

# könyvszemle

SAÁD KATALIN

## *A tánc mint drámai elem*

Körtvélyes Géza:

A modern táncművészet útján  
(Tanulmányok). Zeneműkiadó 1970.

Vályi Rózsi:

A táncművészet története. Zeneműkiadó 1969.

Mai fogalmaink szerint tánc és színház két különböző művészet. Annak azonban, hogy Körtvélyes Gézának a modern színházról írt tanulmányaival, Vályi Rózsi táncművészettel mégis ebben a folyóiratban foglalkozunk, nem elsősorban a táncművészet megbecsülése az oka, hanem az, hogy sajátosan színházi szempontból is figyelemre méltó ez a két tudományos munka.

A színház jelenlegi, világszerte végbe-  
menő erjedési folyamataiból, a szakem-  
berek vitáiból lényegében - nagy vo-  
nalakban - azt a következtetést vonhatjuk  
le, hogy a színház régi, vagy éppen ősi  
tartalmi-formai elemekkel próbál  
megújulni, s ez elsősorban a színház ősi,  
kultikus egysége utáni nosztalgiából fakad.  
Tulajdonképpen ehhez a kérdés-körhöz  
szól hozzá mindkét könyv, Körtvélyesé  
szándékoltan közvetlenebbül Vályi Rózsié  
már csak tematikájánál fogva is, kevésbé  
közvetlenül. Körtvélyes a színházat a maga  
komplexitásában látja, ezzel magyarázza  
meg *Drámaiság, zene és tánc a  
balettszínházban* című, könyve élére  
helyezett tanulmányában azt is, miért veti

össze a modern színházi tánc és a „próza-  
színház” problematikáját, fejlődési  
tendenciáit. Szerinte a táncművészet is - a  
legszelesebb értelmében használva a szót -  
színház, „az eleven ember megjelenítő  
művészete”. Világos dolog - írja -, hogy  
színház és táncművészet között lényeges  
különbség van aszerint is, hogy mi a  
megjelenítés eszköze (beszéd, ének, hang,  
mozdulat vagy mindezek valamilyen  
egyeztetése), s aszerint is, hogy mi a  
megjelenítés módja. Úgy véli, hogy  
minden színház a különböző művészetek  
sajátos kifejező eszközeinek valamilyen  
fajta egyegetésére épül, s hogy mi-közben a  
mai művészeti életben egyik oldalon az  
egyes művészeti ágak „tisztaságra” való  
törekvését találhatjuk meg, a másik  
oldalon viszont a „belső összetettség”, az  
integrálódás tendenciáját. Ez utóbbi -  
mondja - elsősorban a színház világában  
kapott erősebb hangsúlyt. Az integráció  
szándéka a színházban valójában az ősi  
integráció reneszánsza, illetve új  
integrációs törekvések születnek, s ennek  
eredetét Körtvélyes a technikai  
fejlődésben és korunk nagy társadalmi  
mozgásában látja.

Majd a könyv jelentős részében a kü-  
lönféle művészetek kölcsönhatását veszi  
vizsgálat alá melyik művészeti ág elemei  
jutnak túlsúlyba a XX. század nyugati,  
illetve szovjet színházművészetében. A  
„megjelenítő ember művészetéről”  
azonban sajnos nemigen esik több szó,  
hacsak áttételesen nem, a könyv két  
utolsó, a *Csodálatos mandarin* bel- és  
külföldi pályafutásáról szóló tanulmá-  
nyában. Itt, miközben az egyes értel-  
mezéseket taglalja, akarva-akaratlanul is  
beszélne kell a táncos-mimus *színházi*  
megoldásairól, s épp ez teszi izgalmassá  
az említett két írást.

Vályi Rózsi viszont alig mozdul el  
terjedelmileg is nagy, remekmű tánc-  
művészetének megírása közben ettől a  
megjelenítő eleven embertől. Pedig lát-  
hatóan nem kíván beleszólni a színház  
„forrongó” kérdéseibe, s még a táncostól-  
színháztól való el nem mozdulásában sem  
érezünk kifejezetten tudatos tendenciát,  
sokkal inkább a színház lényegét  
tökéletesen érzékelő ösztönt.

Természetesen a könyv első része az,  
mely egyúttal színház-történet is. Annak a  
korszaknak a krónikája tehát, amelyben az  
ősi színház létrejött, egységes volt, s  
mikor lassan egyes összetevőire

bomlott. A bomlás folyamatát Vályi nem  
fogadja örömmel, fájjalja, hogy az ókori  
Rómában teljesen háttérbe szorultak a  
klasszikus tragédiák kartáncai, sőt később a  
szövegei is, s a pantomim vált a rómaiak  
kedvenc műfajává. „A legfenségebb  
tragédiákat is átdolgozták pantomimmé” -  
állapítja meg sajnálkozva. Neheztel a  
rómaiakra, amiért a szépséges görög  
táncokat elvetették, s nem látja, hogy a  
modern, újkori színház-művészet  
megszületésének alapvető fel-tétele a  
szólómimes előtérbe kerülése volt. Hogy a  
színház- és tánc-történetnek ezt a  
mozzanatát így értékeli, megmagyarázza az  
a tény, hogy a *táncművészet* történetét írja.  
A könyv más lapjain azonban ő maga  
felel - közvetve - ezzel a  
megállapításával. Az ősi mozdulatokról,  
mozdulatábrázolásokról szólva, a  
barlangok falain látott, nyitott ujjú  
kézlenyomatok kapcsán megállapítja, hogy  
könnyebb észrevenni az ősi kézművészet  
funkciója és a mai kéz-fetiszmus  
funkciótlansága közötti különbséget, mint  
visszahozni az ősi mozdulatok evokatív  
erejét. Pedig itt is elsősorban a modern  
táncművészet elő-adóinak „hasznos kezeiről”,  
nem a színészekéről beszél, de pontosan  
érezke az összefüggéseket s a  
szükségszerű különbségeket is az ősi,  
mágikus szertartás és a mai színház, a  
rituális mozdulatok és a modern újkori  
színház, tán-cos gesztusai között. Másutt  
pedig a kínai táncművészetet tárgyalva, a  
színház csodájának keleti eszközeit elemzi,  
melyek adott esetben - mint a *Három út  
találkozása* című klasszikus hősi opera egy  
részletében - nemcsak állandósítják a  
világos színházban a sötétség érzését,  
hanem még a végletekig fel is fokozzák.

Vályi Rózsi könyve számos, az el-  
mondottakból is láthatóan általános ér-  
vényű színházi szakkérdést vet fel és  
válaszol meg, de mindezt oly elegáns,  
könnyed stílusban teszi, hogy könyve  
elejétől végig élvezetes olvasmány marad  
anélkül, hogy veszítene tudományos  
értékéből. Ízig-vérig színházi - és ter-  
mészetesen táncművészeti - esszé.

## Színházi kerekasztal

(Írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról.)

Az antológiát szerkesztette, a tanulmányokat válogatta, a bevezetőt és a szemelvények bevezetőit írta: Lengyel György. Gondolat, 1970.

Remek szimpozionra invitált meg bennünket Lengyel György. A meghívókat Európa és Amerika legjelesebb színházi művészeinek címezte (épp csak a bel-földieket felejtette el postára adni. Igaz, hogy a bevezető tanulmány írója, Székely György kitűnő expozéjával méltón képviseli a hazai szakembereket).

Őt témakörben hetvennyolc hozzászólás hangzott el, igaz, hogy néhányan - mint pl. Brecht - többször is szót kértek. Már a kérdéscsoportok felvázolása is a szerkesztői koncepció biztonságát dicséri, hiszen egyszerre tesz eleget a kronológia, a műfajok és az aktualitás követelményeinek. Íme a tematika: i. a dráma a század első felében (10 tanulmány, Gorkijtól Wilderig); 2. A színház a század első felében (11 tanulmány, Sztanyiszlavszkijtól Brechtig); 3. A klasszikus drámák a ma színházában (13 tanulmány a legkiválóbb rendezőktől); 4. A drámairodalom 1945-től napjainkig (Camus-tól A. Millerig, 21 tanulmány); és végül 5. A Színház 1945-től napjainkig; a leggazdagabb fejezet (23 tanulmány, a sort Brecht nyitja meg és J. Vilar zárja le).

Dicséri a szerkesztést a „konferencia” pergő ritmusa is, hiszen a leghosszabb tanulmány sem több nyolc oldalnál. S mint minden jó vitában, itt is megtaláljuk az állásfoglalások skálájának valamennyi árnyalatát. Sehol semmi szájba-rágás, álljon meg az olvasó a maga lábán, helyeseljen és mondjon ellent, de ami a legfontosabb: kapjon kedvet a gyakoribb színházba járásra. Mert a kötet végül is nem a szakmabeliek számára készült, azoknak kisujjában van valamennyi elmélet - és gyakorlat! -, ha-nem azok számára, akiket a színház érdekel, a szónak már-már hobby-értelmében, tehát szenvedélyesen, nyomozó és hódító indulattal. Hiszen minden útkeresés végső bírja a közönség, ő adja le voksát a kísérleti és hagyományos pro-

dukciókra, de nem mindegy, hogy mennyire lát tisztán és átfogóan ugyanez a nézősereg. Sok egyéb mellett ez a kötet legfőbb érdeme!

Hogy mennyire kerüli a kötet a nagyképi ködösítést, a tolvajnyelvi szakbarbarkodást, azt talán két „hozzászóló” kiragadott idézetével tudnám legpregnánssabban bizonyítani. Dürrenmatt mintegy magában dünyögve jegyzi meg: „Természetesen fogalmam sincs róla, hogy kellene úgy hozzáfogni, hogy ne szabó módjára beszéljünk a művészetről; ezért csak azokhoz tudok beszélni, akik Heidegger olvasása közben elalszanak.” - A legfrissebb lord, Laurence Olivier egy színész kollégája szavait idézi: „...az elmélet a siker által felkavart hullám, és ez igaz. Ha az embernek sikere van valamiben, megkérdezzük: hogyan is csinálta, és kell valamilyen magyarázatot találni.”

Miről is van szó tehát ebben a gyűjteményben Minderről, ami a színházzal kapcsolatos: politikáról, világnézetéről, a művészet céljáról és hatásáról, eszközeiről, az eszközök arányáról és kölcsönös-ségéről, szövegűségről és rendezői ön-állóságról, színészi alázatról és színész-központúságról, történelemről és stílusról - egyszóval az életről s annak szín-házi vetületéről.

Vannak persze megdönthetetlennek látszó érvelések, amik nyilvánvalóságuk folytán tűnnek közhelynek, noha nem árt ismételni őket. Ilyen például Gorkij tézise: „A színmű - dráma és vígjáték - a legnehezebb irodalmi műfaj. Azért a legnehezebb, mert a színműben a szereplőknek önálló életet kell élniük, te-hát saját szavaikból és tetteikből kell felépítenünk jellemüket - a szerző magyarázó utalásai nélkül.” S mintegy ezt a gondolatot viszi aztán tovább Pirandello: „Egy koholt alak, egy művészi figura csak akkor létezik, ha megvan a maga drámája, vagyis van egy olyan dráma, amelynek a szereplője s amelynek a révén szerep. A szerep értelme a dráma, ez az élet funkciója, ez a feltétele létezésének.”

A vita központja persze nem itt van. Sokkal élesebben szikráznak a pengék, amikor a színház politikai elkötelezettségéről van szó, vagy amikor a dráma szövege és a rendezői autonómia kerül ellentétbe. A disputa résztvevői lényegében két pontban értenek egyet: szeretik a színházat és fontosnak tartják. A teóriák és módszerek aztán alkotóik világ-nézetének megfelelően igekeznek szol-

gálni ezt a célt, néha bizony felvillantva a zsákutca „perspektíváját”. Talán szabad annyira „elfogultnak” lennünk, hogy a fenti kérdésekben azokat idézzük, akik-kel egyetértünk.

Így mindjárt Brechtet, aki saját munkásságával szinkronban vallja, hogy

„a mai világot a színpadon is lehet ábrázolni, de csak akkor, ha megváltoztathatóan fogjuk fel”. A színházról alkotott vélemények közül, annak pedagógiai szerepéről szólva, érdemes kiragadni García Lorca talán kicsit romantikusan optimista, de szenvedélyességében szuggesztív vallomását: „A finom érzékenységu és minden ágában - a tragédiától a bohózatig - jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát. Ám a lezüllesztett színház, ahol a Pegazus szárnyait patái helyettesítik, egy egész nemzetet tud közönséggé tenni és elaltatni.” De a legmaradandóbb kitétel a színház politikai elkötelezettségével kapcsolatban talán éppen Orson Wellesé: „Nem a »politika« a művészet ellensége, hanem a közömbösség, mert megfoszt bennünket a tragikum iránti érzéktől. Egyéb-ként a közömbösség is politikai állás-foglalás, amelynek gyakorlati konzekvenciáin Ionesco sok kollégája elmélkedett korunk egyetlen valóban légmentesen záró elefántcsonttornyában, a koncentrációs táborban.”

Világnézetéről beszélünk, sőt világnézetekről. Már maga a színház szeretete is egyfajta világnézet. Valamikor - s kissé talán még ma is - „az egyház a színművészetben a lelkek eretnek szaporítását utasította el, az élményekben való tombolást, a botrányos igényt, hogy valamely élőlény visszautasíthatja az egyetlen sorsot, s beleverheti magát mindenféle mértéktelenségbe. A színészekben az egyház a jelen szeretetét átkozza ki”. (Camus). Sean O'Casey pedig tovább megy, és ostorát nemcsak a klérus felett suhogtatja: „... a színműfóknak és költőknek is része volt és van abban, hogy az ember gondolatai jajsavak és sirámok kalodájába szorultak. Szerintük senki, de senki nem cselekszik helyesen; ráadásul úgy viselkednek, mintha meg akarnák vonni tőlük a nevetés jogát.”

Ez a megállapítás persze már kicsit stílárius kérdés is, bizonyítva, hogy nem lehet az egyik fogalmat a másiktól elválasztani. De hát merjünk-e stílusról beszélni Albee után, aki így fakad ki: „Ábrázolásmód és téma meghatározzák egymást, és semmi közük nincsen a drá-

stílusához. Más szóval: amit legtöbben a stílusról gondolnak, annak egyáltalán semmi köze sincs a stílushoz." Annál is inkább, mert Dürrenmatt szerint: „Nincs többé stílus, már csak stílusok léteznek, ez a tétel jellemzi általában a mai művészet helyzetét ...”

Új stílus, hagyományos stílus, kísérletezések ... Talán Peter Brook szavai mögött rejtőzik a filozófiai igazság, amikor azt mondja: „Én mindig harcoltam a »hagyományok« ellen a színházban; mert a hagyomány kísérlet arra, hogy relatív igazságokat abszolút igazságokká változtasson; mindig meg voltam győződve arról, hogy egy előadás csak sikerének pillanatában »igaz«, közönsége alakítja, és csak a történelem egy pillanatában létezik.” Megszívlelendő kitétel ez, hiszen az olyan színházi zsenik, mint Sztanyiszlavszkij is fékező erővé válhatnak, amint azt a kötet szovjet résztvevői javarészt állítják. Abban viszont már kevésbé van igaza Brooknak, amikor a pillanatot állítja egyedüli értékmérőnek, és piedesztálra emeli az állandó újítást: „Semmi-féle közönségnek, előadóteremnek vagy írói stílusnak nincs különös hatóereje. A hatás az őt megelőzővel való ellentétben van, a frissességében, amelyet bizonyos ideig ezek az új elemek hozhatnak nekünk.” Mert ezáltal válhat az újítás ön-célúvá, szüntetheti meg a színház saját magát, s az eklektika címkéje alatt meg-születik a káosz. Jan Grossman lénye-gében erre is gondol, amikor a happening-divat ellen rándítja meg a vállát. „Minek csináljunk happeninget, hiszen elég kilépni az utéára, máris ott van körülöttünk.

A leghevesebb polémia azonban - s ez végigvonul az egész kötetben - a drámai szöveghez való hűség és a rendezői szabad kéz körül gyűrűzik. A nyilatkozók többsége - és nemesak az írók - tisztelik a szöveget, sőt érdekes, hogy a rendezők közül elsősorban azok, akik egyúttal színészek is. Anélkül, hogy a rendezés funkcióját alábecsülné, Akimov például így foglal állást: „A korszerű színház kifejező eszközeit alapvetőekre és kiegészítőkre oszthatjuk fel. Az első csoportba, amely nélkül előadás nem jö-het létre, csak kettőt sorolhatunk: a drámairodalmat és a színészeket.” Szellemes szkepszissel nyúl a kérdéshez Tovsztonogov, amikor azt mondja, hogy

.. senki sem dicsékedhet azzal, hogy ő mindenkinél jobban megértette az író, mert gyakran maga az író sem tudja tel-

jesen világosan, mit is alkotott.” Az irodalmi szöveg fontosságát talán két idézet húzza alá legjobban; úgy érzem, mindkettőt érdemes kiragadni: „Az alkotó író lelkiállapotát kell felidézni; nyomai az írásban megtalálhatók, tehát elsősorban az írásból kell kiindulni.” (Jouvet). Csak zárójelben jegyzem meg, hogy Jouvet tézise mennyire rokonítja

ponton a színházat a műfordítással. - A másik rendező, aki hasonló szellem-ben nyilatkozik. Zeffirelli: „Amikor egy másik ember elképzelésének színpadra állítására vállalkozunk, tiszteletben kell tartanunk az ő eredeti elgondolásait. A mi munkánk feledésbe merül majd, de az ő művük maradandó. Nem lehet az V. szimfóniát sem kényünk-kedvünk szerint alakítani, például dzsessz-ritmusban játszani.”

Mindez csak sovány ízelítő a kötet gazdagságából, de hát a célnak sokkal inkább az étvágykeltés, semmint a teljességre való törekvés. Lengyel György remekül rendezett, nem győzzük hangsúlyozni. Tekintsünk el most az antológiáknál szokásos hiánylistától, hiszen aki nem kapott szót, annak a művéről is beszéltek mások. (Becketttről például annyira érdemi megjegyzés és bírálat, sőt elemzés szól, hogy egyenrangú szereplő lehet a tartalomjegyzékben.) A magyarok mellőzését leginkább azért fájjaljuk, mert erősíteni látszik azt a válaszfalat, ami a köztudatban úgy is túlságosan megvan világirodalom és magyar iroda-lom között. S ha mégis belekezdtem a sopánkodásba, akkor annyit még hadd mondjak: gyakran került szóba a kabuki, valamint a No-játékok inspiráló hatása az európai és amerikai színjátszásra, ezért szerencsés dolog lett volna, ha sikerül egy távol-keleti - elsősorban ja-pán - rendező megszólaltatása is.

Az utolsó szó azonban csak a köszönetet lehet, amely Lengyel Györgyön kívül illesse a tanulmányok világos, formabiztos fordítóit is.

L. A.

## Egy irodalmár a színházban

Jan Kott: Kortársunk Shakespeare  
Fordította: Kerényi Grácia. Gondolat  
Könyvkiadó, 1970.

Csak a Hamletről szóló irodalom bibliográfiája, ahogy Jan Kott megjegyzi, kétszer olyan vastag, mint a varsói telefonkönyv. Vajon hány telefonkönyvet tenne ki az egész Shakespeare-irodalom címjegyzéke? Kott tehát mindjárt megindokolja, miért ír ő is Shakespeare-ről. A huszadik századi ember a saját tapasztalatain keresztül nézi Shakespeare színházat, s ezért nem ijeszti meg - vagy pontosabban, szólva, nem lepi meg - a shakespeare-i világ kegyetlensége - állapítja meg könyve elején, ezzel meg is határozva a különböző időben keletkezett tanulmányokból és cikkekből össze-állított könyv alapmotívumát. Amikor a *Titus Andronicust* úgy elevenítik meg a színpadon - folytatja Kott -, ahogy azt Peter Brook tette, a mai nézők éppoly lelkesen tapsolják meg az általános mérsárlást az ötödik felvonásban, ahogy Shakespeare korában tapsolták meg a szabók, mérsárosok, kazánkovácsok és katonák ... A mai néző, aki saját korát találja meg a shakespeare-i tragédiákban, sokszor meglepően közel kerül Shakespeare korához, mindenesetre mélyen megérti a kort - vallja a *Kortársunk Shakespeare* írója. De nem azért, mert a sok kegyetlen halált a katarzis előfeltételének érzi, vagy esztétikailag tartja szükségesnek, még csak nem is Shakespeare „félelmetes génuszának” tulajdonítja a hősök brutális egymás-irtását, sokkal inkább történelmi szükség-szerűséget lát benne.

A *Titus Andronicust* Brook rendezésében mutatta be 1957-ben a Varsóban vendégszereplő The Shakespeare Memorial Theatre Company. Amint a könyv végén található szerzői és fordítói jegyzetektől kiderül, Kott 1965-ben megjelent Shakespeare-könyve azzal a színházi receenzióval kezdődött, melyet az előadás nyomán írt. Az *Egy kegyet-len és igazi Shakespeare* című cikk volt tehát a nyitány, annál is inkább így ne-

vezhetjük ezt az írást, mert Kott az egész könyvre kiható élményt, gondolati alapanyagot nyert Brook e rendezéséből. Kott szereti a metaforákat, mondjuk tehát, hogy ettől kezdve azon a szemüvegen keresztül nézte a shakespeare-i színházat, melyet Brook tartott elé első ízben. Brook meghihlette Kottot. De az ihlet nem maradt egy-oldalú. Mint tudjuk, Brook Kott egyik későbbi tanulmányának - a kötet színházelméleti s talán színháztörténeti szempontból is legjelentősebb fejezetének - A „Lear király” vagy „A játszma vége” című esszéjének a hatására rendezte meg világhírű *Lear király-előadását*. Kottot Brook - Brookot Kott lendítette a magasba. Ez is egy a Kott-paradoxonok közül? Annyi mindenest-re bizonyos, hogy a *Kortársunk Shakespeare* írója nagyon kedveli a paradoxonokat. Es Shakespeare esetében nem is minden siker nélkül. Ha eddigi esszéit ismerve szemére vethettük, hogy olykor a lényeglátás és láttatás rovására folytatja gondolati játékait, a legparadoxabb költőről és színházról szólva az egyetlen lehetséges kifejezési módnak tűnik a paradoxonokban való gondolkodás: „Jágó hallgat - elemzi az *Othellót*. - A ráció mindenben őt igazolja. De csak az intellektuális ráció. Az erkölcsi rend Shakespeare összes nagy drámáiban . . . össze-ütközésben áll az intellektuális renddel. A világ olyan, amilyennek Jágó látja, de Jágó gazember.” Gloster *Lear király*-beli öngyilkosságáról, azaz az azt jelezni kívánó pantomimjelenetről pedig ezt írja: „A pantomim teret és tervet teremt a színpadon: hegyet, völgyet, szakadékat. Shakespeare az antiilluzionista színház minden eszközét felhasználja a lehető legrealisztikusabb és legkonkrétabb táj megteremtéséhez. Olyan táj megteremtéséhez, mely csupán egy vak ember képzelődése.”

A paradoxon Kottnál nem formalista játéklehetőség többé. Dialektika. Ezzel is a shakespeare-i színház lényegébe érez bele. Talált azonban egy még eredményesebb, még kevésbé külsőleges mód-szert: a lebontást, a „hámozást”. Pontosabban megtalálta, elsajátította a maga számára is. Beckett színházában felismerte Shakespeare-ét, de még inkább a shakespeare-i színházban Beckettét, s a középkori „Theatrum Mundi”-t az új-hoz, Becketthez közelíti. „Beckett volt az első - mondja Jan Kott -, aki a „játszma végét” látta meg a *Lear királyban*, lehámozta róla az egész bonyolult

cselekményt, mindent, ami külsőleges, s a pőre lényegét ismételte meg.”

A *Lear királyban* végül mindenki ember mivoltára csupaszodik le. A vak - ember, az örült - ember, az elhülyült aggastyán - ember. Csak ember. Kott Andrzej Falkiewiczet idézi, aki *Az ötvenes évek színházi kísérlete* című könyvében az ember megcsonkításának és megnyomorításának e jellegzetes folyamatát nem Shakespeare műveiben, hanem korunk irodalmában és színházában mutatja ki. Falkiewicz ezt a folyamatot hagymahámozáshoz hasonlítja. Először a héját húzza le az ember, az-tán a gerezdéket sorra. Hol ér véget a hagyma, és mi van legbelül? A „sem-mi”, az, ami szenved. „Ezt nevezzük bukásnak ... ez az a kegyetlen és gúnyos, egyszerre shakespeare-i és mai »hagymahámozás«” - írja Kott. Úgy véli, hogy *A játszma* végének mindkét változatában, Shakespeare-ében is, Beckettében is a korabeli világ dőlt romba, a reneszánsz világ, meg a miénk. A két le-számolás nagyon hasonló. Hiába a Shakespeare-drámák reneszánsz pompája; üres színpadon és üres ég alatt ját-szódnak! A játék - a játszma - végére a hősök is, a világ is csupasz.

Nemcsak a *Lear királyról* és a többi tragédiáról bontja le Kott az évszázadok alatt rárakódott romantikus és naturalista körítést, s mutatja meg a belőlük készített melodramák és operák képtelenségét - kivetkőzteti tündéri bájukból a vígjátékokat is. Ahogyan Kott elemzi őket, nem is olyan vígák ezek a játékok. Csak el kell dobni Prospero válláról a csillagokkal telehintett nagy fekete köpenyt a rossz színházi hagyománnyal együtt. A Mikulás-vagy bű-vészjelmez megmerevíti a színészt: „arra készíti, hogy celebrálja a szerepét . . . ünnepélyessé válik ahelyett, hogy tragikus volna, ahelyett, hogy emberi volna” - mondja Kott.

Talán ezek a részek a legértékesebbek a Kott-könyvben. Ahol megálmodja a színházat. A díszletet és a jelmezt. Ne legyen Caliban szörny, mert Caliban ember. „Az egyik legnagyobb, legeredettebb, legnyugtalanítóbb Shakespeare-kreáció. Szeretném - vallja be Kott -, ha minél emberibb lenne. A szörnyszerűség fogalmát teljesen érzékeltetheti a konkrét gesztus, a színész álarca és sminkje.”

Van elképzelése a legszűkebb értelemben vett rendezői - és színészi - munkáról is. Brookék *Titus Andronicus*

előadását a megálmodott Shakespeare kinyilatkoztatásának érezte. Ilyennek vágyta látni. Ebben az Andronicus-előadásban Kott számára az a legbámulatosabb, hogy a film tapasztalatain át tér vissza a színház az igazi Shakespeare-hez. A film fedezte fel a reneszánsz Shakespeare-t - írja. Olivier alakítása nyújtotta korunk első igazi Shakespeare-élményét; Olivier filmjei mutatták meg, milyen egységes, gyorsan pergő a shakespeare-i történés. Brook a film tapasztalataiból merített, s a „feszültségek montázs” lett Brook konstrukciós elve.

Ismét tehát egy Kott-féle paradoxon, de ez már elmélet, általános jelentősége van, bár lehet, hogy nem is tudatos, hiszen az ellentétpár a Lear-tanulmányban található: „A doveri szakadék létezik és nem létezik. Szakadék, mely mindig készenlétben áll ... Csupán a pantomim jelenlétét, sőt mi több, szükségességét tartom lényegesnek . . . Gloster shakespeare-i öngyilkosságát nem lehet megfilmesíteni, csupán úgy, ha a film színházi előadást mutat be. A naturalista, sőt a stilizált színház is, a festett vagy akár a háttérre vetített szakadékkal, megöli a shakespeare-i példabeszédet.”

De Kott bármennyire belopja is magát a színház kulisszái mögé, nem rendező és nem is színész. Irodalmár marad, dramaturg, aki minden ízében ismeri a Shakespeare-filológiát, és minden ízében érzi a színházat. Találkozása Brookkal, úgy tűnik, a XX. századi szín-házművészet nagy találkozásai közé tartozik. Ez a találkozás, az irodalom és a színház világszerte tapasztalható civódása idején, ha nem is került sor Brook és Kott között a szó szoros értelmében vett közös munkára, és ha vitatkozhatunk is sok mindenben Brookkal, Kottal, jó példaként szolgál számunkra is az irodalmár és a rendező érdemi együttműködésére.

Többek közt ez is tanulsága e ma már nélkülözhetetlen Shakespeare-könyvnek, melyet most Kerényi Grácia gondos, szép, a nyelvi nehézségeket könnyed biztonsággal megoldó fordításában jelentetett meg a Gondolat kiadó a magyar nyelvű Shakespeare-irodalom gazdagodására.

## THÉÂTRE

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

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

## Résumé

**Judit Szántó: Possibilités échappées**

Après le succès international de « La Famille Tót », l'attente générale se tourna vers un drame d'István Örkény écrit avant ce dernier, « Le Pigeon Noir » qui fut présenté au Théâtre National au mois d'octobre l'année passée. Le drame relate d'une religieuse désemparée devant retourner dans la vie civile vers la fin des années quarante, lors de la dissolution des ordres religieux. Il est à regretter que la vraie puissance dramatique offerte par cette figure se perde par le fait que l'auteur n'exploite que le comique superficiel des situations inattendues.

**János Szilágyi:****Quatre auteurs — sur cinquantes années**

L'année passée, à la fin d'octobre et au début de novembre, furent organisés en Hongrie les jours de la culture soviétique. A cette occasion de nombreuses oeuvres soviétiques furent présentées dans les théâtres hongrois. Le critique analyse la présentation de « Où est ton frère, Abel? » de Julius Edlis, « Braves Hommes » de Leonid Zorin, « Sur le dos du marsouin » de Zuhovicky et « L'attentat » de Mihail Satorov.

**József Majoros:****Les nouvelles acceptions dans le monde de Tchekov, sur la scène de Horvai**

István Horvai est un des metteurs en scène de renom du Théâtre de la Comédie à Budapest. Sa mise en scène récente de « L'oncle Vania » de Tchekov est considérée à raison comme le chef d'oeuvre de sa carrière jusqu'ici.

L'article présente aussi les étapes précédentes de l'oeuvre du metteur en scène.

**István Hermann: Un théâtre naissant**

Les deux premières productions du nouveau théâtre de Budapest, le « 25ème Théâtre » furent le roman dramatisé du grand écrivain hongrois László Németh intitulé Le Deuil, ainsi que l'oeuvre de Platon intitulée La Plaidoirie de Socrate. L'article traite aussi du caractère élite, littéraire de ce théâtre.

**Alfréd Lux:****Le genre épique sur la scène**

Le nombre des adaptations dramatiques d'oeuvres épiques qui d'origine n'étaient pas destinées pour la scène a bien augmenté ces derniers deux ou trois ans. La plupart de ces présentations est liée à l'activité du Théâtre Thalia de Budapest. L'article, partant de l'adaptation la plus récente de la Famille Thibault de Roger Martin du Gard forme une opinion générale sur cette question.

**Mária Angyal: Margit Dayka en travail**

Il arrive de plus en plus souvent dans cette saison théâtrale que des acteurs de la capitale prennent part dans une production de la province. Ainsi, Margit Dayka a joué dernièrement le rôle principal dans le Chaillot de Giraudoux à Szeged. L'article analyse non seulement la création, mais relate aussi de la méthode de travail de l'artiste, de son attitude humaine, de son caractère attrayant et charmant.

**Gábor Antal: De l'art du comédien autour de la table ronde**

La radio hongroise a organisé une causerie autour de la table ronde sur l'antagonisme et l'harmonie de l'introspection et de l'emploi chez l'acteur. Ont participé à la discussion un écrivain, un critique d'art dramatique, un psychologue, un journaliste, ainsi que le provocateur de la discussion Miklós Gábor, l'artiste éminent du Théâtre Madách, dont nous avons publié les études sur l'art du comédien consécutivement dans nos numéros d'avril, de mai, de juillet et d'octobre de l'an dernier.

**Eszter Kulka — László Szentirmai:****Les spectateurs du Théâtre National de Szeged**

Nous apprenons à connaître la méthodologie de l'enquête théâtro-sociologique entreprise à

Szeged, au Sud de la Hongrie. Les dirigeants du théâtre cherchent à élargir la portée du théâtre partiellement en profitant des résultats de cette enquête dans les rangs du public.

**Erzsébet Berkes: Pour la scène totale**

János Mácza est un personnage intéressant de l'histoire du théâtre hongroise qui, au début de ce siècle, fut un des précurseurs du mouvement avantgardiste, puis émigra à l'Union Soviétique après la chute de la République des Conseils de 1919. L'article nous relate de son activité peu connue.

**Tamás Koltai: Le théâtre est-il meilleur à Bucarest?**

L'auteur a passé dix jours en octobre dernier dans la capitale de la Roumanie pour prendre contact avec les théâtres les plus importants de cette capitale. Dans cet article, relatant de quelques présentations éminentes, l'auteur nous fait connaître aussi les méthodes de l'enseignement supérieur de l'art théâtral roumain.

**Péter Herzum — Tran Tuan Dung: Les traditions du jeu et de l'art théâtral au Vietnam**

L'article donne connaissance des deux types de drame les plus importants dans le théâtre vietnamien, le Cheo et le Tuong. Le Cheo s'y est implanté avec l'établissement des prisonniers de guerre européens captivés au cours des invasions mongoles du XIII<sup>e</sup> siècle. Le Tuong, contrairement au Cheo, n'est pas de caractère populaire, il provient de la culture héroïque et chevaleresque.

**Katalin Saád: La danse comme élément dramatique**

Critique sur les oeuvres d'une part de Géza Körtvélyes intitulée Sur le Chemin de l'Art Chorégraphique Moderne et de l'autre de Rózsi Vályi intitulée L'histoire de l'Art Chorégraphique.

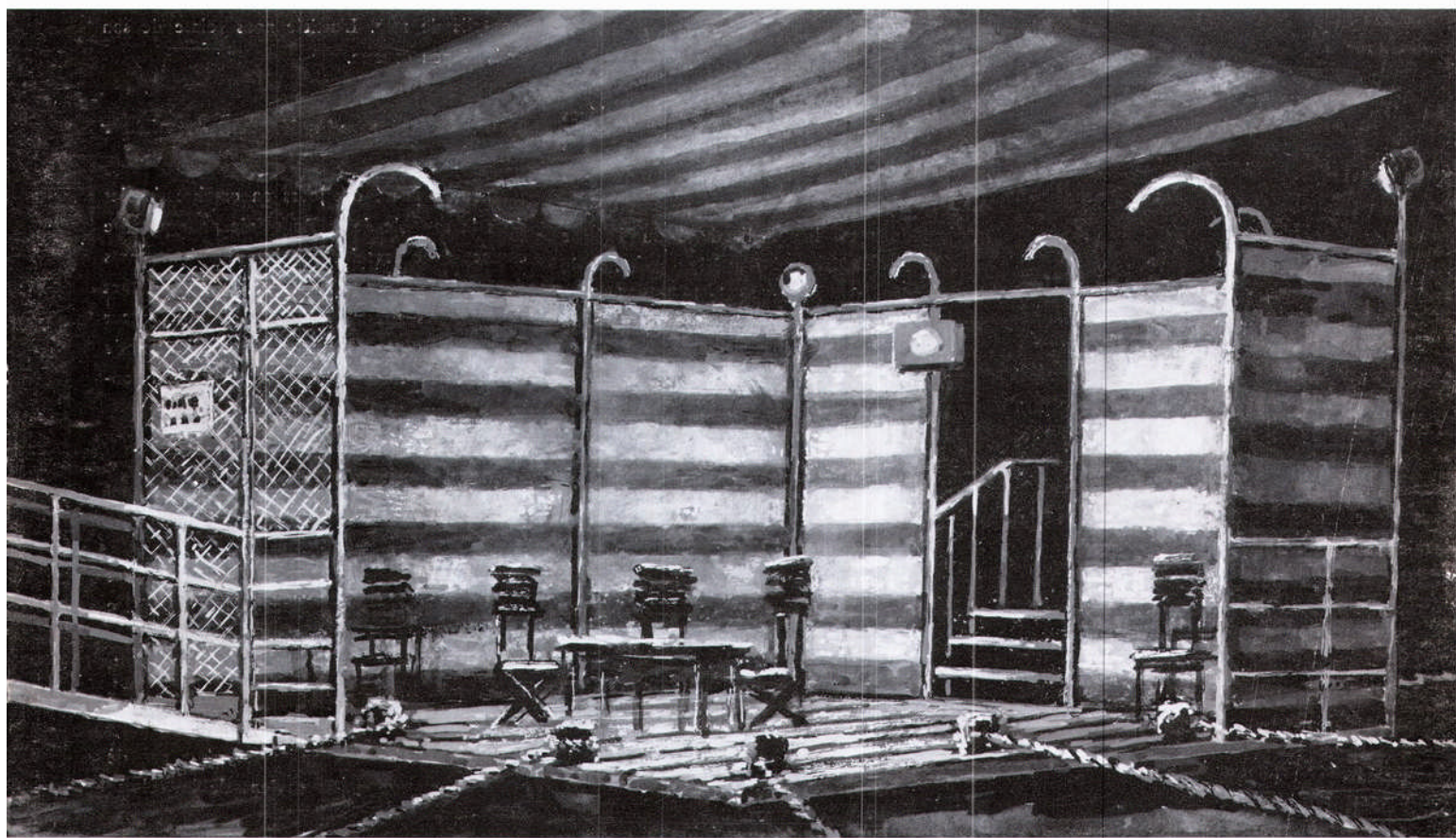
**L. A. Table ronde théâtrale**

Revue du volume d'études théâtrales choisies par György Lengyel.

— d — n

Un homme de lettres au théâtre. Critique sur les études de Jan Kott.

Ára: 12,— Ft



FEHÉR MIKLÓS DISZLETE EDLIS: HOL VAN A TESTVÉRED, ÁBEL? CÍMŰ DRAMÁJÁHOZ (PESTI SZÍNHÁZ)