódás a *Néger*ek kapcsán, és most szándékosan két kommunista lap kritikását idézem. Guy Leclerc a *L'Humanité*-ben így ír: „A mai napig nem ismerek olyan darabot, amely a fajüldözés és a gyarmatosítás leleplezésében elérné e »bohóctréfa« mélységét és kiterjedését.” A *Daily Worker* kritikusa, Myke Myson épp az ellenkező nézeten van: „A mai világban, amely telve van a fehér hódítónak a színes bőrű alattvaló iránti megvetése feszültséggel terhes következ-

ményeivel, ha van valami, ami még jobban eltávolíthatja a színházat az élet problémáitól - ez a darab az." Az *erkély* kapcsán Lucien Goldmann a Les Temps Modernes-ben nagy tanulmányt szentelt annak bebizonyítására, hogy Az *erkély* nemcsak realista mű, hanem „a francia irodalom első nagy brechti drámája”, amennyiben az elnyomás „technokratizálódásának” s a gazdasági és politikai hatalom azonosulásának világméretű folyamatát festi, tipikus szinten. Fejtegetéseiben egyébként sok részletigazság található - *csakúgy*, mint Genet műveiben. Goldmannt megtéveszti, hogy Genet éles szemű és gondolkodó író, aki a maga torz világképét időnként zseniálisan meglátott és átvilágított valóság-elemekből építi fel. A lényeg azonban mégis az, amit a Neue Zürcher Zeitung Az *erkélyről* szólva így foglal össze: „Egy látszatvilágot új látszatvilágok váltanak fel.”

Genet eddigi utolsó darabja, a *Spanyolfalak* viszont, noha az algériai háború ihlette, jóformán már csak a társadalom legreakciósabb rétegét, a „fekete lábúakat” és az egykori gyarmati katonák szövetségeit téveszthette már meg; ők büzbombákkal és fűttyel tiltakoztak a darab ellen, amelynek rendeltetését és mondanivalóját merőben félreértették, s „balfélé” tolták: „Több nap óta - írták tiltakozó manifestumukban - Párizsban olyan darabot játszanak, amelynek egyetlen célja, hogy ismét provokálja valamennyi régi frontharcost és a francia hadsereg egy szekérsíni mocskot zúdítson.” Valójában Genet - akinek pedersasza-, tolvaj- és katonaszökevény-mivoltát már csak e sértődött harcosok kiáltották a pusztába, a közvélemény rég napirendre tért fölötté - egészen más célra tört, ahogy ezt maga meg is írta Roger Blin rendezőnek: „Ne feledje, hogy hasonlíthatatlan, extrém ünnepséget kell rendeznie, amely minden esz-közzel arra törekszik, hogy áttörje azt, ami bennünket a halottaktól elválaszt.” Ezt persze a fekete lábúak aligha foghatták fel.

Mindezen félreértések forrását nem nehéz feltárni. Genet, éles ellentétben nemcsak Beckettal, Ionescóval, hanem valamennyi abszurdral, *drámáinak alapkönfliktusát a mai világ legsarkítottabb társadalmi antagonizmusaiból meríti*. Urak és szolgák állnak szemben a *Cselédek*ben, elnyomók és forradalmárok Az *erkély*ben, négerek és fehérek a *Négerekben*, gyarmatosítók és felkelő gyar

matosítottak a Spanyolfalakban -- ha csak e konfliktusokat nézzük, úgy tetszik, Genet a mai osztályharc enciklopédiájának megírására vállalkozott, olyan meztelen modellhelyzetek megalkotására, amelyek Goldmannt Brechtre emlékeztették. Leegyszerűsítés volna azt állítani, hogy Genet számára e konfliktusok csak ürügyet jelentenek, ravasz esz-közt mondanivalója hatásos megfogalmazására. Genet valóban tudja és hirdeti, hogy halódó társadalomban él. Hadd idézzük ismert és nemcsak nagyon szép, de mélyen őszinte ars poeticáját: „Nem tudom, milyen lesz a színház egy szocialista világban. Jobban el tudom képzelni, milyen lenne a mau-mauk között - ám a nyugati világban, amelyet egyre közelebből érint a halál, s amely egyre inkább a halál felé fordul, a szín-ház csak a komédia komédiájának tükrözésében, a tükrözés tükrözésében finomulhat ki, amelyet a szertartásos elő-adásmód csodálatosan szubtilissá, majdhogynem láthatatlanná tudna tenni. Ha az ember úgy döntött, hogy önmaga gyönyörűséges haldoklását szemléli, akkor szigorú gonddal kell kiválasztania és el-rendeznie a temetés szimbólumait. Vagy pedig úgy dönt, hogy életben marad, és felkutatja az Ellenséget. Számomra soha sehol nem lesz Ellenség és nem lesz haza, még valami elvont, belső értelem-ben sem. Ha valami megindít, az csak hazám hajdani létének nosztalgiája lehet. Énhozzám már csak az árnyak színháza férközhet.”

Jean Genet, az egykori elvi alapon álló aszociális bűnöző az elnyomottakban saját testvéreit, vele egyformán gondolkodó harcostársait látja, *akikkel addig érez egyet, amíg a fennálló, bűnös és halálra ítélt társadalom bomlasztására, aláaknázására, az elkerülhetetlen ítélet minél gyorsabb és látványosabb végrehajtására törnek*. Cselédei, négerei, forradalmárai, arabjai el akarják pusztítani a „nyugati” avagy polgári világot, amely az úrnőben, a gyarmatosítóknak, a királynő-tábornok-bíró-püspök-rendőrfőnök hierarchiában ölt testet.

Ez a tendencia valóban megzavarhatja a bírálókat, különösen ha a látott előadás ezt a tendenciát állítja köz-pontba. A *Cselédek* egyik párizsi elő-adása például a két szolgált néger színésznővel játszatta; az est legnagyobb élménye - Genet szándékával persze korántsem egyezően - e kettős elnyomatás úgyszólván statikus, égbe kiáltó szimbolikája maradt. Avagy: a *Négereket* Pá

rizsban először bemutató félig működő jellegű alkalmi néger társulat fiatal színészei a maguk elsöprő lendületével, harcias indulatával lefojtották, visszaszorították Genet morbid dekadenciáját; nem csoda, hogy a L'Humanité kritikusa játékukból csak a fehérek elítélését érezte ki, hozzáfűzve, hogy persze csak azokét a fehérekét, „akik számára önök is, jómagam is csak valami-fajta négerek vagyunk”. Csakhogy Genet maga nem ezt akarta. Ha egyszer ki-jelentette: mélységesen nem érdekli, hogy darabja segíti-e a négerek ügyét vagy sem - ezt nem lehet egy az egyhez értelmezni, mert hisz nyilvánvaló, hogy Genet az elnyomottak pártján áll; és mégis igazat mond, amennyiben ugyanilyen nyilvánvaló, hogy az „ügy” mint olyan valóban nem érdekli. *Genet ugyanis - és egy óriási, egész életét és életművét meghatározó vargabetű után itt kanyarodik végső soron mégis vissza az abszurdokhoz - nem hisz az „ügyek-ben”*. Hite szerint a valóság megismerhetetlen, és ezért lényegileg megváltoztathatatlan. Elnyomottai eszközök egy, a rendszer, a társadalom szervezetében gyökerező halálos ítélet végrehajtására; *ha az ítélet végrehajtatott, nem következik semmi, ami az előzményekhez képest alapvetően más lenne*. Az elnyomottak, a lázadók vagy még menet köz-ben belebuknak abba, *hogy lényegileg csak szerepcserére, az új elnyomó funkciójára törnek (Cselédek, Az erkély); vagy ha győznek, valóban olyan rend-szert szerveznek meg, amely lényegét tekintve nem különbözik a korábbi elnyomóikétól (Négerek, Spanyolfalak)*, és amely ellen egykor ugyanúgy harcba indulnak majd az új Genet-k és sorstársaik: az ítéletvégrehajtók.

E szemlélet fényében érthetők meg, s válnak többé öncélú szadisztikus képzetek kiélésénél azok az eszközök, az a harci stílus, amelyet Genet elnyomottai hirdetnek és alkalmaznak, a halál és a pusztulás szépségének hitvallása, a rituális külsőségek közé stilizált iszonyú kegyetlenkedések, amelyek a legemlékeztetesebben a *Spanyolfalak* egyik híres képeben jelennek meg: az arabok sorra felrajzolják a spanyolfalakra az elnyomók elleni merényleteik eredményét: felgújtott házakat és narancsligeteket, megbecstelenített szüzlányok vérért, kiszúrt szemeket, kiontott beleket, kitépett, gözölgő szívet. Kadidzsa, a felkelők szimbolikus értékű agg nemtője, így vonja őket számadásra: „Mit tettél azért, hogy

győzzön a Rossz?" Az elnyomottak harci célja tehát csak az lehet, hogy a társadalom szervezetéből sarjadt rosszat, bűnt és kegyetlenséget ad abszurdum fokozva saját mocskába fojtsák bele a társadalmat - az elnyomott csak „rossz” lehet, egy magasabb cél szolgálatában. Elnyomó és elnyomott között tehát a különbség csak ennyi: az előbbi számára a rossz a fennálló rend konzerválásának eszköze, tehát létérdeke, hogy civilizált keretek között tartsa; az utóbbi a fennálló rendet fel akarja robbantani, tehát abszolutizálja a rosszat. Más, új, építő ideológiára nincs és nem is lehet szüksége, mivel emberibb, okosabb rend Genet szerint nem születhet.

Ez a szemlélet az alapja a Genet-féle, méltatói által annyit emlegetett, de összefüggéseiből általában kiszakított *tükrjáték-rendszernek*, a teljes relativizmusnak, a dolgok megismerhetőségét megghiúsító „kép a képben”-hálózatnak. Genet tükrjáték-rendszerében minden látszólagos realitás végül újabb illúzióknak mutatkozik. Elnyomók és elnyomottak ellentétét épp azért polarizálja oly élesen, hogy végső soron kitűnjék: ha a tükrbe néznek, arcképük összeolvad, mert objektív végcéljuk semmiben sem különbözik. Akár az egyik győz, akár a másik, csak újabb tűnékeny illúziórendszer hoznak létre, a rossz manifesztálódásának egy újabb szervezetét, mielőtt mind behullának az egyetlen igazi, kézzelfogható realitásba: a halálba.

Genet elnyomottai vagy kitaszítottak, akik helyzetükből vallást és mítoszt gyártanak, vagy ha ennél többre vállalkozva forradalmárrá válnak, végül maguk is helebonyolódnak a tükrök labirintusába, megrekednek a rossz örök körforgásában. És mégis: Genet a maga cselédeivel, négereivel, arabjaival minden alkalommal újra meg újra, elemi erővel át-életi s maga is átéli az elnyomók iránti feneketlen, szilaj, őrjöngő gyűlöletet, olyan izzó szenvedéllyel, amelynek a többi abszurdnál hiába keresnők nyomát, és amely valami furcsa, konok, ferde becsületre vall. Egy ennyire értelmetlennek és fölöslegesnek látott harcot új-ra meg újra, személyiségének és energiái-nak teljes bevetésével csak az tud vállalni, akinek legfőbb és meghatározó élménye az elnyomó rendszer képmutató aljasságának gyűlölete. Bár Genet előbb idézett nyilatkozatában azt állítja, hogy az ő számára nincs ellenség, ez csak annyit jelent: nincs olyan ellenség, akinek legyőzésétől új életet lehetne remélni,

akinek veresége kivezetné az emberiséget a tükrjátéktól. Valójában Genet tudja, hol az ellenség és eszmélő korától fanatikusan gyűlöli; de ugyanakkor ezt az ellenséget végső soron legyőzhetetlennek megragadhatatlannak tartja, mert - hite szerint - legyőzése után jellegzetességei a győztesbe költöznek, és az utódok az egyik tükrjátéktól csupán egy másikba lépnek át.

E cikk keretei között nem elemezhetjük részletesen Genet négy reprezentatív drámáját. Nem foglalkozhatunk dramaturgiai felépítésük, konvenciórendszerük bonyolult törvényeivel, sajátos filozófiai aspektusaikkal, egyes részletek problémáival; még csak a minden sorukon át sugárzó jelentős írói tehetség megnyilatkozásaival, páratlanul egyéni esztétikai jellegzetességeikkel sem foglalkozhatunk. A négy drámán csupán alapkérdésünknek: Genet szemléletének, mondanivalójának, írói egyénisége alapvető meghatározottságának fényében pillant-hatunk végig.

A *Cselédek* (1947) képlete viszonylag a legegyszerűbb, bár ez az egyszerűség, mint már jeleztük, megtévesztő. Megtévészette az ősbemutató rendezőjét, a nagy Jouvett-t is, aki 1947-ben szabályos klasszicista pszichológiai drámaként vitte színre, Christian Bérard finom, szuggesztív, de a valóság vonásait sűrítő színpadképében. Az író maga már akkor sem értett egyet a rendezéssel, és nem véletlen, hogy csak több, mint két év-tized múltán találkozott egy olyan elő-adással, amelyet adekvátnak érzett: a spanyol Nuria Espert-társulat produkciója volt ez, az argentin Vietor Garcia rendezésében, aki mágikus áldozati rítusként rendezte a művet, lehántva róla minden felszíni realitást; a két színész-nő csengettyűző koturnusokon, a paroxizmusig hevülő transzban vonaglott-vergődött a színpadon, megvalósítva Genet instrukcióját, miszerint az alakok ne valódi jellemek legyenek, hanem artaud-i értelemben vett „jelek”, önmaguk sorsának szimbólumai.

1947-ben Genet túl korán jött; a kor színháza még nem érett meg konvenciórendszerének megértésére, s még az ő fegyverze sem volt teljes. Így a *Cselédek* valóban egy barokkosan túlfűtött, a pszihopatológia sötétebb bugyraiig hatoló Édes Anna benyomását kelthette, sőt, keltheti, mint láttuk, ma is. Holott, ha már a párhuzamnál maradunk, nem véletlen, hogy Édes Anna eljut a tettig,

Claire és Solange azonban csak önmagát emészti el. A ferde hajlamú, eszelős testvérpár ugyanis önmagát legalább úgy gyűlöli, mint az úrnőt; legfőbb kínjuk abból fakad, hogy az úrnő undorát a cselédek iránt jogosnak érzik, és legforróbb vágyuk a szerepcsere. Az úrnő hatalmát nem azért szeretnék megdönteni, hogy önmagukat, Claire-t és Solange-t mint olyat juttassák hatalomhoz, hanem az úrnő Claire és Solange nevű újabb inkarnációiként szeretnék uralkodni más cselédeken. Az előbbi alternatívára, a nyílt és egyértelmű lázadásra, önmaguk egyéniségének érvényesítésére létezhetnének reális esélyek, csakhogy ezekben Genet nem hisz; az utóbbi alternatíva azonban az adott esetben csak illúzió, s ezért ábrázol a dráma harc, tény-leges cselekvés helyett háborzongató, morbid rituálét, amelybe - s ez Genetnek a koncepción belül valóban bravúros leleménye - törvényszerűen épül bele a retardálás, a tettről való lekésés mozanata. Mert nem véletlen, hogy mire az úrnő megöléséhez érnének, az idő mindig eljár a lányok fölött; látszólag akaratauk ellenére, valójában mégis legbelsőbb énjük parancsára el *kell* mulasztaniuk a cselekvés pillanatát; ahogy Claire maga beismeri: „Igen, sokáig készülődünk.” Mivel a lányok célja illuzórikus, a rituálé, az „előkészületek” szükségképp fontosabbak a cselekvésnél; az a szerepcsere, melyre szívük mélyén áhítoznak, soha nem valósulhat meg, és torz, elvetélt lázadásuk szükségképp fullad bele az önpusztításba, épp úgy, mint ahogy Roger, Az *erkély* forradalmárja, aki titkos vágyaiban az elnyomó rendszer legsötétebb képviselőjével, a rendőrfőnökkel akar azonosulni, e mitikus azonosulás csúcspontján önmagát kasztrálja.

A külső szerkezetét tekintve klasszikusan zárt és tömör *Cselédek* után az író a következő drámában, Az *erkélyben*. (1956) sokkal többre vállalkozott: egyetlen tünet ábrázolása után hirtelen átváltott nemcsak az egész kóros társadalmi rendszer feltérképezésére, hanem az azt felszámolni kívánó forradalmi vállalkozások törvényszerű kudarcosságának ábrázolására is. Vagyis: egyetlen műbe sűrítve akarta bemutatni, hogy a régi társadalom és a megdöntésére vállalkozó új mozgalom végső soron egy-anyagú, a változásba vetett hit s maga a változás is illúzió csupán. A tézist és az antitézist hivatott szintézisbe foglalni a koncepción belül ugyancsak zseniálisan

elgondolt jelképes intézmény: a Nagy Erkély, az illúziók bordélya. A tézis: az adott elnyomó rend, a maga hierarchiájával: trón, egyház, katonaság, törvénykezés, rendőrség. Az antitézis: az adott rend megdöntésére törő forradalom. Madame Irma nagyszabású bordélyháza, úgy tetszik, az elsőt szolgálja: a vágyaik, személyiségük kiéléséért megfosztott kisemberek itt jó pénzért püspöknek, tábornoknak, bírónak álmodhatják magukat, s a hatalommal való bizarr pástorórájuk végén megnyugodva térnek haza, tovább szolgálni a valóságos püspökök, tábornokok, bírák hatalmát. Madame Irma maga is fél a forradalmároktól: „Ha győznek a lázadók? Akkor én elveszem. Ezek munkások, nincs képzelőerejük, túl erkölcsösek.” S kezdetben úgy tűnik, igaza van: az antitézist, a forradalmárokat bemutató képben Genet józan, kemény, céltudatos férfiakat fest. Roger, az egyik vezető kiadja a jelszót, amely, ha megvalósulna, romba döntené Genet egész filozófiáját: „Mindenki legyen önmaga s egyszersmind a saját képmása.” Csak-hamar azonban kiderül, hogy a forradalmárok sem lehetnek meg illúziók nélkül. Először csak egy szökött bordély-házi lányt kiáltanak ki szimbólumnak, a forradalom lelkesítő nemtőjének, mert érzik: mítosz nélkül nem győzhetnek, de később kitűnik, hogy magára a nagy bordélyra is szükségük van. A forradalom ideiglenes bukása után épp Roger váltja valóra a rendőrfőnök addig meddőnek bizonyult álmát. A rendőrfőnök ugyanis eddig hiába áhítozott arra, amit semmiféle rendőri terrorral nem érhetett el: hogy az Erkélyben egy kliens egyetlen órára az ő bőrébe akarjon belebújni. Genet itt valóban Goldmann elragadtatására méltó éleslátással tesz érzékletessé egy történelmi mozzanatot: a rendőrfőnök tudja, hogy eszméinek uralma csak akkor lesz tartós, ha a funkció függetlenedik a személytől, és a rend-őri uralom fogalma egyenjogú, sőt, uralkodó helyzethez jut a hatalom egyéb, a közhit által már szentesített, mitikussá, tehát támadhatatlanná vált pillérei: trónus, klérus, katonai vezetés, törvénykezés között. E mitikus karizmának köszönhető, hogy a forradalomban elesett stabilitások helyét zökkenőmentesen, a nép éljenzésétől kísérve foglalhatják el az Erkély pojcái; a rendőrfőnök tudja, hogy az ő uralma is csak akkor lesz örök és sérthetetlen, ha nincs az ő konkrét, halandó s a posztra csak véletlenül rá-

termett személyiségéhez kötve. És Genet egész reménytelen, nihilista filozófiája kristályosodik ki abban a tényben, hogy erre a funkcióra: a rendőri hatalom mitikus szentesítésére, vagyis az elnyomó rendszer végleges megerősítésére Roger, a forradalmi vezető vállalkozik - mint-ha Genet külön megbüntetné imént idézett „szentségtörő” programjéért - kiélve saját legtitkosabb, legmélyebb vágyait. Kintől újabb felkelés harci zaja szűrődik he, de Madame Irmának már nincs mitől tartania, a főkancellár joggal nyugtatja meg: „Valaki, asszonyom, aki ismét álmodik.” Tézis és antitézis a jövőben is, mint ahogy ezúttal történt, megbékél, összesimul Az erkély szintézisében: minden társadalmi rendszer, minden uralmi forma, minden emberi törekvés illúziókra, szerepjátszásra, önmagunk és mások megtévesztésére épül.

A *Négerekben* (1957) Genet visszatér a zárt, egy színhelyen, folyamatosan le-zajló drámaformához; mégis, a képlet ezúttal sokkal bonyolultabb a *Cselédekénél*. Többszörös áttétellel zajlik a „játék a játékban”. A darabot tíz néger szereplő adja elő; közülük öt négereket játszik, öt pedig - valóságos bőrszínüket csak rosszul leplező maszkban - fehéreket, mégpedig Az erkélyből már ismert hierarchia tagjait: királynőt, misszionárius-püspököt, katonai kormányzót, bírót, továbbá egy inast, aki egyben a hatalmat kiszolgáló cinikus értelmiségi típusa. Az öt néger színjátékot ad elő az ál-fehéreknek: egy fehér nő halálos pontossággal kitervelt és könyörtelenül végrehajtott meggyilkolását rekonstruálják. Az udvar elindul, hogy megtorolja a bűnt. A négerek csapdába csalják és lemeszárolják őket, noha közben kiderül, hogy a gyilkosság kétszeresen is fiktív: nemcsak hogy csupán egy, állítólag már megtörtént bűntény rekonstrukciója, hanem még mint ilyennek is csak szimbolikus realitása van: legfőbb rendeltetése, hogy elterelje az udvar és a nézőtérén ülő fehérek figyelmét a kulisszák mögött zajló tényleges drámáról: egy néger áruló kivégzéséről és a felszabadító mozgalom újjászerveződéséről. De nyilvánvaló: bármily kísérteties aprólékossággal idézik is fel a négerek a fehér nő erősen erotikus színezetű meggyilkolását, a lényeg nem az, hogy ez a konkrét gyilkosság megtörtént-e. Amikor a számonkérő udvar rá-jön, hogy a látványos ravatal csupán két összetolt és lepedővel letakart szék, jobban megrémül, mintha a lepel alatt

valóban egy megfojtott és megcsonkított hulla heverne. „Ne tévedjünk - sóhajt a bíró -: egy halott, egy hadosztálynyi, egy népfelkelésnyi halott, ebből még magunkhoz térhetnénk ... de ha egyáltalán nincs halott, ez a végünket jelentheti.” Ismét egy ragyogó genet-i ötlet: a rituális, csak szimbolikus gyilkosság végzetesebb egy valóban megtörténtnél, mert azt fejezi ki, hogy nem-csak egyetlen fehér számára nincs kegyelem, hanem az egész fehér faj számára. Ezt az irgalmatlan egyetemes hadüzenetet fogalmazza meg a maszkját levetett „fehér királynő”: „végre megtudják (ti. a fehérek), mi az egyetlen drámai kapcsolat, amely köztük és köztünk létrejöhet.” E kapcsolat tartalma nyilvánvaló: *a két faj közül csak az egyik maradhat fenn*. Pontosabban: ha a fehérek egy része életben marad is, csak a négerek egykori funkciójában létezhet tovább - a négerek végső programja ismét csupán egy szerepcsere. Mi-kor Felicité, az idős néger asszony, a *Spanyolfalak* Kadidzsájának és Ommujának mitikus erejű, harsonás szavú elődje, meghirdeti a négerek világfelkelésének gyújtó programját, a királynő felteszi a kérdést: „És a ti négereitek? A rabszolgáitok? Azokat honnan veszitek majd? . . . Mert ilyenekre szükség van ...” És Felicité így felel: „Talán majd ti ...”

A dráma részletes elemzése kimutatná, milyen pompásan ismeri Genet az elnyomottak lélektanát. Különböző változatokban fejezi ki azt a gondolatot, hogy az elnyomottak lelki torzulásaiért az elnyomók a felelősek, s hogy az elszenvedett sérelmekre, megaláztatásokra, kínzásokra miképp alakul ki a reakció: akkor hát legyünk százszorta olyanabbak, mint ahogy elképzelték, százszorta olyanabbak, mint amivé züllesztettek. „Beleszorítottak bennünket egy képbe, hogy belefojtsanak - hát akkor csikorogjon a foguk ettől a képtől - sziszeget Archibald, a néger játékvezető Négerüljete meg, négerek. Tartsatok ki, egészen a tébolyig, amellet, amire kárhoztattak: ébenfa színetekben, a szagotokban, sárga szemetek-ben, kannibáli hajlamaitokban.” Ez a motívum ölt érzékletes formát például abban a bravúros képben, amikor a gyilkolni induló néger fiatalembert kedvese sápadtnak találja, és suvikkal feketíti tovább arcát-kezeit. De a színjáték egész koncepciója e nagyszerű részlet-megfigyelések abszolutizálására épül.

Genet, a rá jellemző paradox kettősséggel, drámája első rétegében, halálosan komolyan veszi szereplőinek néger voltát (egyébként ahhoz is ragaszkodott, hogy a színészek valóban négerek legyenek, s a nézőtérben legalább egy fehér üljön, még ha az fehérnek maszkírozott néger bábfigura is); és ugyancsak halálos komolysággal gyűlöli a fehér elnyomókat. Másfelől viszont - és a végső hatás szempontjából ez a döntő - *a négerek is csak modellt jelentenek számára az elnyomók és elnyomottak szerepcseréjének, a tükörút-vesztő áttörhetetlenségének, a történelem örök és változatlan körforgásának újabb demonstrációjához*; négerai, a rossz megszállottjai, akiket pillanatnyilag igazol, hogy a rosszat a fehérek növelték nagyra bennük, hatalomra kerülve a rossz konzerválói, az új el-nyomó garnitúra tagjaivá válnak majd, és akkor egy új Genet „Fehérek” címen írhat majd drámát az elnyomottak szent gyűlöletének kirobbanásáról.

A *Spanyolfalak*. (1961), Genet mindmáig utolsó drámája, Az *erkély* freskótecmikájához tér vissza, de még sokkal szélesebb ecsetkezeléssel; ez Genet első olyan műve, amelyet a bemutatáshoz meg kell húzni, méghozzá alaposan, legalább a felével. Ez művészi szempontból nem válik a dráma javára, kétségtelen viszont, hogy benne teljes gazdagságban vonul fel Genet gondolati és művészi világának valamennyi összetevője. Tartalmi szempontból a drámában négy réteg fejlik fel. Az *első réteg* itt is az embertelen elnyomás ellen lázadó kizsákmányoltak - ez esetben az algériai nép - nyomorának és indulatainak kétségtelen együttérzéstől fűtött, meg-ragadó ábrázolása, a gyarmatosítók kép-mutató hitványságának szenvedélyes, gyűlölettől izzó leleplezése. A két tábor viszonyát ragyogó és par excellence teátrális szimbólumok fejezik ki. Az egyik ültetvényes a levegőben lebegő pompás bőrkesztyűjét bízta meg a bennszülött munkások szemmel tartásával, a másik párnából készít ülepet és pocakot tekintélye biztosítására; az arab parasztok kultikus légy-imádata pedig a rájuk kényszerített nyomornak azt a dacosan büszke, a szertelenségig hajtott vállalását fejezi ki, amellyel már a *Négerekben* is találkoztunk. A *második réteg* azonban már ismét a szerepcsere. Ameddig az arabok csak már-már öncélúnak ható kegyetlenkedésekben tobzódnak, még nem veszítik el az író rokonszenvét,

mert mindezt nemcsak jogos, de példaszzerű reakciónak tartja. Bár az algériai nézők önérzetét e jelenetek sérthetnék leginkább, sokkal súlyosabb és megsemmisítőbb vádat lövell a szabadságharcosok felé Genet a dráma befejező jeleneteiben, amikor életművében először egy győztes forradalmat ábrázol, és megmutatja, miképp tagadja az meg önnön lényegét. Genet nem mondhat el-ítélőbbet egy mozgalomról, mint amit büszkén vall egy arab katona-szereplője: „Ezt a háborút most már nem élvezetből vívjuk, hanem azért, hogy megnyerjük.” Aki nem valami ellen, hanem valamiért harcol, az már el is árulta a harc eredendő jogosultságát. Az új harcosok a legendák lomtárába utalják a gyűlölet és a vérengzés megszállott párkáit, az első korszak hőseit, s Ommu, az agg párka megvetőn süvíti feléjük: „No persze, ti már elérkeztetek a méltóság és a fegyelem szakaszához, ti már a tetszetős menetek, a parádék és a hősi halál korszakát élitek, mi? És közben éneklitek a Madelont, a Marseillaise-t, no meg a győzelem szépségét ... Menj csak át a másik oldalra, ott a szépség meg a méltóság! ... Aki utánozza őket, az máris hozzájuk tartozik ...” Az algériaiak - és mutatis mutandis mind az elnyomottak - ha győznek: máris lényegileg azonossá válnak a korábbi el-nyomókkal.

A *harmadik réteg*, amely ugyancsak e darabban munkálódik ki először ilyen hangsúlyosan: a halál, mint az élet lényegét alkotó talmi és illuzórikus szerepcserék ellenpólusaként az egyetlen realitás. A színpadképet alkotó spanyol-falak, amelyek hálás és szellemesen ki-aknázott teátrális lehetőségeiken túl az embereket elválasztó áthidalhatatlan távolság szimbólumai, a halálban átszakadnak: értelmét veszti minden földi el-lentét, barátok és ellenségek, arabok és franciák nyájas derűvel békélnek meg és fölényes, jóindulatú iróniával szemlélik a földön tovább csatázó felek értelmet-len gesztusait. (Ez egyébként Genet gondolatvilágának legközhelyszerűbb, legérdektelenebb rétege.)

És végül a *negyedik, a legsajátabbul genet-i réteg*, amely a kuszan szétágazó cselekmény központi szálában, Szaidnak és családjának történetében fejeződik ki: a *rossznak, az öncélú rontásnak és bomlasztásnak apoteózisa*. Szaid, a falu legszegényebb legénye, anyja, a minden közösségen kívül álló „nőstényfarkas” és felesége, Leila, a falu legcsúfabb leá

nya tagadnak minden emberi törvényt, életelemük a bűn, a mocskok; Szaid tulajdon munkástársait lopja meg, börtönből börtönbe vándorol, s végül a forradalmárokat is elárulja. Genet értelmezésében azonban épp ezáltal válik az elnyomottak igazi, egyedül méltó szentjévé, s ezt Kadidza és Ommu, a vér-szomjas agg párkák, meg is értik. „Szaid, Leila, én kedveseim! - imádkozik hozzájuk Kadidza. - Ti megértet-tétek, hogy már csak a rosszban van a reménység. Rossz, rossz, te csodálatos, te, aki megmaradsz nekünk, amikor már minden cserbenhagyott, csodatévő rossz, te fogsz segíteni rajtunk.” Ezt a rosszat testesíti meg az elátkozott család, bennük sűrűsödik össze az elnyomottak minden torz indulata, romboló és ön-pusztító gyűlölete, ők képviselik mind-végig az elnyomottakhoz egyedül illő magatartást: amikor a győztes szabadságharcosok kegyelmet kínálnak Szaidnak, és soraik közé hívják, Szaid inkább meghal, de nem „mocskolja be” a lázadást a győzelem elfogadásával. És Genet külön sorssal jutalmazza ezt az alakot, aki nyilvánvalóan saját inkarnációja: órá még a szokványos halál uniformizáló végső megoldása sem érvényes. Az egymással megbékélt, a tökéletes elfeledettségbe és megsemmisülésbe belenyugodott halottak hasztalan várják maguk közé Szaidot és Leilát, az ő útjuk máshová vezet: valami külön, életen és halálon túli birodalomba, a genet-i halhatatlanságba, ahol örökkön-örökké megtestesítői maradnak az egyet-len méltó emberi magatartásnak: a rossz következetes, végsőig vitt vállalásának, amely nem szegődik amúgy is kiüresedő, önmagukat meghazudtoló eszmék szolgálatába, nem törekszik győzelemre, az-az szerepcserére.

Látható: e roppant komplex, több rétegű művek színrevitele különlegesen nehéz feladat, és nem véletlen, hogy magyar színpadok - eltekintve a *Cselédek* egyetemi színpadi bemutatójától - eddig még nem vállalkoztak rá. A Genet-drámák előadásához szükséges színházi formanyelv ugyanis egyelőre még idegen mind színművészetünkől, mind a közönségtől. A többé vagy kevésbé hasonló konvenciórendszerben fogant művek közül eddig egyedül Weiss *Marat/ Sade*-jának előadása volt művészileg valóban kongeniális és élményszerű; ám ez esetben sokkal egyértelműbb alkotásról volt szó, olyanról, amelyben a dra-

maturgiai megoldás, a Genet-éhez formailag közelálló, többszörösen áttételes, szerepjátszó konstrukció szilárdan a valóságra épült és szorosan kapcsolódott a mi értékrendszerünkhöz.

Weiss nagyszerű drámájának említése mindjárt átvezet a következő, egyben döntő és utolsó kérdéshez. Amennyire a *Marat/Sade* esetében egyértelmű igennel válaszolhatunk a kérdésre: megérte-e a számunkra olyannyira szokatlan mű színpadra állítása a színház heroikus munkáját, a járatlan utak keresésének erőfeszítését - vonatkozik-e ez Genet-nek még sokkal bonyolultabb problémákat felvető drámáira is? A kérdésre *nagyon* nehéz egyenesen válaszolni. Ha lesz olyan rendezőnk, aki elég szenvedélyes hőfokon tud azonosulni mind-azzal, ami ennek a kiemelkedő tehetségű, ellentmondásos, de végső soron torz szemléletű írónak oeuvre-jében az elnyomottak jaját és indulatait visszahangozza, de le tud számolni mindazzal, ami Genet filozófiájában hamis, és elég művészi ereje és képzelete van ahhoz, hogy mind azonosulását, mind tiltakozását a színpadon kifejezze, s a vállalkozást munkatársainak és nézőinek is ügyévé tegye - akkor a vállalkozás bizonytalanságát megéri a fáradságot.

A NÉMET NYELVTERÜLET SZÍNHÁZAINAK

1970/71-es műsortervét vizsgálva a kritikus arra a megállapításra jut, hogy a külföldi írók művei egyre nagyobb számban kerülnek a német közönség elé és komoly konkurrenciát jelentenek Hochhut, P. Weiss és Wolfgang Bauer számára. Az újdonságok legtöbbje Angliából származik, de Anouilh-tól Arrabalig Párizsból is sok új drámai művet ígérnek a német színházak. A prágai szerzők művei közül P. Kohout *August, August, Augustja* továbbra is érdeklődésre számíthat, legújabb műve, az *Evol* című egyfelvonásos, Grácban kerül először a közönség elé. A mannheimi Nationaltheater Ivan Klima *Die Geschworenen* (Az esküdtek), a trieri színház pedig Josef Topol *Eine Stunde Liebe* (Egy óra szerelem) című darabjának bemutatójára készül. Egyébként a műsorterveken egyre több musical szerepel. Még a legkisebb színházak is „énekelni és táncolni tudó” színészekké igyekeznek átképezni társulatuk tagjait, mivel a musicalektől várják a legnagyobb bevételeket. Pillanatnyilag az angol-amerikai művek uralkodnak a színházi piacon, de az utóbbi időben már egynéhány német librettista és komponista is jelentkezett. Így pl. Gerhard Jussenhoven, aki-nek *Cyprienne* című musicalje már 20 színházban aratott sikert.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Élmények hullámvölgyben (III.)

Vidéki színházak Angliában

A „vidéki színház” Angliában mindekelőtt azért jelent mást, mint nálunk, mert más a tartalma a „vidéki város” kifejezésnek is. Öt színházi városban jártam. A legkisebb Hullnak 320 ezer, a legnagyobb Manchesternek - csak a belvárosát számítva 700 ezer -, a külvárosokkal együtt két és félmillió lakosa van. Egy olyan átlagos vidéki városban, mint Bristol, három színház is működik.

Nem csoda, ha egy-egy ilyen méretű területi központban az ember valóságos mini fővárosi légkört talál. A városnak saját tévéállomása van (10 vidéki városban működik független adó), újságjai fővárosi színvonalúak. A pezsgő művészeti élethez hozzájárul a sok ezer diákot befogadó egyetem, melynek hallgatói a színház és a többi művészet állandó és szenvedélyes közönségét alkotják. Akik itt dolgoznak, nem érzik számkivetettnek magukat, nem lehet panaszkodni a kulturális ellátottságra. Előfordul, hogy egy-egy színházi eseményt még London is megirigyel. A londoni beszámolóban ismertetett *Méltatlan viselkedés* című produkciót a bristoli Old Vicból importálták. Nemcsak a szereplőket, hanem még a díszletet és a jelmezt is minden változtatás nélkül telepítették át tavaly nyáron a Shaftesbury Avenue-n levő Queen's színházba. Az előadást a londoni producer olyan tökéletesnek találta Bristolban, hogy eszébe sem jutott „fővárosi” színészek részvételével újra rendeztetni a darabot.

Angliában azért sincs minőségi különbség főváros és vidék között színházi viszonylatban, mert - mivel a nagyvárosi életmód sok helyen alakult ki - a színészek elsődleges célja nem a Londonba jutás, hanem az, hogy bekerüljenek egy igazán jó színházi műhelybe.

Bristol

Szerencsém volt. Hét végén érkeztem, így két nap alatt három színházba is eljutottam. Első este az egyetemi dráma tanszék Vandyck Theatre nevű színházában az amerikai avantgarde drámaíró Paul Foster *Tom Paine*-jét láttam. A da-

rab londoni előadásáról a Nagyvilág hasábjain Boldizsár Iván számolt be 1968 januárjában. Hogy most mégis visszatérek rá, azért teszem, mert sajnálom, hogy színházi életünk nem vesz tudomást erről a rendkívüli műről.

Grotowski és Brecht törekvéseinek sajátos színpadi szintézisét követeli meg Paul Foster drámája. Nem lehet izgalmasabb feladat, mint az illúziók színházával való szakítást összekapcsolni a legintenzívebb színjátszással, a „szegény színházzal”. Persze a *Tom Paine* nem Grotowski mechanikus követését kívánja. „Tisztátalan” darab ez, mely sokszor cirkuszi, sőt vásári hatáselemektől sem idegenkedik. Az amerikai forradalom és függetlenségi háború szabálytalan figurájának, a részeges emberbarát Tom Paine-nek történetét csakis ilyen eszközökkel tudja adekvát módon megeleveníteni.

A néző egy darabig kábultan nézi a féktelen bohóckodás, a legelmélyültebb színészi játék és az akrobatikus jelenetek változását, s a szokatlan élmény - melynek során mindenki 3-4 szerepet is eljátszik - bizonyára az előadás végéig lekötne. De az író, Paul Foster nem elkápráztatni akar. Ahogy befelé haladunk a játékba, észrevevessük, hogy a darab értelmileg mind intenzívebbé, maibbá válik.

Az Angliából Amerikába szökö kóbor forradalmár új hazájában két könyv írásával járul hozzá a független Amerika eszmévilágának kialakításához. Amikor a forradalom intézményesül, válaszut elé kerül. Így ideig undersecretary of state, külügyi államtitkár lesz, de a taktikázás, a sima modor, a diplomácia nem az ő világa. Továbbáll és beleveti magát a francia forradalom eseményeibe. Mire kalandos utakon visszajut hazájába, Amerika már túllépett rajta. Nem hajlandók észrevenni, elfeledve hal meg.

Paul Foster nem idealizálja ezt a különös figurát, akit kavargó, kaotikus idők dobtak a felszínre, hanem kicsit az ő sorsából vezeti le a mai Amerika valóságát. A bristoli előadás - ellentétben a La Mama eredeti felfogásával - már beleértelmezi a darabba az elmúlt két-három év baloldali szélsőségeinek történetét is. Ez a Tom Paine a maga emberi gyöngéivel, anarchista humanizmusával, elméleti zavarosságaival nagyon emlékeztet egy 68-as párizsi diákvezérre. Nem véletlen, hogy az előadás mottójául Tom Paine-nek ezt a mondatát választották: „Ha az embernek része volt két forradalomban, akkor már nem élt céltalanul.”

Mégis, a kissé túl- és félreaktualizált értelmezés láttán is megmarad az az érzésem, hogy a Tom Paine-nel volna mit kezdeni magyar színpadon, segítené a korszerű színházi eszközök további kibontakozását. Aki szerette a Viva Maria című film groteszk forradalompártiságát, az kedvét lelné benne.

Ma a Little Theatre-ben megint irigyeltem az angolokat. Az orfeum-kabarét és a politikai dokumentumtragédiát hátborzongató hatásossággal elegyítő *Oh! What a Lovely War!* című játékot láttam, melynek filmváltozata ó, az a *csodálatos háború* címmel idehaza is megtekinthető. Az előadás minden, csak újnak nem mondható. 1963 tavaszán számított szenzációnak, amikor a nagy angol rendezőasszony, Joan Littlewood Theatre Workshopja Londonban ezzel az apokrif, sőt szentségtörő művel emlékezett meg az első világháború kitörésének közeledő 50. évfordulójáról. Az angol színházat azért irigyeltem újfent, mert hét év megszámlálhatatlan színházi előadása, tévéváltozat és megfilmesítés után még mindig *kilencvenszázalékos házzal* ment a szombat délutáni - kissé bizarrul matinének nevezett - előadás.

Fáradt, nem igazán jó már ez a bristoli produkció. Az első rész még hagyján. Ott, ahol a készülő háború képtelen és értelmetlen hátterét világítja meg, a vidám bohóckodás még tökéletesen érvényesül. Látjuk a hozzá nem értő arisztokrata tábornokokat, a háborút lelkesen éljenző, a csatamezőt katonazenés néppünnepélynek képzelő elbolondított népet, a sistergő bombával szaladgáló fekete köpenyes anarchistákat s néhány vázlatos jelenet elég, hogy megértjük: milyen elképesztően más világban, milyen hamis tudattal éltek nagyapáink. Megértjük és ki is kacagjuk.

A második résszel a társulat nem tudott megbirkózni. Tábori jelenetek következnek. Nem kevésbé humorosak, mint az első felvonásban. De ezek a mind tragikusabb háborús jelenetekkel nem tudnak olyan egységes hatásúvá szervesülni mint korábban. Kitűnő, okos, haladó szellemű a háború bemutatása. A színpad fölötti villanyűjságon olvas-hatjuk, hogy Amerikában négy év alatt huszonegyezer ember lett milliomos, a gazdagok a háborúban még gazdagabbak lettek. Mulatságosan érzékelteti, hogy a katonák miként jönnek rá: a háború értelmetlen és felesleges, királyaik ostoba

ambícióiért kell elpusztulniuk. (Egyszer a német lövészárokból kiemelkedik egy tábla: „Az angol katonák hülyék.” Az angolok a táblát szitává lövik. Újabb tábla: „A francia katonák hülyék.” Az angolok ezt is szétlövik. Harmadik tábla: „Mindannyian hülyék vagyunk. Menjünk haza.” Az angolok ezt megéljenzik.)

A közönség érdeklődése mégis ellanyhul, mert hiába a sok zenés, táncos be-tét, a játék intenzitása csökken. Most láttam először Angliában, mit jelent ha a színészeknek már nem nyújt örömet egy előadás. Nem voltak fegyelmezetlenek. Teljes testbedobással játszottak. De a lelkük már ellillant valahová.

A bristoli Old Vic Anglia legrégebbi színházi épületében játszik. A Theatre Royal 1766 óta működik, falai között még a nagy Shakespeare-színész, David Garrick is megfordult. A színházban csak két szezonon át szüneteltek az előadások. Az angliai légicsata idején az épületet német bombatalálat érte. A helyreállítás után 1943-ban úgy nyílt meg újra, mint az ország első állami színháza. Társulata, az Old Vic azóta állami támogatással dolgozik.

A színháznak határozottan konzervatív a légköre. Itt volt az egyetlen szín-házi estém, amely az „Isten, óvd a királynőt ...” - tel kezdődött. (A himnusz eljátszását a többi színház már évekkel ezelőtt abbahagyta.)

Az Old Vic a klasszikusok barátai-nak játszik elsősorban. Látogatói nem élvezhetnek annyi stíluskavarodást, színpadi újítást és kísérletezést mint Bristol többi színházában. De azért a *Három nővér* és az *Ahogy tetszik* között most is eredeti angol művet játszanak. William Fairchild darabja, a *Poor Horace* (Szegény Horace) szintén vitadráma, politizál, állást foglal, de sokkal mérsékeltebb hangon mint az előző két előadás, áthatja bizonyos középosztálybeli felelősségtudat. Afféle szelídített *Ha ez*, csak arra szorítkozik, hogy mulatságos és el-gondolkodtató képet adjon a harmincas évek tengerészti akadémiájáról. A fő-szereplő egy bátor fiúcska, aki nem hajlandó az álszent, militarista regula szerint élni. Mind fegyelmi, mind morális viszonylatban lázadó lesz. Miközben társainak nagy része a nézők derűtségére a hálóteremben versenyt maszturbál a takaró alatt, a nagyobbak a város szélére járnak a vöröslámpás házba, megint mások egyes feljebbvalóik homoszexuális

vágyainak engednek, ő szerelmes lesz egy fiatal lányba és viszonyt kezd vele. Rajtakapják, a lány elcsábításáért súlyos büntetésben részesül, de úgy érzi, neki volt igaza.

A cím kettős jelentésű. Nemcsak ezt a kisfiút, de 150 évvel korábban Nelsont is Horace-nak hívták. Ha Nelson a harmincas évek kadétképző iskolájában tanulta volna a tengerészmasterséget, soha nem lett volna belőle kimagasló hadvezér, mert aki meg tudott maradni ebben a gerinctörő idomító iskolában, abból csak sunyi hipokrita vagy közepes képességű karrierista válhatott.

Az előadás kitűnő kritikát kapott az országos napi- és hetilapokban. Különösen a kadétként játszó gyerekszínészeket dicsérték. A Horace Masont alakító Ian Pigot maradéktalanul illúziókeltő volt. Igaz, neki, mint az *Oliver* című musical „veterán szereplőjének, van már elég színpadi rutinja. Mégis rendkívülinek tartom, hogy tizenhét évesen fölényesen formált meg egy hiteles kamaszfigurát. Az előadásnak még öt fiatalkorú főszereplője van. Valamennyien jól állták a sarat.

Angliában is rendkívüli élmény a gyerekek és kamaszok ilyen jó játéka. A *Poor Horace* utolsó bristoli előadását láttam, de a nézőteret nem a tűzoltóság még csak nem is a tisztiiskola kadétjai, hanem civil közönség töltötte meg - zsúfolásig.

Manchester

Viszonylag szegény város. Mindössze öt színháza van. Ezt őszintén mondom, hiszen Manchesternek és környékének annyi a lakosa, mint Budapestnek. Igaz, öt színháza között olyan is akad, mint a University Theatre, mely az egyetem bölcsészkarának területén épült a közel-múltban és olyan jól felszerelt, hogy Magyarországon egyetlen hasonlót sem tudnék mondani.

Az egyetem színházát elsősorban a színházi szakos hallgatók használják műhelyként, laboratórium gyanánt. A színházi tanszék (szabadon, a tanszék valóságos tevékenysége alapján fordítva az angol Drama Department elnevezést), három évi tanulmányidő után ad diplomát. Ez a nálunk még nem honos intézmény nem színészképző főiskola, nem működési engedélyt ad. De ugyanakkor több, mint a drámairodalom tanulmányozásának stúdiója. A hallgatók tanulnak ugyan dráma- és színháztörténetet, de ezzel párhuzamosan végigjárják a



A MANCHESTERI EGYETEMI SZÍNHÁZ SZÍNPADA ÉS NEZŐTERE

színházi munkafolyamat különböző állomásait. Dolgoznak a díszletműhelyben, a varrodában, majd mint világítási asszisztensek és természetesen a színészi munkában is szereznek bizonyos jártasságot. A három év alatt tehetségüknek, érdeklődési körüknek és ambíciójuknak megfelelően szakosodnak, elmélyülnek a színház általuk választott ágában. Kitűnő, praktikus megoldás, hogy az angol egyetemi színház délelőtt és délután tanterem, este pedig szabályos színházi üzem, része a város színházi életének. A diákok játszanak, de ők működtetik a büfét, ruhatárat, ők dolgoznak még jegyszedőként is.

Milyen lehetőségeik vannak a színházi szak elvégzése után? Nem könnyű a helyzetük. Elméleti felkészültségük sokkal alaposabb, mint a színészképző iskolát végzetteké, de tanulmányaik során a színészi mesterséget csak megismerték, de nem sajátították el. Aki közülük színész akar lenni, annak még egy évet kell tanulnia valamelyik színiakadémián. A többi színházi munkaterületre gyakorlatilag az egyetem elvégzése után azonnal felvételt nyerhetnek. A két és fél évtizedes tapasztalatok szerint (1946-ban alakult Angliában az első egyetemi színházi tanszék) a hallgatók többségéből tanár lesz. Vezetik az ország szinte minden iskolájában működő színjátszó csoportot és emellett angol nyelvet és irodalmat, vagy történelmet, idegen nyelvet, földrajzt tanítanak. A színházi szakosokat újabban nagyon megbecsülik az iskolák, mert az oktatásba színjátékos elemeket visznek be. Eljátsztatják például a történelemórán Cromwell tárgyalását a királpártiakkal, vagy a föld-rajzórán azt, hogy Cook kapitány, Auszt

rália fölfedezője találkozik a bennszülöttekkel. Ez a módszer fejleszti a gyerekek találékonyságát, szókincsét és sokkal magasabb fokra emeli kritikai érzéküket és önkontrolljukat, mint a hagyományos lecketanulás.

Este Manchester legkisebb színházában, a Stables Theatre Clubban az amerikai Lanford Wilson *The Gingham Dog* (A tarka kutya) című darabját láttam. A Stables, azaz Istálló Színházat rögtön szívembe zártam. Bárja igazi bohém-tanya. Főleg a szomszédos épületben működő Granada Televízió munkatársai járnak ide kikapcsolódni. A színházterem valamivel kisebb a Thália Stúdió-nál. A *tarka kutya* írójának egy korábbi darabját, a *Lady Bright bolondériáját* a SZÍNHÁZ 1968-as első számában ismerttettem. Új műve egy fehér fiatalember és egy néger lány házasságának felbomlásáról szól. Az 1968-ban íródott dráma a faji integrációt családi körben rezignáltan ábrázolja. Már túl vagyunk a szegregáción, a fekete hatalom követelésén, King meggyilkolásán, a fehér jobboldal visszavágásán. Miért bomlik fel a két fiatal házassága? Furcsa magyarázat, de Wilson szerint azért, mert nem tudnak olyan magától értetődő természetességgel együtt élni, mintha mindketten négerek vagy fehérek volnának. A lányt egyaránt megalázza a fiú családjának megkülönböztetett udvariassága, hangsúlyozott „felvilágosultsága” és a szomszédok és ismerősök nemi pikantériára szomszjas pillantása és megjegyzése. Gloria, a feleség tele van lelki sérüléssel, természete ingerlékeny és tüskés. Amikor beállít férje húga, nyers modorban válaszol a sógornő választékos hűvössé

gére. Sikerül is kihoznia a sodrából és ekkor kiderül, hogy a finom sógornő mennyire tele van elfojtott fajgyűlölettel. A lady eleganciája eltűnik és nem marad más belőle, mint egy visítózó hisztérika. A férj a húga pártjára áll, erre a feleség is sírva fakad és belőle valóban mélyről tör fel a fájdalom.

Az este hősnője a néger feleséget alakító Sheila Scott-Wilkinson. Megrázó játékának hatása alatt döbbentem rá, hogy a faji megkülönböztetés legalább olyan mélyen deformálja áldozatait, mint egy súlyos testi fogyatékos, és *hogy ez a megkülönböztetés akkor is fájdalmat okoz, ha jóindulatból fakad.*

Először sajnáltam igazán, hogy a drámairodalom női szerepeinek nagy többsége fehér színésznőt kíván.

Lancaster

A piros rózsza városába nem előadást nézni indulok. A negyvenötezer lakosú város túl kicsi ahhoz, hogy eltartson egy társulatot. Kenneth Parrottohoz igyekszem, aki az egyetem színházát vezeti. Mert ha a városnak nincs, azért az egyetemnek van színháza. Nuffield Theatrenek hívják, egy gazdag angolról nevezték el, aki jelentős összeggel járult hozzá ehhez az isteni játékszerhez. Játékszer, mert a lehetőségeihez képest nem használják ki igazán. Ugyan Grotowski mester is megtisztelte őket látogatásával, de általában csak vándortársulatok és helyi amatőr kompániák használnak alkalmilag egy olyan pompás színház-laboratóriumot, amely az utolsó elemig Märklin játékként szétszedhető és összerakható. Nincs az a csavaros elképzelésű rendező, akinek kívánságait ne tudná kielégíteni. A bárhogyan variálható színpadhoz és nézőtérhez járul még egy rafinált automata világítási berendezésrendszer, amely a hatások és játékos optikai megoldások végtelen számú változatát tudja megteremteni.

Az eddig leghíresebb lancasteri előadás Ben Jonson *Bertalan napi vására* volt. Ez az eredetileg posztó- és kelmekirakodó vásár a tizenhetedik századi Londonban már olyan méretű búcsúvá, népünneppé fejlődött mint napjainkban a riói karnevál. Jonson ennek a vásárnak az életét, forgatagát elevenítette fel filmszerűen pergő jelenetezésű darabjában. A lancasteriek az előadást sok színpadra képzelték el.

A nézőtérrel a székeket eltávolították, amikor a közönség besétált, nem értette, hogy miről van szó, elkezdett beszélget-

ni, mint egy állófogadáson. Egyszer csak sötét lett, s valahol az egyik sarokban - az első színpadon - elkezdődött a játék. Mindenki odatódult és figyelte, hogy a zsebtolvajok és más alvilági figurák miként eszelik ki haditervüket a közeledő vásárra. A jelenet végén kihunyt a fény és most a színház másik sarkában gyűltak ki a reflektorok a második jelenetre. A nézők nevetve szaladtak át és figyelték tovább a fejleményeket. És ez így ment végig. Mint egy középkori város főterén a mirákulum-játék stációihoz, úgy bámeszkodtak jelenettől jelenetig az emberek, aszerint hogy hová irányította őket a felvillanó fény. Senki sem volt ideges, mindenkinek tetszett az újfajta játék, a fizikai igénybevétel, a staféta egyik sarokból a másikba. Az előadás végén olyan jókedvűen áradtak ki a szabadba, mint akik valóban végigéltek egy XVII. századi bertalannapi búcsút.

Hull

Ez az északi-tengeri kikötő ugyancsak egyetemi város. Egyetemi színháza, a vadanatűj Gulbenkian Centre kívülről ugyan zord látvány mint egy krematórium, de belülről éppoly jól felszerelt, mint a lancasteri Nuffield. Itt láttam a színházi szakosok két ujjgyakorlatszerű előadását.

Inkább arról a beszélgetésről számolnék be, amelyet a diákokkal folytattam. Kiderült, hogy Angliában van bizonyos feszültség a hivatásos színház és az egyetemi színház között. Nem csodálom, hiszen a diákok mondják, hogy sok profi színháznak nincs olyan felszerelése mint nekik. Az állam csekély harmincmillióért építette ezt a pazar 250 személyes stúdiószínházat, hogy a százhusz hallgató megfelelő körülmények között ismerkedhessen a színház rejtelveivel. (Igaz, nincs minden egyetemen ilyen előnyös helyzetük. Jártam Leedsben is, ahol bizony sokkal mostohább körülmények között folyik nagyon lelkes munka. Nem hiába-való a leedsick igyekezete. A végzősök az 1970 szeptemberében megnyílt új városi színház, a Leeds Playhouse társulatánál találnak állást.)

Ejtettünk néhány szót az angol kritika helyzetéről is. Nem értettem, hogy miért készülnek kritikusnak olyan kevesen, amikor annyi fórum közül színikritikát és más színházi tárgyú írást. Elviselhetetlenül nehéznek tartják a kritikus helyzetét. Angliában a szerkesztő nagyon rövid, 200-350 szavas kritikákat köve-tel. Egy-két gépelt oldal terjedelemben

kell tájékoztatni, értékelni és szellemesnek lenni, úgy, hogy pontos, átfogó és igazságos információ szülessen az előadásról. Ügy érzik, hogy terjedelmi okokból állandóan gondolatkasztrolás-nak volnának kitéve. (Nekem az volt a benyomásom, hogy a játékosan impreszionista angol írásművek mellett sok magyar kritika okoskodónak, agyonelemzőnek hatna. Az angol módszer hátul-ütője viszont az, hogy bár a kritikák mindig szellemesek, ritkán elég mélyek, sokszor átsiklanak a tárgyalt előadás legfontosabb kérdésén.)

A diákok körében meglepetést keltett, hogy a színészek nagy többségének szerződése van Magyarországon. Angliában a magukat színházi szakembereknek vallók nyolcvan százaléka kénytelen más munkával keresni a kenyerét.

Nottingham

Robin Hood városának hét éve épült óriási színháza valóságos művelődési kombinát. Állami és tanács támogatással működik és sokoldalú tevékenysége inkább a francia vidéki maisons de culture aranykorára emlékeztet, mint a hagyományos angol színházakéra. Szokatlan például az, hogy a társulat repertoár rendszerben játszik. Ottlétem idején a *Vízkereszt*, *A félkegyelmű*, *Neil Simontól a Meztőláb a parkban* és D. H. Lawrence-tól a *The Daughter-in-Law* (A meny) szerepelt műsoron. Az épület-ben nemcsak a nagyszínház működik. Ifjúsági Műhelynek nevezik a szombat dél-előtt játszó fiatalok színházát, ahová a tizenkét évesnél idősebb gyerekek egy shillingért (4-5 forint) járhatnak. Itt nem csupán színdarabok láthatók, érdekes, jelenetekkel illusztrált előadások is elhangzanak a színház történetéről, működéséről. Aki rendszeresen jár ide, az valóságos nézőképző akadémiát végez, és mire felnőtt, okos, értő színházbaráttá válik.

A színház felnőttekből is kiépítette a maga baráti körét. Esténként, előadás után az épület kistermeiben dzsesszkoncert, klasszikus zene vagy költői est között válogathat az, akinek még nincs kedve hazamenni.

Egyetlen nottinghami estémen D. H. Lawrence 1911-ben írt *The Daeghter-in-Law-ját* néztem meg. A darabot két éve a Plays and Players-ben olvastam és tartottam tőle, hogy a yorkshire-i bányászcsalád történetét masszívan naturalista előadásban fogom látni.

Ami a látványt illeti, a rendezés csak



EGY MŰLT SZÁZADI ELŐADÁS PLAKÁTJA. HULLI EGYETEM GULBENKIAN CENTRE NEVŰ SZÍNHÁZA ELJÁTSZOTTA AZ ELŐADÁS PONTOS REKONSTRUKCIÓJÁT

aláhúzta a darab naturalizmusát. A szín-pad előterében, egy aprólékosan berendezett bányászlakás áll a századforduló idejéből. Mögötte egy füstfátyolos körfotón a bányaváros halvány, éjszakai kör-vonalai láthatók. A valóságos szobában a szereplők valódi, gőzölgő pudingot esznek műszak után, valódi vízben mossák le magukról a szénport, valódi petróleum lámpával világítanak. Ha valaki kinyitja a bejárati ajtót, hallani a tárna felől a csillék nyikorgását, meg a tolató bányamozdonyt, amint átsattog a váltókon. A díszlet és a háttérfénykép együttes hatása szerencsés. A teljes színpadi látvány így egyszerre jelzi is és jelenti is az ábrázolt világot.

A mindig visszatérő lawrence-i probléma, az anyauralom és egy bányász-sztrájk áll a dráma középpontjában. A hideg menyemasszony a férjéért csatázik az anyósával. De amikor a sztrájk során fegyveres összecsapásra kerül sor, félreteszik viszályukat és mindketten igazi bányászfeleségnek bizonyulnak.

Tudnunk kell, hogy *A meny* eredetileg egy drámatrilógia középső, legjobban sikerült darabja. A rendező, Stuart Burge ügyesen aknázza ki, modern meg-oldással emeli ezt a körülményt. A kö-

zepső rész így egymagában olyan, mint egy cinema verité módszerrel készült mű. Nincs eleje és nincs vége. Mintha az élet végtelen áramlásának egy minden szándékos elrendezés nélkül kiragadott darabját látnánk. Nincs mesterséges lekerékítés, a nyitott befejezéssel a darab újszerűbb mint sok mai dráma.

Az előadás szünetében azt sem tudtam mit néztek. A két büfé között könyv- és újságárusok. Kapható náluk Anglia minden színházi lapja, folyóirata és egy csomó színházi szakkönyv.

Az előcsarnokban ügyes fényképkiallítás. Úgy látszik alkalomadtán az angolok nem viszolyognak egy kis nyers propagandától sem. Párhuzamos fényképek a környékbeli bányászletről. Fejtés: csákány, meztelen, izzadt testek (1910) - frontfejtő kombájn, elegáns, overallos kezelő (1970). Szállítás: kordét húzó vak bányaló (1910) - modern szállítószalag (1970). Hazatérés a munkából: piszkos, hajlotthátú emberek, bányász-lámpát lógatva vánszorognak (1910) - a tárna előtt óriási parkolóhely, tiszta, jól-öltözött emberek kocsiba szállnak (1970).

Ez a nottinghami nagyüzem tetszik is meg nem is. Nyilvánvaló, hogy a hatalmas iparváros színházi vezetői Jean Vilar népszínházi koncepcióját fejlesztették tovább. Náluk is biztosítottnak látszik a közönség utánpótlása.

Nem lehet véletlen, hogy 20 színházi estémen az egész országban egyetlen egy helyen sem láttam üres sorokat vagy fél házat. Az angol színház jelenlegi hullámvölgye kizárólag drámairodalmi probléma. Ha az ötvenes évek és a hatvanas évek második felének drámatermését összemérjük, akkor tagadhatatlan, hogy a mai darabokra jellemző a sok üresjárat, a létező társadalmi ellentmondások kikerülése, a forma ügyes csavargatásában kimerülő öntetszelgés.

De egy olyan országban, ahol majd-nem annyi a színházbarát, mint a futball-rajongó, ez sem lehet tartós probléma.

LENGYEL GYÖRGY

Színházi esték Moszkvában és Leningrádban

Jegyzetek

Ljubimov Tartuffe-rendezése

Zsúfolt ház, jegyeket nem lehet kapni, a színház előtt az optimista várakozók hevesen csapnak le egy-egy megmaradt jegyre.

A színház légköre is izgalmas, méltó híréhez. A falakon remek fotók. (Majd minden színház nagyszerű előadásfotókiállítás mutat a szünetekben sétáló nézőknek, a repertoárdarabokból és a színház régebbi, nevezetes előadásaiból.)

A közönség jelentős része fiatal.

Ljubimov Tartuffe-rendezése igazi reveláció. Gondolom, olyan nevezetes rendezői felfedezésnek számít a szovjet színházi életben, mint a maguk idején Mejerhold, Vahtangov és Tairov *színpadi alkotásai* lehettek.

Szuverén rendezői produkció, valóban társszerzői érvényű. Ereje, értéke és hatása - mint Tovsztonogov legszebb rendezései - azt bizonyítják, mennyire lehet a színház óriási varázsának mindent igazoló titka a rendezői látomás frissége, a hagyományokat befogadó és merészen átugró, önálló rendezői mondandó ereje.

Ezzel elvben mindig mindenki egyet-ért, de végeláthatatlan vitákat folytatunk a rendezői beleavatkozás mértékéről. Ljubimov Tartuffe-je és Tovsztonogov több produkciója - a bátor rendezői újat mondás, újrafelfedezés példái, és mindegyiket igazolja a közönség reagálása, a siker.

A színpadon az előadás kezdetekor a Tartuffe szereplőinek életnagyságú képei láthatók bekeretezve. A képek - mint később kiderül - rugalmas, gumiszerű anyagból készültek, amelyet azután hosszanti csíkokra szeleteltek. Az anyag rugalmassága lehetővé teszi, hogy a szereplők hol csupán arcukat mutassák, hol féltestüket, hol meg mint ajtón közlekedjenek e képeken.

Az élő szereplők jelmezeinek színei harmonizálnak a keretbeli azonos, festett figurák kosztümjeinek színével.

A színpad két oldalán, két páholyban két embernagyságúnál kisebb bábfigura ül. Balra a párizsi érsek, jobbra XIV. Lajos. A keretjáték: Molière és társulatának harca a Tartuffe előadásának jo-

gáért, amelyet az előjátékban nem kapnak meg, az érsek ellenállása és a király gyengesége miatt, s ezért az I. részt mintegy próbaként játsszák el a színészek a Molière-Orgont játszó színész utasítására.

Az előadás: elementáris erejű, virgonc és tragikus játék, remek korabeli aláfestő zenével. Az említett Molière-Orgont adó színészt kivéve csupa fiatal. Erőteltjesek, bátrak, harsányak. Majd mind a harmadik szereposztásból valók, a legérdekesebb a vonzó fiatalságú Tartuffe, behízelgő, erőszakos karakter, nem álszent, inkább mindenre elszánt karrierista.

A színpadtér a képkeretek helyváltogatásából adódik.

A II. rész adja a játék értelmét. A II. rész előjátéka: újabb kérés a királyhoz, aki ez alkalommal engedélyt ad a „darab” bemutatására. Így a színészek előadhatják a Tartuffe-öt. Az immár engedélyezett „előadás” kezdetekor gyorsított zenére és gyors, némafilmszerű pantomimjátékban ismétlődik meg az egész I. rész.

A II. rész azután ismét viharos erejű komédiázással elevenedik meg. Ennek csúcspontja Tartuffe és Elmira jelenete. Valóban veszélyes helyzet jön létre: Tartuffe majd meztelenre vetkőzteti Elmirát, a lapuló Orgon feje felett. (Külön eredeti lelemény, hogy milyen komplikált Elmira levetkőztetése a sok masni stb. miatt.)

Az előadás vége királyt hosszannázó deus ex machina. S hiába tudható könyvekből, hogy miért így fejeződik be a Tartuffe, évszázadok során mégiscsak naivvá és nehezen előadhatóvá vált ez a befejezés. Ha elviccelik, az egész mű felfogását teheti kérdésessé a rendezés, komolyan venni meg igazán nehéz.

Ljubimov rendezésének keretjátéka éppen a zárójelenetben válik döntő jelentőségűvé. A zárórész Molière társadalmi kiszolgáltatottságáról szól, a királytól való függéséről. A szereplők báb-szerű, tragikus, kényszeredett hódolata, kieroszakolt hosszannája jegyében játszódik le az egész zárójelenet. (A király-bábu mindezt elégedett bólogatással fogadja.)

A fiatal színészek mind örömet árasztó hittel és erővel képviselik a rendezés elképzeléseit, és élvezik a rendkívüli sikert.

Komikus, vagy tragikus, vagy komikotragikus Molière? Lehet-e aktuális Molière? Ennek az estének valóban katar-

tikus, torkot szorító élménye után úgy érzem, értelmetlen felelni ezekre a magunknak sokszor feltett kérdésekre.

Beaumarchais: *Figura házassága*

Moszkva egyik legnépszerűbb színháza a Plucsek főrendező vezette *Szatíra Szín-ház*. Itt játsszák Majakovszkij két szatiráját: a *Poloskát* és a *Gőzfürdőt*, Szlávin *Intervencióját* (mi a Madách Szín-házban *Örvény* címen adtuk elő) és né-hány mai vígjátékot, köztük Gyárfás Miklós *Egérútját*. A *Tartuffe* előadását követő estén itt Beaumarchais *Figaro házassága* c. vígjátékát láttam.

Díszes kiállítású, kitűnő díszlet (maga a színházterem és a színpadtér is remekül felszerelt), kicsit Salvador Dali *Ahogy tetszik-képeire* emlékeztető stílusban. Kocsizó emelvények, jobbnál jobb alakítások. A főszerepekben harminc év körüli, vonzó, Ljubimov színészeinél markánsabb tehetségek. (Ismétlem, a *Tartuffe*-öt a harmadik szerep-osztásban láttam.) Különösen a Figarót játszó A. Mironov volt elragadó, temperamentumos, szellemes. De kitűnő volt Sirvindt a Gróf, K. Vasziljeva a Grófné, G. Kornyienko Zsuzsi szerepében, és a koboldszerű, játékos, végre „fiúsított” Cherubin, C. Galkin derűs figurája. Remek a dzsesszbe hajlított, át-hangszerelt Mozart zeneidézetsorozat, a játék egész koreográfiája. Az egyetlen vitatható pont a II. felvonásnak a IV. felvonás után játszátása (Cherubin leplezése, Zsuzsi gombostűs levele stb.).

De Plucsek rendezése nem törte át a mű és a ma közötti falat. Lehet, hogy a *Figaro házassága* nem is bír ilyen rejtett gondolati kincssel? Az élvezetes es-te így végül is hiányérzetet okozott - gondolatszegénysége miatt.

Marija

A Majakovszkij Színházban hét éve Ohlopkov nevezetes *Hamletjét* láttam. Akkoriban még játszották az *Arisztokratákat*, az *Irkutszki történetet*, és közel volt még Ohlopkov és Tovsztionogov vitája a rendező szerepéről, a képzelet-szerű színház megfogalmazásáról és lehetőségeiről. Ohlopkov halála óta Goncsarov a színház főrendezője.

Ez az előadás az ohlopkovi formai törekvések eleven utóéletét mutatja. Remek a játéktér: a színház világítótesteinek belekomponálásával sok pihenős, lépcsős emelvényrendszer. Szanyicin *Marija* című drámája egy szibériai járási párttitkárnő, amolyan „hármast költött-

ségű hős” nehéz helyzetéről és bátor magatartásáról szól. Összeütközésbe kerül az új építésvezető merev, technokrata gondolkodásmódjával és intézkedéseivel. A lakosság egy részének megélhetését biztosító márványbánya felrobbantását végül Marija maga akadályozza meg, és ezzel életveszélybe kerül. A dráma többi szála Marija magánéletének problémáit mutatja be, vergődését egy házasemberrel való kapcsolatában, ezenkívül több epizóduszál egészíti ki a cselekményt. A dráma és előadása pátoszával, humorával egyszerre tűnt hatásosnak és leegyszerűsítettnek.

A Művész Színház múzeumában

Az utolsó Moszkvában töltött délelőttön a MHAT múzeumában voltam. Az élmény a legszebb színházi esték felfedezéseihez hasonlítható csak. Hatalmas fényképtablók a világszínház egyik legizgalmasabb fejezete, híres előadások elevenednek meg a remek fotókon, kosztümök, kellékek, díszletképek, makettek idézik mindannyiunk példakép-előadásainak egykori világát. Felfedeztem az egykorú plakátokon Bulgakovot, a segédrendezőt, láthattam az évtizedeken át eredeti felfogásban játszott előadások másod-harmadszereposztásainak fényképalbumait, maszkok, gesztusok, beállítások halhatatlanságát. Igaz, ez utóbbi muzealitásnak ma már tragikumáról is sokat tudunk, de talán többet tudunk a Művész Színház „problémáiról”, mint mai életéről.

A MHAT éppen ott-tartózkodásom idején Londonban aratta hatalmas sikerét, így nekem az utcai tablók érdekes, fiatal szereposztású képei közvetítették csak az új *Sirály* ízeit, karakterét.

Meglepetés volt a kiállított díszletek soha nem képzelt sok eredeti színe Craig-Sztanyiszlavszkij Hamlet-rendezéseinek makettjei és Sztanyiszlavszkij számtalan, merészen karakterizáló szerepképe.

A Leningrádi Gorkij Színház

Hét éve a *Kórterem* és az *óceán*, tavaly a budapesti vendéjáték előadásai - felejthetetlen élmények ... És most vajon lesz-e a *Kispolgárokhoz* hasonló élményem, vagy ez utólréhetetlen csúcs maradt a színház életében?

Az első nézői látogatáskor természetesen ezek a gondolatok is foglalkoztattak, azután a szerencse is mellém szegődött, mert egymást követő estéken és

matinékon megismerhettem a jelenlegi repertoár nagy részét, láthattam a *Viharos* alkotnyatnak csak a *Kispolgárok* élményéhez hasonlítható, gyönyörű előadását és egy nagy rendezői életmű több izgalmas, szép alkotását.

A Tovsztionogov vezette Gorkij Szín-ház ma a Szovjetunió egyik legelismertebb társulata. Repertoárja gazdag, sok-oldalú. A most látottakon kívül szerepel még játérendjén a *Három nővér*, *Az ész bajjal jár*, Rozov, Panova egy-egy műve és Axer rendezésében az *Arturo Ui*.

A színház játéktílusát a színészi játék és a rendezés legmagasabb színvonala, az erőteljes realista törekvések, a karakterformálás és atmoszférateremtés Sztanyiszlavszkij követő kidolgozottsága, gazdag pszichológiája jellemzi - és a groteszk elemek mindenkorai hangsúlyozása a karakterek belső életében, magatartásában, a különböző helyzetekben. Éles, kontúros, szenvedélyes játéktílus ez, nem a pasztellszínek világa. A poétikus pillanatok is erőteljesek, soha nem önmagukban szépek, soha nem kitarítottak. Ez is egyik eleme, tényezője annak, hogy a színház előadásainak légköre feszült, ritmusa izgalmas. (A kevés kivételt megemlítem majd.)

A Tovsztionogov vezette színház egyébként élő cáfolata a nagy rendezői egyéniség béklyója ellen lázadó, a nagy színészegyéniségek társulatrobbantó lázadásáról szőtt mítoszoknak, véleményeknek. Valóban, Strehler Piccolo Teatrójából jelentős színészek váltak ki a szín-ház életének huszonhárom éve alatt (I), így történt a stratfordi színház tízéves nevezetes periódusa idején is, így volt a Vilar vezette TNP és most az Olivier vezette Nemzeti Színházban és másutt is. Jelentős színészek mentek és jöttek a hosszú éveket átölelő periódusok alatt. (Természetesen kihagyhatatlan az angol, olasz és francia színházak esetében a magyarázó okok közül a magánszínházak és a film elszívó csábítása is.) Bár az összehasonlítás ez esetben is vitatható, az tény, hogy Tovsztionogov színházának egyik fő vonzereje a jobbnál jobb, különböző generációkat képviselő színészegyéniségek összjátéka.

A vita kedvéért írom le: Ljubimov színházával kapcsolatban is hallottam olyan véleményeket, hogy „próbálná ezt komoly művészekkel csinálni”. Ljubimov a mai szovjet színházi életben is egyedülálló törekvéseit valóban csak ilyen egységes, szenvedélyt árasztó tár-



O'NEILL: BOLDOGTALAN HOLD (LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ)

sulattal valósíthatja meg. Nem is lehet-ne mással. Az ilyen törekvések, ha vannak ilyenek, ha észreveszik őket, és ha támogatást kapnak - csak így valósíthatók meg.

A SZÍNHÁZ c. lapban és másutt megjelent cikkek vitájához is kapcsolódnak a következők. Azt hiszem, nem nehéz megtalálni a feleletet arra a kérdés-re, miért nem marad frissen sok-sok fiatal színész tehetsége a valóban tehetséges légkörű főiskolai vizsgálódások után - egyes színházakban. Természetesen ez nemcsak generációs kérdés. Mint ahogy a Gorkij Színházban is idős és fiatal színészek játszanak egyaránt frissen, a mi színházkultúránkban is sok pesti és vidéki színházi előadás áraszt fiatal légkört, fiatal és idősebb színészekkel, a rendezői vezetés összehangzó *fiatalsága* miatt.

Önmagában a generációs kérdés felvetését ezért érzem hamis vágánynak, akárerről vetődik fel. Akár a mellőzéstől tartó középgeneráció veti fel a fiatalok foglalkoztatása ellen egy jelen-tős vidéki színházban, akár a fiatal mű-vészek vetik fel a vezető színészek egyeduralma ellen egy-egy mai konstrukciójú színház keretén belül. Úgy gondolom, a mai konstrukciójú színházakban, mint erre a legjobb külföldi példa a Gorkij Színház, az egyes generációk szerves, frissen irányított együttélése az egyetlen lehetséges út. De meglevő és

születendő stúdióelőadások keretében éppúgy, mint tehetséges, javarészt fiatalokból verbuvált együttesekben az eredeti rendezői koncepció irányítása és ihletése eredményezhet Ljubimovéhoz hasonlítható utakat, variációkat.

O'Neill: Boldogtalan hold

Furcsa deszkaszerkezetből áll össze ég és ház, lépcső és domb. A díszlet másik arca, a ház belseje is ilyen. Zaklatott, szuggesztív kép. Az atmoszférateremtés szép kiegészítője a gyakran megszólaló fájdalmas gitármuzsika.

Az előadást az első két felvonásban a *Kispolgárokéhoz* hasonlítható tragikus-groteszk hangvétel jellemzi. A magány és a szegénység furcsa játékait látjuk. Apa és lánya egymásba kapaszkodását és tehetetlenségét, marakodását, kínzó és gyakran önfeledten játékos együtt-élését. Josie szerepében I. V. Lavrentyeva alakja nem is hasonlít O'Neill karakterleírásához („Nő léte olyan hatalmas, majdhogynem szörnyeteg - öt láb, tizenegy hüvelyk magas, súlya körülbelül 180 font”). Lavrentyeva törekeny, középmagas - árnyalt, bensőséges poézissal teremt meg Josie belső világát és magányos, gátlásos, harcos egyéniségét. Sajnos a James Tyrone-t egyébként nagyon plasztikus erővel játszó E. Z. Kopeljánnal való utolsó jeleneteikre túl-ságosan sok lehúzó érzelmesség nehezül, ezáltal az előadás egésze elfárad, és ve

szít első felének bonyolultabb, zaklatottabb érdekességéből. A legvonzóbb alakítás a Percsihinként megismert N. N. Trofimové az Apa szerepében. Anélkül hogy karakterformálásában visszaidézett volna híres alakításából, ismét furcsa, melegszívű kisembert teremtett - de most szárazabb, keményebb színekkel mint a Kispolgároknak.

A róka és a szőlő

Budapesten a Madách Kamaraszínház játszotta nagy sikerrel sok évvel ezelőtt, most Leningrádban egy kétezer személyes kultúrház színháztermében találkoztam ismét Figueiredo szép darabjával. A Gorkij Színház 1958-as előadásának közelmúltbeli felújítása Tovsztonogov azóta híressé vált rendezésében került színre.

Néhány szereplős kamarajáték az Erkel Színházhoz hasonlítható méretű keretben. De a játék magával ragadó szenvedélye és lírája mindenben győzni tudott.

Szigorú, tömör rendezői kompozíció: díszlet, zenei hatások, a színészi játék, a beállítások festői arányossága, kellemes harmóniája, a világítás merész kon-túrváltoztatásai.

Különösen J. Jurszkij barbár, ironikus, megtört és lázadó, szenvedélyes Ezópusa élményszerű alakítás. Mellette O. V. Vaszilavili Xanthos filozófus szerepében ad furcsa, mai ihletésű karak-

tert, a dekadens hedonizmus és a vívódó magatehetetlenség érzékeny pszichológiai árnyalataival.

Rozov : A futópályán

Füledt nyári este egy Moszkva környéki öreg vitla lakószobájában. P. P. Pankov Zsarkov, az író szerepében egy hal-kan zenélő ventillátor „árnyékában” olvassa fel családjának új művét. Felesége (Z. M. Sarko kitűnő alakítása) szkeptikus-fáradtan figyel, fia, Kim alszik, unokája, Albert élénken figyel. Ezzel a képpel kezdődik Tovsztonogov rendezésében Rozov színműve. Nagyszerű kezdő-kép, és "Tovsztonogov még számtalan ilyen érzékletes, hétköznapi, minden-napi életet jellemző neorealista részletezésű helyzetet teremt meg Rozov eléggé fáradt szövegkönyvének színpadán. Füledt, akváriumszerű családi otthon, sikertelenségek, tehetetlenségek, kitörni vágyás, bezártság - az íróénál felfokozottabb és éppen ezért élvezetessé váló színpadi ábrázolásban elevenedik meg mindez.

A sok remek alakítás közül a *Kilpol-*

gárokban Tyetyerevet játszó P. P. Pankov ízes, nagy erejű, komikus varázsú Zsarkovja emelkedik ki.

Shakespeare: IV. Henrik.

Tovsztonogov rendezése elsősorban formai merészségével lepi meg a nézőt. A Gorkij Színház hatalmas színpada előtt ácsolt előszínpad áll, amely az igazi szín-pad előterébe nyúlik bele. Kb. az előfüggöny mélységében hatalmas pergamen ív látható, amelyre képenként felvetítik az adott jelenet „adatait”, kis korhű rajzok kíséretében. A gerendás, ácsolt színpad közepén ugyancsak facölöpökre erősítve a színpad fele magasságában mozgó, brechti függöny. Előtte és mögötte is lehet játszani, a függöny mindenkori állása szerint. A díszletezést könnyítendő a nézőtérbe jó mélyen benyúló előszínpadon is van alulról mozgatott lift, ezzel egyes bútorokat cserélnek. A színpadra a mozgás a néző-téri két első járásból is történhet, mint a régi Nemzeti Színház egyes klasszikus előadásain.

Az emelvényyszínpadra állítás velejáró

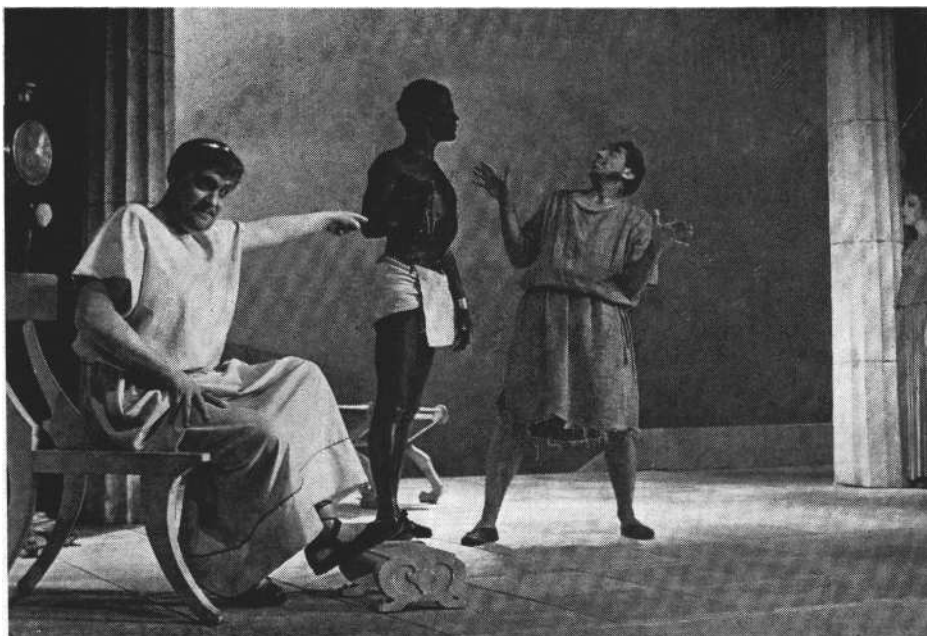
rója a szereplők számának redukciója - kb. tíz színész lehet egyszerre a színen, a kevés bútor, amelyeket a villanásszerű közjátékok alatt készítenek be. Gyakran kezdődnek a jelenetek élőképszerűen, a már leírt függöny elhúzásakor.

Az előadást a Macbeth boszorkáira emlékeztető koboldkórus remek jelene-te kezdi. Álarcos fejüket a függöny nyílásaira kidugva fecsegnek a történelemtől (Sajnos, nem tudom, hogy ez a szöveg melyik eredeti rész adaptációja.) Két figura közülük vissza-visszatér majd, hogy az egyes képek előtt a díszítéskor kis zászlókkal közöljék a hely-színt. (Úgy érzem, a rendező már-már túlinformálta ezzel a gesztussal a közönséget, hiszen minden tájékoztatásra elegendő mód nyílt a pergamenen is ...)

A kétrészes, három órára tömörített szövegváltozat szuggesztív és érdekes királydrámát teremtett (Recepten adaptációja, Borisz Paszternák fordítása). Természetesen sok-sok epizód vész el egy ilyen jellegű tömörítésben, és a dráma más arcot ölt, de a rendezői koncepció hatásosan jutott kifejezésre.

SHAKESPEARE: IV. HENRIK (LENINGRÁGI GORKIJ SZÍNHÁZ, RENDEZTE: TOVSZTONOGOV)





FIGUEIREDO: A RÓKA ÉS A SZÓLÓ (LENINGRÁDI GORKIJ SZÍNHÁZ, RENDEZTE: TOVSZTONOGOV)

Az előszínpad felett hatalmas korona függött, amely az előadás vezérmotívumát hangsúlyozta - a koronáért vívott küzdelmet.

Henrik herceg ebben a felfogásban a korai, boldog és Falstaffal együtt élvezett könnyed élet után nem lesz méltó a királyságra, az ország vezetésére - hanem őt is magával ragadja a hatalom mámore. Ennek a felfogásnak érdekes momentumja, amikor Henrik betegen alvó apjától elveszi a koronát (az eredeti műben: IV. felvonás 5. szín). Ezt az ifjú Henriket játszó O. I. Boriszov szinte paroxizmusban, a hatalom lehetőségétől részegen teszi, elragadja a koronát és megkoronázza magát.

Igy kap más értelmezést a befejező jelenet is: Falstaff megtagadása. Nem érezhető a most királlyá lett Henrik vívódása, nehéz helyzete - hogy új helyzetben meg kell válnia legjobb cimborájától. Ő Falstaffot kegyetlen-könyörtelenül tagadja meg, a kegyetlen erőszak törvényekhez és szerephez teljesen hasonlulva. Es Falstaff sem önáltató vagy belátó, bölcs rezignációval csatlakozik az új királyt ünneplő tömeghez, hanem a király katonáinak éles kardja kényszeríti őt erre.

A rendezés így a művet a *VI. Henrik* trilógia és a *III. Richárd* történelmi-írói krónikásrendszerébe helyezi. Így különös hangsúllyal elevenedik meg a hatalomért folyó VI. Henrik-Percy háború, elhalványodnak Percy személyes érényei, vonzó tulajdonságai, és inkább egy bábfigurát látunk benne a királyi hatalom ellen lázadó urak kezében. A színészi alakítások közül C. J. Jurszkij VI. Henrike a legemlékezetesebb, ellentmondásos, vívódó, tehetetlen és makacs egyéniséget jelenít meg. O. I. Boriszov Hen-

rik hercege a végletek színeiből alakul, a fiatal évek könnyedsége és mámore, majd az uralkodás ördögi vágyának megszállottsága jól érvényesül játékában.

Tovsztonogov egyik nyilatkozatából tudjuk, hogy minden fenntartás nélkül mennyire közel áll szívéhez Falstaff egyénisége, az élet teljességét mohón élvező pompás alakja. A látott előadáson a másik szereposztásból V. A. Kuznyecov (az elsőben Lebegyev, a *Kispolgárok* Besszemenovja) játszotta Falstaffot. Kuznyecov túl kedélyessé és nyerssé formálta a lovag alakját, hiányzott alakításának színeiből a virágzó derű, a lelemény és a nagy egyéniség vidám méltósága.

Percy V. I. Sztrizselcsik a már említett felfogásban játszotta, erőszakosságot és határozatlan hisztériát hangsúlyozva a megadott helyzetekben.

Az előadás egészére barbár, vad erő jellemző, a hatalomért folyó küzdelem pusztító könyörtelenségének hangsúlyozása - ennek szuggesztív megelevenítése.

A Két Színház Erwin Axer rendezésében

Axer a varsói Współczesny Színház főrendezője állította színpadra Jerzy Szański furcsa, pirandellói ízű drámáját, a *Két színházat*. A dráma négy képe négy stílust kíván, amely izgalmasan valósul meg a Gorkij Színház előadásában. Az első kép egy színház főrendezőjének irodájában játszódik, a mai abszurd komédiák játéktílusában jelennek meg a színházi irodák örök figurái: a színész-nő, a drámaíró, az altiszt. A játék ritmusa meglepően, lassú, a rendkívül gazdag árnyalatokkal kidolgozott karaktertanulmányok és helyzetek néhol már kínossá válnak. A továbbiakban véltem felfedezni a rendezői szándékot, amely

a lassított felvétel módszerét vette igénybe - a későbbi cselekmény megértéséhez, ellenpontosításához.

A második és harmadik kép: a dráma, amelyet előadnak, illetve próbálnak ebben a színházban. Két realista „egyfelvonásos”, Axer és a színészek remekelésében. Az utolsó kép ismét a főrendező történetéhez tér vissza, az ő álma, víziója, a szereplők és a színházi emberek vitája, igazságkövetelése. A Gorkij Színház műsorában érdekes hangot jelentett ez az előadás, többféle stílust keverő, inkább kamarai kereteket kívánó, intellektuális hangvétel. A színészek produkciója ismét kiváló volt, a közönség figyelme páratlanul koncentrált ezúttal is, de az előadás végső fogadtatása a mű sajátos problematikája, stílusa miatt nem volt, nem lehetett olyan spontánul lelkes mint a többi estén.

A Komisszarzszevszkaja Színházban

Az utolsó estén láttam Maljugin Csehov-levelekből adaptált művét. Agamirzján rendezésében, aki öt éve vezeti ezt a főként fiatalokból álló társulatot.

Az előadás érdekessége, hogy nem a mű dokumentatív jellegét hangsúlyozza, hanem megpróbál egy kamarai Csehov-színházt teremtetni. Nem a levelek tartalmát elevenítik meg, hanem a szereplők életének egyes momentumait villantják fel, a levelek megírásának időpontjában. Így valójában Csehov, bátyja, nővére, fiatalkori szerelme, Lidia Mizinova, Gorkij és Knyipper Csehova életének ívét, vázlatos vonalát követheti a néző.

A színház érdekessége, hogy hét éve Leningrád legkonvencionálisabb színházának tartották, és most - megfiatalításával - a legsikeresebbek, legvonzóbbak közé tartozik. Ez az előadás a 150. jubileumnál tartott, és „előjátéka” a *Sirály* jövő évi bemutatójának. Szereplői azonosak a *Sirály* főszereplőivel. Egy etüdből, előkészületi stúdiumelőadásból lett „váratlanul” nagy siker.

Szerencsés, vonzó színházakat láthattam a moszkvai és leningrádi tizenegy nap alatt. Tovsztonogov és társulatának kiemelkedő értékű produkcióit és Ljubimov, Plucsek, Agamirzján megújító, fiatalokra építő, merész kezdeményezéseit: egy nagyon izgalmasan élő színházi élet értékeit.

SAÁD KATALIN

Két fesztivál tanulságai

Két, Münchenben és Nyugat-Berlinben megrendezett nemzetközi fesztiválról számol be a *Theater Heute*, megjegyezve, hogy az elmúlt évad német szín-háza nem dicsekedhetett színházi kísérletekkel. A két fesztivál viszont felvonultatta a nyugatnémet kritikusoknak a nemzetközi színházi avantgarde-ot; bár a legtöbb előadás művészi színvonala meglehetősen zsenge volt, néhány rangos teljesítményt nyújtó színtársulat is fellépett. Münchenben került sor a 7. Színházi Műhelymunka Hét megrendezésére, a „Spiele und Beispiele” (Játékok és példák) fesztivált pedig a Berliini Művészeti Akadémián tartották meg. A két rendezvényen részt vevő valamennyi együttes a „másik színház” programjával lépett fel. Igaz, ez a „másik színház” fogalom nem jelent valamiféle egységes törekvést: az amerikai *Playhouse of the Ridiculous* groteszk felforgató kabaréjában és a dán *Odin Teatret* mítikus ceremóniájában nem lehet közös vonásokat találni. Ami viszont közös jellemzője valamennyi meg-hívott együttesnek, az az - állapítja meg a *Theater Heute* -, hogy egyik szín-ház sem a bérlők színháza. Ez viszont néhány pozitív eredmény közt azt is maga után vonja - vagy vonhatja -, hogy többségük fontosabbnak tartja a néző kizökkentését „kispolgári hétköznapijából”, akár a botrány árán is, a művészi színvonalnál, mint például a *Playhouse of the Ridiculous*.

Az együttesek másik holtvágánya: nem önállóságra, eredetiségre törekednek, hanem a divatos irányzatok sodrába állnak. Az egyébként valódi műhely-levegőjű londoni *Freehold Company*-ről, mely a színész teljes eszköztárának ki-bontását keresi, azt írja a kritikus, hogy a művészet és antiművészet közt húzó-dó senkiföldjén mozognak: „dilettánsok, akik a már kijátszott ász után játsszák ki az ászt”. S egy kicsit a legtöbb produkciót ez jellemzi.

A kollektív színházi munka lehetőségeit kereső stúdiószínházak közül, melyeknek adataiból egész kis lexikont állít össze a német folyóirat, két előadás-

ra érdemes jobban is felfigyelnünk. Münchenben lépett fel a nápolyi Centro Teatro Esse, Berlinben pedig az Odin Teatret, melyet az ugyancsak olasz származású Eugenio Barba Oslóban alapított, s amely jelenleg egy dán kisvárosban, Holstebróban működik.

Nápoly Olaszország egyik kulturális mélypontja. Színházainak nagy része bezárta kapuit. A Centro Teatro Esse társulata viszont a megalakulása óta eltelt öt esztendő alatt keményen harcolt életben maradásáért. Előadásait el-mélyült együttes kutatómunkával hozzák létre: régi és modern szövegekből. Előadásmódjukban pedig az artaud-i elmélet új interpretálására tesznek kísérletet, melynek lényege a testi kifejezés és az artikulált szó szoros kapcsolata. A *Medeát*, melyet bemutattak, szimbólumokban gazdag mítoszvilága miatt választották. Seneca szövege s a darab későbbi, Gennaro Vittellótól származó átdolgozása jó lehetőséget nyújtott számukra, hogy továbbépítsék a Genet Négerekjének előadásával meg-kezdet problémakört; ahogyan ott a feketék-fehérek közti kontraszt áll a cselekmény középpontjában, itt, a *Medeában* a dekadens és az eredeti, tiszta kultúra közti ellentétet.

Ugyancsak a szimbólumokban gazdag, sokszínű mítoszok és a szógesztus kapcsolatának kutatása jellemzi Barba színházát, de kísérleti eredményei a nápolyi színházéinál lényegesen magasabb színvonalúak. Grotowski egyedül Barbát ismeri el tanítványának.

És ez a Grotowski-féle színház úgy dolgozik, mint Claude Lévi-Strauss, a strukturalista etimológus - írja a *Theater Heute* nyugat-berlini fellépésük kapcsán. Egyszerű mítoszokat, primér társadalmi formákat kutat fel, melyeket a megigézettség és a hűvös analízis érdeklődés keverékével kísérünk végig. Meg vagyunk döbbenve, mert ezek a korai struktúrák bennünk valamiképpen továbbélni látszanak, és ugyan-akkor távol szeretnénk tartani tőlük magunkat, mert egy egészen más, idegen és mindennapi értelmünk előtt is-meretlen kultúra objektív jelenségeként mutatnak meg önmagunknak.

„Szegénynek” nevezi magát ez a színház, de nemcsak mert ez a „szegénység” csupán egy jelentéktelen, mindig funkciójától megszabott külső pompát, színpadképet és kelléket engedélyez; *szegény* egy még megfoghatatlanabb, módszertani értelemben is: a színészek

nem ábrázoló kelléktáruk gazdagítására törekszenek, hanem a lebontás technikáját keresik, hogy elveszítsenek mindent, ami egymással való kapcsolatukat, ami a saját személyükön való „túllépést” akadályozza.

Peter Seeberg, aki a *Ferai* című előadás szövegkönyvét összeállította, két különböző, egymástól távolos monda-anyagot köt egybe. Fredegod királyról szól a skandináv monda, akinek királysága olyan törvényhozással tartja fenn a rendet, hogy bárki nyugodtan otthagynak értékeit a közutakon, senki nem meri ellopni. Hogy ezt a rend-kívüli módon szabályozott politikai rendet ne veszélyeztesse az imperátor halála, legközelebbi emberei eltitkolják a nép előtt, s konzervált holttestét mutatják be a népnek, ha szükséges a király jelenléte. A másik régi mondaanyag a görög mitológiából való és Euripidész *Alkésztiszén* alapszik. Admétosz, aki Peliasz királyt követi a trónon, korai halálától fél, de bárki más halála meg-szabadítaná ettől. Minthogy senkit nem talál, ifjú felesége vállalja magára a haláláldozatot. Euripidész-nél a felesége, Alkésztisz megmenekül. Az Odin Teatret változatában Fredegod király halála összemosisodik halott „asszonyának”, Alkésztisznak siratásával.

A színészek teste a legparányibb mozgáselemet is uralja. Sőt, úgy látszik, mintha a testmozgás, mely ebben a színházban soha nem fajul egzaltált vagy görcsös modorossággá, alá lenne rendelve a nyelv mozgásának, mintha a test mindegyre azt a tartást keresné meg magának, mely a hang, a drámai nyelv számára a legszabadabb, a legkifejezőbb artikulációt teszi lehetővé. Ez azt is jelenti, hogy nem a gesztus és szó antagonizmusáról van szó, Barba színháza nem ellentéteket, hanem metamorfózisokat bont ki. Nem követel nézőitől kritikusan távolságtartó reflexiót, hanem részvételtjes egyúttsszenvedést.

Eltanulni, legalábbis a maga ritka kvalitásában pontosan tanulmányozni ennek a játéknak egyedül a lényegi karakterét lehet: azt az intenzív figyelmet és reakcióérzékenységet, mely az együttes tagjait összeköti. Ez a tapasztalat szolgálhat első, lényeges példaképül a kollektív színházi munka számára - vonja le a következtetést a *Theater Heute* a két fesztivál legkiemelkedőbb előadásáról.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Péter Molnár Gál:

Photographie de Várkonyi

Zoltán Várkonyi, le metteur en scène en chef du Théâtre de la Comédie est d'une personnalité des plus fécondes en imagination et en coloris. Au cours des quatre décades passées il présenta, sur la scène et dans le cinéma, une série de productions qui souvent ont été l'objet de discussions. Dans ce portrait grandiose du metteur en scène l'auteur présente les traits les plus caractéristiques de l'oeuvre de Várkonyi.

Istrán Gábor:

Nous sommes des hypnotiseurs

Interview avec Antal Páger, leading-acteur du Théâtre de la Comédie, qui emporte un succès bien mérité dans le rôle principal de la pièce de Károly Szakonyi intitulée Dérangement dans l'Emission.

Tamás Mészáros:

Le monde des accessoires

Les accessoires sont les composants indispensables de toute représentation théâtrale. Cet article expose les questions de principe et de style dans l'usage moderne des accessoires.

Tibor Benkő:

Klári Tolnay comme reporter

Le rédacteur de la chronique théâtrale de la radio relate dans cet article des traits spirituels dont a fait usage la grande actrice hongroise Klári Tolnay en réalisant sa série d'interviews familières avec des artistes de renom. Elle s'est fait beaucoup remarquer par ses interviews.

András Pályi: Laboratoire de mime

Miklós Köllő établit son laboratoire de pantomime à la fin de cet été sous le nom de «C 33». Ce théâtre donne ses représentations dans la cave d'un immeuble d'habitation. Leur première production, «Les Nègres» de Genet, évoqua chez le critique des impressions hétéroclites.

Istrán Hermann:

Pensées sur le théâtre d'amateurs

L'ordre d'idées dans cet article s'enchaîne à quelques écrits précédents qui cherchaient la place et analysaient l'importance du mouvement des amateurs en Hongrie. L'auteur voit

le but et la mission de l'amateurisme avant tout dans l'auto-développement et non pas dans la promotion de la rénovation de la scène.

Sarlós-Szatmári:

Euripide en Californie

Le metteur en scène hongrois László Vámos, lauréat du Prix Kossuth, eut un grand succès au printemps 1970 avec la mise en scène des Troyennes d'Euripide-Sartre à l'Université Davis, en Californie. Les acteurs étaient les étudiants de la chaire du théâtre. Cette étude nous relate des travaux préparatifs, de la confrontation intéressante du metteur en scène hongrois et des étudiants américains, ainsi que de la représentation même.

Judit Szántó: Le troisième absurde

En Hongrie Jean Genet compte parmi les moins connus des auteurs dramatiques absurdes. A part quelques fragments et adaptations, aucune de ses oeuvres n'a encore été présentée. L'article raconte la vie aventureuse de l'écrivain, nous fait connaître les quatre drames de Genet et analyse les questions philosophiques et esthétiques de sa dramaturgie.

Sándor Köröspataki Kiss:

Expériences dans le creux des vagues

Dans cette troisième partie de son compte-rendu sur la vie théâtrale en Angleterre, l'auteur nous relate des théâtres de Bristol, Manchester et Nottingham, ainsi que de la vie des chaires de théâtre universitaires.

György Lengyel: Soirées théâtrales à Moscou et Léninegrad

Le metteur en scène du Théâtre Madách rend compte du Tartuffe de Lubimov, du Mariage de Figaro de Beaumarchais au Théâtre Satirique, des productions du Théâtre Gorki à Léninegrad et des traits saillants de la saison théâtrale soviétique.

Katalin Saád:

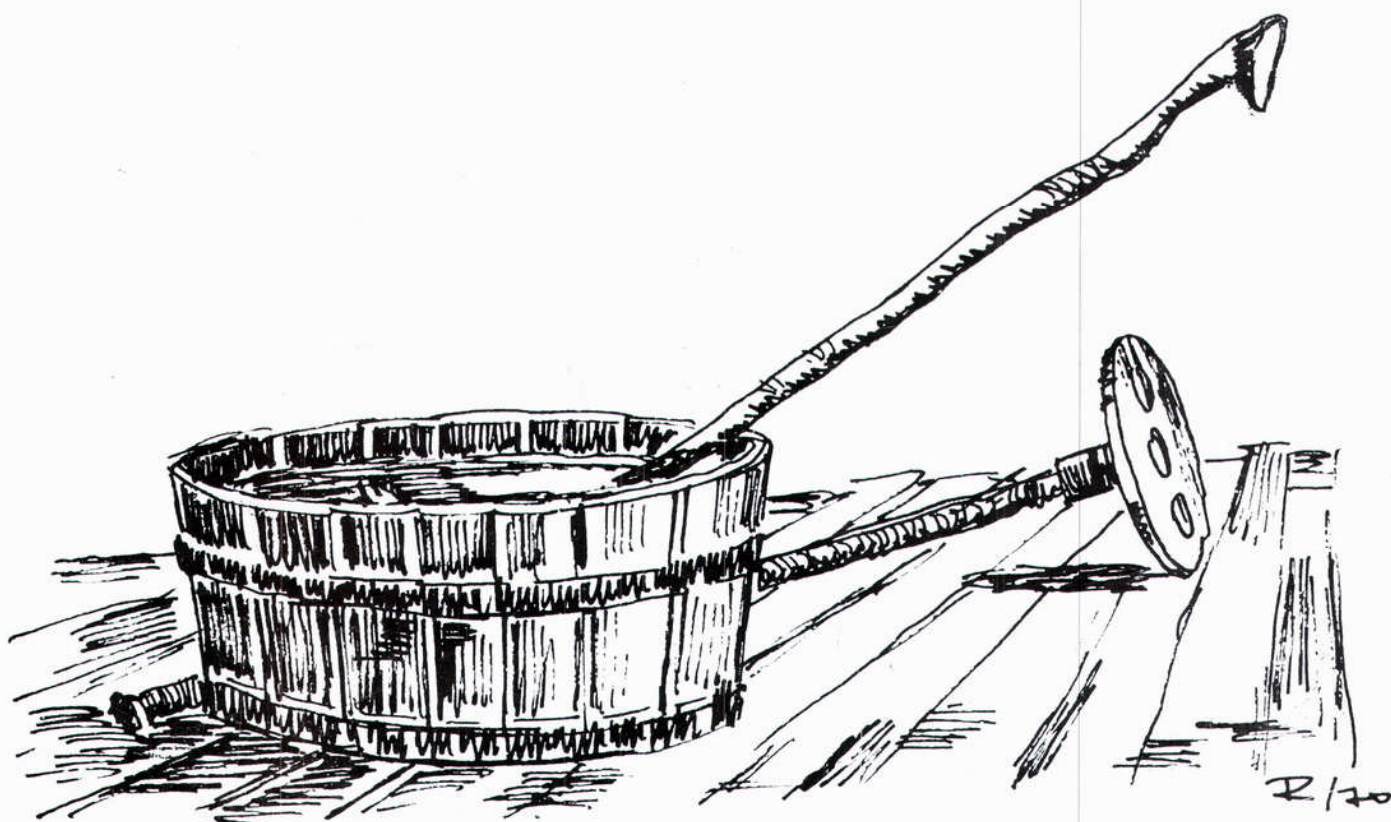
Les enseignements de deux festivals

Ce compte-rendu, fait d'après les publications du «Theater Heute», nous informe des festivals de Munich et de Berlin-Ouest.

András Pályi: Chandelles pour Lénine

Drame en deux parties.

Ára: 12,— Ft



KELLÉKEK A KALEVALA ELŐADÁSÁBÓL THÁLIA SZÍNHÁZ, TERVEZŐ: RAJKAI GYÖRGY)