

SZÍNHÁZ



Pályi András: Mellékszereplők és statiszták • Hermann István: Rendezői stílus és rendezőgyéniség • Molnár Gál Péter: Bodnár Jenő óralánca • Ungvári Tamás: Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben • Szentirmai László: Közönségvizsgálat Szegeden • Gábor István: A magyar dráma útja (1945–57) • Szilágyi János: Bulgakov-Molière kálváriája

1971.
MÁRCIUS



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSEG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1971. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
1 évre 142,- Ft, 1/2 évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 12,-Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



71.0075 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A névvel nem jelölt képeket Iklády László készítette

A CÍMLAPON
MAJOR TAMÁS MOLIÈRE SZEREPÉBEN
(BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE,
KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

TARTALOM

magyar játékszín

- MOLNÁR GÁL PÉTER
Major Tamás cirkusza (1)
- PÁLYI ANDRÁS
Mellékszereplők és statiszták (9)
- SZILÁGYI JÁNOS
Bulgakov-Molière kálváriája (14)
- ANTAL GÁBOR
Liraian a líráról (17)
- FEUER MARI A
Demokratikus opera és összművészet (19)

fórum és disputa

- HERMANN ISTVÁN
Rendezői stílus és rendezőgyéniség (21)
- Fiatal művészek a ma színházában (24)*

arcok és maszkok

- MOLNÁR GÁL PÉTER
Bodnár Jenő óralánca (29)

világszínház

- SZEREDÁS ANDRÁS
A Bölcs Náthán Budapesten (32)
- UNGVÁRI TAMÁS
Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben (34)
- SZENTIRMAI LÁSZLÓ
Közönségvizsgálat Szegeden (36)

műhely

- KAZÁN ISTVÁN
Moszkvai munkanapló (41)

könyvszemle

- GÁBOR ISTVÁN
A magyar dráma útja (1945-1957) (44)

színháztörténet

- BERKES ERZSÉBET
Léphetünk-e kétszer ugyanabba a folyóba? (45)

magyar játékszín

MOLNÁR GÁL PÉTER

Major Tamás cirkusza

6.

A 30-as években a Színiakadémiát éppen elvégzett és a kurzus dagályos színjátszásával elégedetlen fiatal színészek megalapították az Orgitt Egyletet. Mindenikük „érdekes” maszkot formált új és új szerepéhez, és a maszk különlegessége szarkasztikusan megfogalmazott jellemet vont magával a színpadra. Gobbi Hilda, Olty Magda, Apáthy Imre, Várkonyi Zoltán és Major valamennyi alakítása - később is, máig is - őrizte kezdeti kísérleti korszakuk szatirikus ízeit. Legtragikusabb szerepeikbe is beszűrődött a groteszk elem, alakításaik nagyfeszítettségű jellemellentmondásokat tártak fel.

A lázongó fiatalok asztaltársasága hol a Keszei Étteremben, hol a Kulacs asztalánál, a Gyulai Pál utcai Hullamosóban vagy egyikük VIII. kerületi udvari szobáskájában tartotta összejövetelét. Mindig a kerületben maradtak. A Nemzeti Színház környékén táboroztak. Szellemi vezérük a Tanácsköztársaság egy-kori kompromittált alakja, a morcos mo-

A tanulmány első részét előző számunkban közöltük.





MOLIÈRE: A FŐSVÉNY (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ, 1952), KERES EMIL ÉS BARTOS GYULA
RENDEZŐ: MAJOR TAMÁS (MTI FOTÓ)

dorú, recsegve harsogó Reinitz Béla volt, Ady propagandistája és verseinek megzenésítője. Később a társasághoz csatlakozott François Gachot, a francia követség kultúrattaséja, az egyetlen francia lektora, akinek hatására a francia irodalom és színház felé fordult érdeklődésük. Vagy fordítva volt tán: a francia szellem iránti vonzalmuk vezette őket a művelt és literátus Gachot-hoz? Tény, hogy ebben a művészi vitakompániában kovácsolódott ki a 30-as évek Molière-stílus. Harsány és bohókás, erős színekkel festett torzképek kerültek színpadra a francia klasszicizmus fátyolos színekben bánatoskodó szavaló-Molière-je helyett. Felfogásuk legszélsőségesebb és legrikoltóbb előadása a Nép-ligetben bemutatott, *Duda Gyurivá* magyarodott *Georges Dandin* volt. Ez az előadás sikerrel vette föl a versenyt a mutatványos sor csodapók-látványosságaival, idomult környezetéhez, átvette harsogó harci módszereiket. A stílus itt is politikai hitvallássá vált. A harsányság és a vásári tónus ahhoz a közönséghez szólt, amelyik füttyült Molière-re, a

klasszikusra, sosem hallott és hallani sem akart a francia klasszicizmusról, de szomjasan fogadta magába mindazt az őszinteséget és plebejus erőt, ami Molière-ből áradt feléjük. Erre a független színpadi előadásra sokszor hivatkoztunk a felszabadulást követő évtizedekben. De még senki nem vállalkozott arra, hogy megvizsgálja ennek jelentőségét, és mégis folytonosan visszaidézzük, mintha rossz lelkiismerettel éreznénk, hogy valami nagyon lényegesnek rakták itt le az alapját. Ha valaki venné a fáradságot, és alaposabban megvizsgálná ennek a produkciónak a történetét, kiderülne, hogy mindazokat a vitákat, robbanási pontokat, amelyek színháztörténetünk 25 évét kísérték, már előre magába foglalta, feltételezte. Szabad-e klasszikus művet átdolgozni, és meddig terjedhet a színre alkalmazó szabadsága? Író vagy rendező vagy színész élvezi-e az elsőséget a színházban? Népszínház vagy elit színház? Harsányság vagy bensőséges realizmus? Kikhez szóljon a színház? A közönség menjen a színházba, vagy a színház menjen a közönséghez? - és a

többi, vagyis ez a *Duda Gyuri* merőben más szervezethez az állami vagy a magánszínházak szervezethez elűtő gerillaharcmodorával, bevallottan plebejus közönségességével egy új színházművészetet ígért, még a hatalomátvétel előtt. Hogy 1945-ben nem ezen a csapáson indult meg színházművészetünk - s hogy nem volt legalább egyetlen erőteljesen kitapintható plebejus vonulat -, annak sokféle oka van. De ennek a vásári előadásnak a következményei csak látszólag tűntek el az utolsó negyedszázad színházi életéből. Utóélete ma már nehezen követhető nyomon. De az biztos, hogy a *Karnyóné* diákos színpadi csínytevése - mind az 1945-ös, mind pedig az 1953-as újrendezés - ennek a mutatványos útnak a folytatása volt. Nem véletlen, hogy a Karnyóné kocsira kerekedvén, megjárhatta az első május elseje felvonulását, mulattathatta a Városligetben a tömegeket, hogy kikocsizhatott a szabad ég alá, oda, ahol mindig is keresnünk kell az igazi népszínház gyökereit.

A cirkuszi *Duda Gyuri* folytatását fölfedezhetjük a Nemzeti Színház történetében, hol eltűnve, hol fölérősdötten, hol álarcot viselve vagy átalakulva, de ismét és ismét megpróbálkozván cirkuszosítani a színházat. Major Molière-stílus megtermékenyítőleg hatott Illyés Gyula Molière-hatásokat mutató orvosság-farce-ára, a *Lélekbúvárra* (1948), majd egy középkori francia vásári játék megmagyarításában mutatkozott meg, a *Tűvé-tevőkben* (1953), vagy akár Déry Tibor Talpsimogatójában (1954). Az út egy-egy állomása között hatalmas időbeli hézagok mutatkoznak, s ha ezt magyarázni akarnánk, akkor már a kor művelődéspolitikáját kellene nyomon követni. Elégedjünk meg annyival, hogy búvópatakként tűnik el s bukik alá a Major vezette Nemzetiben ez a harsogó vonulat. A felszabadult ország első éveiben nyíltan és tele tudóval harsog, amikor azonban a *Duda Gyuri* folytatását célzó Hont-féle Madách Színházban bemutatják az Örkény István által megmagyarított *Fősvényt*, *Zsugori* címen, és a realizmust féltő perszekektorok lesöprik a színpadról ezt a vérbő kísérletet: a Nemzeti is ért a figyelmeztetésből.

És ha csak a konkrét előadások értelmezésére figyelünk, méltányosnak találjuk Révai József vádját Major ellen a Magyar Színház- és Filmművészek Szövetségének II. konferenciáján, 1951 októberében:

„Nem értek egyet Major elvtárral a *Szentivánéji álom* kérdésében. Lehet, hogy Shakespeare a *Szentivánéji álom* megírása után néhány évre többé-kevésbé ugyanazt a problémát, amely vígjátéki formában jelentkezett ebben a darabjában, tragédia formájában írta meg, de a néhány évvel későbbi tragédia ellenére maga a *Szentivánéji álom* vígjáték, és vígjáték marad. Tragizálni a shakespeare-i vígjátékot, »osztályharcossá« tenni, és az egész rendezés kulcsát abban látni, hogy Theseus valamiféle reakció volt - nem tudom, jobboldali Szociáldemokrata vagy klerikális reakció-e? -, azt hiszem, hiba. Ez így tré-fásan hangzik, de emlékszem rá, hogy Major elvtárs egyik-másik Shakespeare-rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajon igaza van-e neki, azt állítván, hogy Shakespeare »kitűnő marxista volt«, hogy III. Richárd lényegében Hitler Adolf figurájáról volt megmintázva és így tovább."

Major elképzelései - ha ma olvassuk - naivnak tűnnek, de nem szabad kiragadni szándékát a korból, annak kamaszos erőfeszítéseiből, és arra is figyelni kell, hogy rendezőnk 20 évvel korábban törpéket a klasszikusok időszívesítése mellett, tesz hitet a világirodalom nagy alkotásainak átértelmezése mellett, azt vallván, hogy csak a naphoz szülő klasszikus ér valamit, nem pedig a naftalinba-formalinba-spirituszba rakott múzeumszínház.

A vonulat - írtuk - meg-megszakad. Időről időre harcmódot kell változtatni, hogy ugyanazt a célt másfelől közelíthessék meg.

Vázlatosan foglaljuk össze az útvonal állomásait:

1. Vásári-cirkuszi stílus: Molière-ek a Városi Színházban és a Nemzetiben (betetőzésül a *Duda Gyurival* és a *Karonyóéval*).

2. Dagályosságuktól megfosztott, emberiesített klasszikusok, Shakespeare-ek, Shaw-rendezések, *Figaro házassága*, *Bánk bán* (cél: visszavezetni a nagy drámai műveket a metafizikától a történelmi realizmushoz).

3. Harsányság a klasszikusok színrevitelében.

4. Visszatérés (az 1954-es kormányprogram idején) a francia vásári bohózatához (*Tűvé-tevők*, *Talpsimogató*, *Uborka/a*).

5. Lerúgni a naturalizmus nyűgeit (Gorkij-Kolozsvári: *Az anya*, 1955)

Ez a búvópatak 1957 után szabadon törhetne a felszínre, de az elmúlt évtized lebéklyózza mozgását. A szocialista realizmus zsdanovi kényszere, Sztanyiszlavszkij tanításainak csak egyes részeit kiemelő, eltúlzó, az életműnek csupán egy szakaszára összpontosító kötelező feladata, a naturalista zsánerképtelenség egy^enruhásítja színházművészetünket. Ezzel a folyamattal párhuzamosan nem ehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy Major egy nagy tehetségű színházi rendezővel társult, akinek egyénisége - együtt rezegve a korstlussal - szinte elnyelte vonzalmait és eredeti érdeklődését. Paulay és Hevesi igazgatása után nyugodtan nevezhetjük ezt a periódust Nemzeti Színház harmadik virágkorának. S ha e korszakban Gellért Endre érett, tökéletes előadásait nézzük, mint például a *Figaro házassága*, a *Warrené mestersége*, vagy a *Turtuffe*, akkor kiderül, hogy ezeket Major Tamás rendezte. Kiderül, ha utánanézzünk az adatoknak. Mert stílárisan összetéveszthetőek Gellért legjobb előadásaival.

Itt van például Beaumarchais.

Major a történelmi realizmus eszmei stíluskörében nemzedékem számára meghatározta a *Figaro házasságát*. Keze alatt plebejus komédia lett a darabból, sok színnel és zsvivajgással, mozgalmasan és pontosan beléhelyezkedően a francia forradalmat megelőző életbe. Major színpadán a nép időnként átszakítja a kordont a tárgyalás jelenetében, és hevesen érvényre juttatja véleményét: pillanatig sem leplezi, hogy a közülük való Figarónak drukkol, nem pedig a fiskális Bartolónak vagy a kényúr Almavivának. A IV. felvonásban pazarul fordította meg a szokásos díszletet. Beaumarchais utasítása: „Ünnepi terem. A csillárokból és a karos gyertyatartókban gyertyák égnek; a falakon virágfüzérék. Elöl jobbra íróasztal, rajta írószer, mögötte karosszék." A kastély hátsó udvarába vezetett el minket ehelyett a rendező. Zsuzsi, Figaro és Marcelina igazi életdíszletei közé, ahol libák kotyogtak, ketrecek bűzölögtek, és használaton kívüli kocsikerekek tarkították a teret. Díszlet és játékmód hitet tett amellett, hogy e színmű a szolgák és a konyhaszemélyzet darabja - és igazsága -, nem pedig a finom és csinos arisztokratáké. Az az újítása, hogy rendetlen rendet teremtett a színpadon, hogy fehéreneműszekrényeket ontott ki a grófné hálószobájában, hogy igazi kertész caplatott be oda, háborogván amiatt, mert az ablakon át

ficsúrok zuhannak a virágágyba és tönkreteszik keze munkáját, hogy a hátsóudvarok népe ennyire cselekvően léphetett be a darab mozgatójába: meghatározó jellegű *Figaro házasságát* teremtett.

Emeljünk ki rendezéséből két részletet. Az egyik a III. felvonás eleje (1-5. jelenet). A másik a már érintett IV. felvonás. Major a tárgyalást a palota egyik elhagyott termében valósította meg. Itt egy szolgálaton kívüli hintó is áll, jelzi, hogy a helyiség kicsik a forgalomból, a gróf nem sokat szokott teketóriázni, ha a birtokán vitás eset támad: hamar ítél, és nem hívja össze a feudális bíróságot. Most is csak kedvencei miatt tartja magát a formákhoz, és nagyvonalúságának az a hátsó szándéka, hogy Zsuzsi (Olty Magda) megkaparintása sikeres legyen, és kellően leplezhesse szoknyavadász törekvését. A gróf ideges. A tárgyalás előtt össze kell szednie gondolatait. Bemászik a hintóba, hogy félrehúzódhasson, és nyugodtan csoportosíthassa érveit. A monológot ebből a hintóból mondja el, az arisztokráciának ebből a státuszszimbólumból: ezzel az egyet-len kellekkel megeleveníti a rendezés az egész feudális rendet. (Ez a finoman bújtatott megoldás Major más rendezéseiben is jelentkezik. Goldoni *Két úr* szolgájában például a díszletutca egyik épületének ablakaiban bukkannak föl a muzsikások, akik az előadás kísérőzenéjét szolgáltatják. Major kitalálta, hogy a fogadóval szomszédos házban zenészek laknak, vagyis ezek nem színpadi muzsikát szolgáltató színházi alkalmazottak, hanem kettős föladattal létező velencei lakosok, akik miközben az előadás dalbetéteit és kísérőzenéjét eljátszzák, mindennapi létezésükkel még be is népesítik a színpadot: meghosszabbítják, kitágítják a játékteret, és érezni engedik a mögötte levő várost.)

A IV. felvonás Zsuzsi és Figaro lakodalma. Még az éjszakai találka előtt vagyunk. Figaro felhőtlenül látja az életet. Nemrég nyerte meg a pert. Zsuzsi övé. Adósa elengedte a tartozást, és nem folytatja a háborúskodó pereskedést. Kibékült ellenfeleivel. Marcelinában anyjára, Bartolónak atyjára talált. Minden rendben van tehát. Major ezt a boldog lakodalmat a hátsó udvarban tárja elénk. Tökéletesen otthon érzi magát Almaviva gróf (Ungvári László) birtokán: pontosan kiismeri magát, tudja-érzi, melyik esemény hol és merre játszódhatik csak le. A lakodalomnak persze a hátsó udvarban a helye. Zsuzsi



GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (NEMZETI SZÍNHÁZ, 1959),
MANYAI LAJOS, ZOLNAY ZSUZSA, CSERNUS MARIAN. RENDEZŐ: MAJOR TAMÁS (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

és Figaro, akármennyire kegyencei is a grófi házaspárnak, mégiscsak a szobalány és az inas menyegzőjéről van szó, és a násznép a házi cselédségből verődött össze. Almaviváék lojalitása odáig kiterjed, hogy a közeledő forradalom rettegésében lemondanak (látszólag) előjogaikról, odáig még elmennek, hogy megtisztelik személyzetük esküvőjét (különösen mivel érdekük is fűződik hozzá), de odáig nem lazítják föl a rendet, hogy Figaro a kastélyban rendezhetné meg házasságát.

A hátsó udvar Varga Mátyásnak talán legszebb díszletremeklése. Hatalmas, eső mosta terméskövekből rakott mohos kőfal zárja le a színpadot hátrafelé. Baromfiketrecek díszítik, nem annyira jelképes okokból, hogy Zsuzsi, a grófné, Fanchette és Marcelina szárnyasságát jelképezze, inkább hogy meghatározott környezetbe rakja a cselekményt, osztályához igazítsa a szereplőket, és érzékeltesse a baromfiudvarban tartott esküvővel az eset mindennapiságát, természetes előfordulhatóságát.

E két rendezői találata a szépen és egyenletesen megvalósított előadásban Sztanyiszlavszkij iskolájának érett hatása, egyszersmind elkeveredik benne Gellért rendezői stílusa is. Ha a beállítások, a szerepvonalak és a darabelemzés meg a gyakorlati játékban kivitelezett stílusát elemezzük csupán: nem jönnénk rá, hogy nem Gellért-rendezéssel van dolgunk, semmiféle stiláris jegy nem különbözteti meg legjobb munkáiban ebben a korszakban egymástól a két rendezőt. (Jellemző erre Gellértnek egy tanulmányában leírott vallomása: „Arra, hogy *mit*, *miért* kell játszánunk, először Major hívta fel a figyelmemet, s ő fogta a kezem, amikor a *hogyan*t kellett megválaszolniom.”) Az 50-es évek közepén, amikor elrugaszkodni kívánnak a naturalizmustól, ugyanazokra a kezdeti eredményekre jutnak: Major és Gellért a Kolozsvári András Gorkij-dramatizálásában (*Az anya*, 1955) a bíróságot háttal ülteti le a nézőtérnek - ezzel megbontva az illúziószínpad zártságát, fölborítva a negyedik fal elmélet működését. A ri

valdasorral párhuzamosan leültetett bírósági tisztviselőknek ilyen váratlan és szokatlan szemszögből való bemutatása rárimel Gellért egy évvel későbbi Sipsirica-rendezésére, ahol a töretlen illúziójú előadás utolsó képében váratlanul megjelenik Tisza Kálmán (Balázs Samu), és szembefordulva a nézőtérrel, egy elnöki pulpitus mögött mondja el a darab záróbeszédét, a regényből kiemelt parlamenti reflexiókat, Druzsba tanár úr kalandjáról... Ez is szokatlan megtörése volt a színpad valóságának. Egyszerre, egy-azon időben, egyfelé keresték a naturalizmusból a kivezető utat.

Major *Warrennéje* (1948, 1957) - ugyanígy - bízást összetéveszthető Gellért *Pygmalion-rendezésével* (1953). A második felvonás éjszakai képe - Warrenné beszélgetése Vivie-vel - ugyan-ilyen Sztanyiszlavszkij-módra hiteles együttléte két nőnek, akik ezen bizalmas órán szokatlanul közel kerülnek, és megnyitják szívüket egymás előtt, bizalmas vallomást téve, amihez hasonlóra addig még sor sem kerülhetett. Vagy vegyük a *Szerelmi házasságot* (1957). Az első felvonás vendéglőjelenete, Sartoriusék útiruhás érkezése, a Baedeker-faló Cockane-nel, aki úgy öltözködik külföld-te, mint egy karikatúra-angol: a *Pygmalion* híres teázási jelenetével egyenértékű rendezői remeklés, folytatja Gellért

1947-es rendezésének tapasztalatait. Mindez azt bizonyítja, Major mennyire hatása alá került Gellért Endrének, mennyit földolt önmaga egyéniségéből, és magára vállalt egy természetétől, művészi ízlésétől idegen lélegzetvételt, pulzusszámot - akkor is, ha legjobb előadásait éppen a történelmi realizmus iskolájában tudta létrehozni.

Térjünk vissza még egy pillanatra a korban mélyen gyökeredző realista ötletekre - mint például a Goldoni-rendezés már érintett zenészei. E vonások fáradt és erőtlén munkáiban is fölbukkannak, mintegy belső kézjeggyel látva el rendezéseit; ilyen például az 1952-es Katona József színházi *A fősvény*, ahol Harpagon házának fukar szellemét pontosan vetítette ki egy ravaszul megszerkesztett karosszék. Ez a szék bicegett, fölborult néha, de legfőbb tulajdonsága volt, hogy amikor ráült valaki, panaszos hangon nyekergett, mintha ki-éheztetett és elhanyagolt szolgálja volna a ház urának. (Föltehetően Hevesi Sándortól származott az ötlet: 1925-ös *Tartuffe*-rendezésében ő állított be egy nyikorgó széket a szerelmi jelenet ironi-

zálására.) Ezek a ragyogó részletek még sajnálatosabbá tették, hogy kieszeljük és megvalósítjuk, miközben pompásan megfigyelt és költőien működte-tett részletekkel bñbelődött, képtelen volt megszerkeszteni az előadásnak azt az átfogó ívét, ami lendületessé és összefogottá tette volna a színpadi művet. Major jegyzeteket ontott a színpadra, nem pedig műveket. Megfigyelései színesek voltak mindig, és pontosan ismerte a kort, amelyben a darab játszódik és íródott. Mindig lázas szellemességgel igyekezett bekapcsolni a dara-bot a napi valóságba, de legalábbis a napi valóságot a darabba, a színészek szerepépítésébe. Erre mutatnak - még legtehetőetlenebb korszakában is - ragyogó levelei, ezek a bőséges rendezői utasítások, melyeket hol az egész társulathoz, hol pedig egyes főszereplőkhöz - Bessenyeihez a *Galilei* próbáin, Somogyi Bogýóhoz és Maklárý Zoltánhoz *Az utazás* próbáin -- intézett, és teli voltak bölcs gondolatokkal, éles megfigyelésekkel és hasznosítható útbaigazításokkal. (A színészekhez intézett levelei gyér színházi irodalmunk legszebb darabjai, és tudomásom szerint az Új Írásban közölt Galilei-levelek kivételével még nem publikáltak.)

Major Tamás cirkusza leginkább Brecht cirkuszához kapcsolódik.

Mint láttuk, már a háború előtt is közeledett a cirkuszian harsány, szenvedélyes torzképrajzoló színházformához. (Legjobb szerepei - mint a *Tartuffe* és *Kuruzs uram* - ennek a cirkuszian ki-élezett, nem átélős fölfogásnak teremtményei.) Az 50-es évek kitérítették a halkabb és bensőségebb realizmushoz. Engedett a naturalizmusnak.

És hosszú utat kellett megtennie, amíg visszatalált eredeti vonzásaihoz, fiatal-korában megnyitott eredeti mondandójához.

Az 1959 60-as évad éles vonallal választja el működésének addigi és legújabb korszakát. A jubileumi Shakespeare-évben nem összefoglalni igyekezett addigi tapasztalatait, hanem abban reménykedett, hogy megismételheti a felszabadulás utáni Shakespeare-sorozatok sikerét.

A következő Shakespeare-eket rendezte meg:

A windsori víg nők (1959)

III. Richárd (1959)

Antonius és Cleopatra (1960).

Sok hühö semmiért (1960). *Vízkereszt, vagy amit akartok*. (1960). *Szentivánéji álom* (1960).

Mindezt nem egészen egy év alatt. A sorozat nem volt sikeres. Fáradt, elsieltett előadásokat láttunk. Több eredményt ért el 1963-ban a *Macbeth*-tel, de ennek a Shakespeare-felújításnak már semmi köze nem volt a jubileumi év Shakespeare-jeihez.

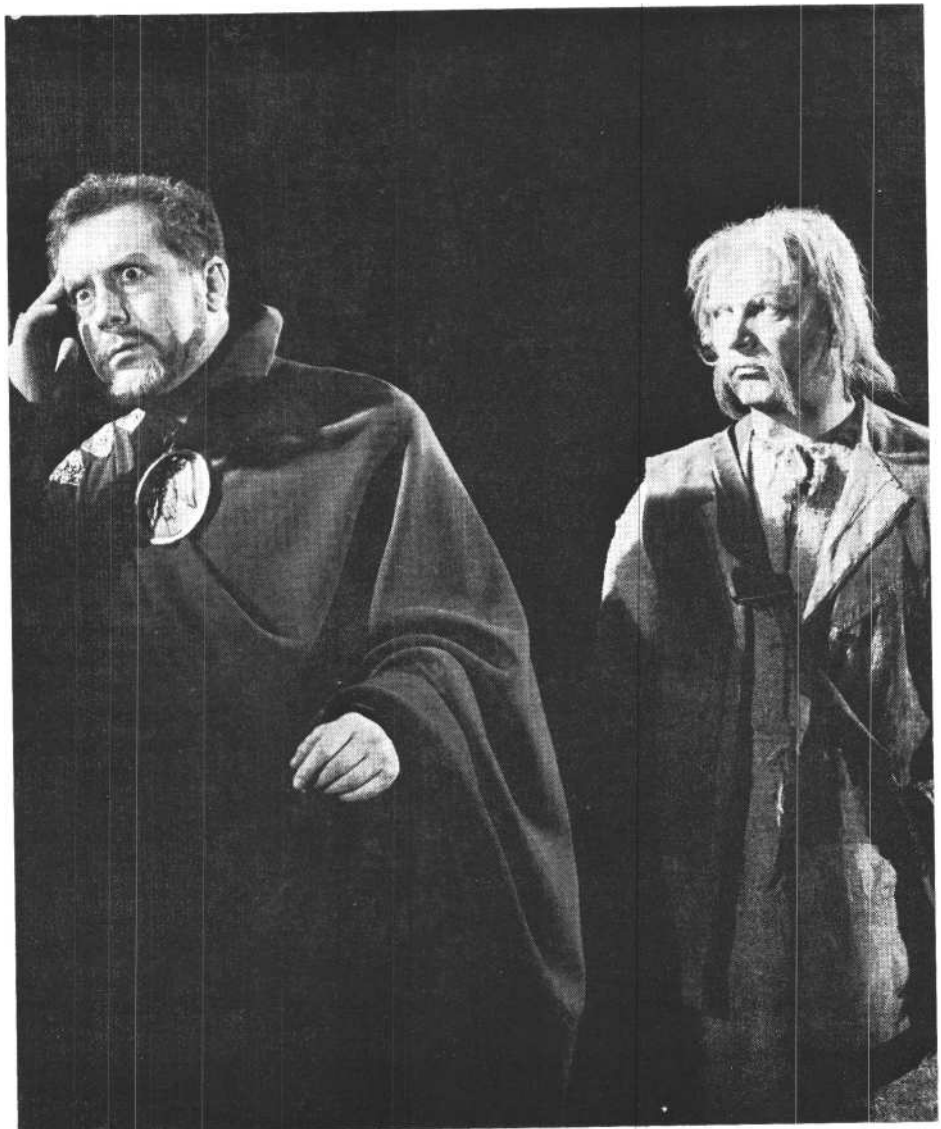
A szegedi Dóm téren a *Tragédia* (1960) és nyomán a nemzeti színházi felújítás már hordozott magában olyan elemeket, amelyek révén legújabb poli-

tikai-cirkuszi szakaszához sorolhatjuk. A *Bánk lián* (1962) felújításától vagy a *Galilei* (1962) megrendezésétől számíthatjuk új alkotói korszakát. Ha sikeres és jól formált előadásokat bocsátott volna ki a keze alól, hamarabb ráismerhettünk volna törekvéseinek helyességére (és talán támogathattuk-segíthettük volna is), de ezek az előadások többnyire hevenyészettek voltak (ha akadtak is megkapó részleteik), szertehullottak, és csupán annyit lehetett sejteni, hogy Major keres valamit, megszállottan kutat egy bizonyos irányba.

De hogy mi ez az irány: az nem volt fölismerhető.

Brecht tréninget jelentett számára. Itt szellőztethette ki rendezői technikájából

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ, 1962), KÁLLAI FERENC ÉS HORVÁTH JÓZSEF RENDEZŐ: MAJOR TAMÁS (MTI - KELETI ÉVA FELV.)



a majd két évtizedes naturalista beidegződéseket, és itt kísérletezhette ki egy-részt a maga számára, másrészt a társulat zárt jellemet, sorsot végigjáró, foszámára a másfajta szerepépítkezést, az lyamatosan haladó színészi munkát itt „átéléssel” való leszámolást, a napi kísérletezhette ki, valamint azt, hogy időszerűségekhez kapcsolódó élénk politikai érdeklődést még egy történelmi darab köntösén belül is, itt kísérletezhette ki a dialektikát, ami a legfontosabb eleme az ő cirkuSZának, és legfőbb humorforrása. Tömörség és gondolatiság: de úgy akart tömör és gondolati lenni, hogy egyszersmind ne kelljen lemondania a színház csillogásáról, a játék örömről és arról az érzékletes varázsról, ami évezredek óta vonzza az embereket a színházba.

És éppen ezt nem sikerült elérnie.

Előadásai sorra megbuktak.

A *Bánk bán* elhamarkodott és csúnya kísérlet volt - és csak később, mások rendezéseiben kamatozott -, hogy el- tüntesse a karzatnak szóló nemzeti rongyrázást a darabból, és komoly, ön- vizsgálatra hajlamos tragédiának mutassa be, olyanak, amelyek nem szükségszerűen nélkülözi a komikus elemeket sem. (Elsősorban a békétlenek brummogó kórusában, Mihál opportunus sápirozásaiban és makacsul ismétlődő elbóbiskolásaiban.)

A *vizsgálat* (1966) című Peter Weiss oratórium némiképp kitérőt jelentett. Formai szempontból visszalépésnek is tekinthetnénk, ha nem lett volna annyira szüksége Majornak erre a kitérőre,

mert a politikai színházat, a dokumentumelemek színpadi megjelenítését, a nem lyamatosan haladó színészi munkát itt kísérletezhette ki, valamint azt, hogy mennyi politikumot-elvontságot bír meg egy előadás építménye.

Komlós János Majakovszkij-átirata, *Az Édent bezárták* (1967) már ellendülés volt a másfajta fogalmazás irányába. Major kilépett az illúziószínház naturalista megkötttségeiből, és a happening színház tapasztalatait kamatoztatta, egyelőre még bátortalanul. A színészek és a közönség ellenállása azonban nem vihette sikerre a kísérletet; nem úgy, mint néhány évvel azelőtt, amikor Arisztophanész főlelevenítségével (*Béke, avagy A kútba dugott leányzó*, 1963) próbálta a bohócibb színészi fogalmazás nyelvtanát tanulni, az időszerű politikai kabaré elemeit bevonni a klasszikus nagyformákba, és szakítván a Szophoklész-Racine-Ibsen-típusú drámával, az

arisztophanészi-shakespeare-i- majakovszkiji dinamikával jegyezte végképp el magát. A *Béke* színpadra állításánál ott követett el hibát, hogy Jean Vilar TNP-beli átiratát szinte szolgálai ültette át magyar színpadra, nem vette figyelembe, hogy a közönség nem fog ugyanolyan élénken részt venni az elő- adásban, ha Bertrand Russell jelmezé- ben jelenik meg Gózon Gyula, vagy Csernus Mariann Brigitte Bardot-t parodizálja, nem fog a pesti közönség úgy

fölhördülni, mint a párizsi, amikor az OAS-t emlegetik.

Ezekben a rendezéseiben számolt le végleg Major a kulisszával, a füstött álfalakal, és bizonyos értelemben még az Appia-Craig sugallta építészeti dekorativitással is. *Az Édent bezárták*-hoz rácelemekből konstruktivista színpadot terveztetett Keserű Itonával, aki már a Weiss-oratórium óta állandó munkatársainak egyike.

Sorra buktak ezek a produkciók. A *vizsgálat* száraz volt és unalmas, a *Béke* henye és kötődni képtelen, a Majakovszkij-adaptáció pedig váratlanul érkezett, és zavart gúnyolódással fogadták mind-azok, akik számára a XX. századi drámai színház csúcsteljesítménye egy Tennessee Williams-dráma előadása.

És ekkor pompás eszméje támadt. Miután a Galilei-ben shakespeare-izálta Brechtet, brechtizálni kezdte Shakespeare-t. Pontosabban: úgy igyekezett be-letanulni a brechti tréningbe, hogy megmaradhasson azon a területen, ahol a legotthonosabb: Shakespeare-nél. Itt minden utalás ismerős a számára. Ismeri az összefüggéseket. És kapaszkodót adott neki az is, hogy az évtizedek során annyiféle fölfogását ismerte meg a

korszerű Shakespeare-játéknak, annyira művészi vérébe szívódott föl a shakespeare-i színjátszás, hogy bármennyire eltávolodott is az Erzsébet-kori „nagy stílustól”, mégis fölismerhető maradt mindig az eredeti. Az első neki-rugaszkodása nem sikerült. A *Coriolanus* méltatlan volt Shakespeare-hez és Brechthez is. A fiaskó oka talán az volt, hogy túl erősen tapadt a Weckwerth-féle berlini előadás megoldásaihoz, átvette a színpadi ötleteket, a pantomim-csatakat, a díszletek kínaias jelzettségét: de nem tudta megteremteni az elő-adás lelkét. Elsősorban azért nem, mert nem álltak rendelkezésére olyan színészek, mint akiket a Berliner Ensembleban képeztek ki különleges föladataikra. Nem volt a Weigelékéhez hasonló társulata, akik hosszadalmas próbaidővel kalapálják véglegesre előadásaikat. Egyetlen normális színházi próbaidőszak alatt - hat-nyolc hét - nem lehet átfórmálni a más reflexeket működtető színészeket. (Korábban a *Galilei* életénél is így türelmetlenkedte el Bessenyeivel a dolgot. Tréning nélkül fogott bele a rendezésbe. Életművében meglehetősen előkelő helyet foglal el ez a rendezése: nagyformátumú, történelmi aranyozású tablók sora lett, ahonnan sok szenve-

**KOMLÓS JÁNOS: AZ ÉDENT BEZÁRTÁK (NEMZETI SZÍNHÁZ, T967)
RENDEZŐ: MAJOR TAMÁS (MTI - KELETI ÉVA FELV.)**





SHAKESPEARE-BRECHT: CORIOLANUS (NEMZETI SZÍNHÁZ, 1966, RENDEZŐ MAJOR TAMÁS (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

délyt sikerült kicsomagolnia, de ő is tudta-
 érezte, hogy ez még nem Brecht, vagy ha
 mégis az: csupán shakespeare-izált Brecht.
 Sértetten elhagyta Bessenyeit, úgy vélvén,
 hogy ezt a nagyformátumú tragikus
 művészt nem lehet kimozdítani és
 áthangszerelni a szikárabb színjátszásra.
 Tévedés volt ez. Művészi sértettségéből
 fakadó tévedés. Azért fordult el
 Bessenyeitől, mert annak sem sikerült első
 vízbeugrásra az - ami neki sem sikerült.)

Miért nem valósíthatta meg éveken át
 Major Tamás azt a művészi célkitűzését,
 ami felé mind eltántoríthatatlanabban
 haladt, amiért hihetetlen szorgalommal
 kísérletezett, vállalta a gúnyt is, hogy egy
 60 esztendő, nagy tapasztalatú és
 tekintélyű művész nebulónak iratkozik
 Brecht iskolájába, és úton-útfélen ma-
 gát a német színházreformátor tanítványának
 vallja.

Az okot színházszervezetünk elavult-
 ságában fedezhetjük föl. Megmerevedett
 szerkezet ez, régen nem felel meg a je-
 lenkor követelményeinek. Felemás helyzet
 állt elő színházi életünkben. Míg hatalmas
 költséggel szubvencionált, szocialista
 színházakat tart fenn az állam: belső
 szerkezetük, munkamenetük, ügyvitelük,
 műsorrendjük tekintetében ezek a színházak
 nem egyebek, mint a burzsoá színházi
 szervezetek földuzzasztott adminisztrációjú
 másolatai. Nem könnyed

és mozgékony művészi alkotóműhelyek,
 ahol a magyar színházművészet és iro-
 dalom munkásai együttesen kísérletez-
 hetnék ki a kor színházművészetét, ha-nem
 kereskedelemre profilírozott, a közönség
 ízlését kiszolgáló színházi üzemek. Adott
 műsorterv merevíti meg az évi programot,
 teljesítendő bevételi terv határozza meg a
 kísérletezésre fordítható költségvetés
 irányát. Nincsenek stúdiók - igazi stúdiók!
 -, ahol bármilyen hosszú ideig
 bíbelődhetnek részfeladatokkal a
 rendezők. (Közbevetőleg meg kell
 jegyezni, hogy ez a stúdiómunka nemcsak a
 moszkvai Művész Színházban vagy a
 Berliner Ensemble falai között rendszeres,
 hanem a milánói Piccolo Teatróban vagy a
 Királyi Shakespeare Társaságban is
 biztosítottak, hogy olyan kifejezetten
 laboratóriumi színházakra ne is térjünk
 most ki, mint Grotovskijé.) Ha pénzt és időt
 kaphatott volna Major, ha nem kellett volna
 a színházi műsor sürgetéseinek, az előre
 kifizűött bemutató kötelezettségeinek eleget
 tennie - hanem csak akkor lépni közönség
 elé, amikor már kiértett együttes játékot tud
 fölmutatni -, ez a helyzet sok fiaskótól
 megóvta volna, és egyenesebben törhetett
 volna célja felé. De így történt, és be
 kellett érnie azzal, hogy miközben teljesíti
 évi rendezői tervét, kiszolgálja a színház
 kívánta követelményeket, szinte lopva
 haladjon előre a maga útján.

8.

Színészte mindig kilógott kissé a magyar
 színjátszásból. Minden figurája mögött
 megtaláljuk árnyékként a társadalmi
 típusú tömörített egyént. Egyetlen
 szerepbe sem feledkezett bele a virtuózok
 vagy az „átélősök” metafizikus
 magatartása szerint. Mindig hagyott egy
 kis részt, ezen át a nézőnek fölhasadt a
 valóság, és összefüggéseiben is meg-látta a
 szerepet. Ez voltaképpen a brechti
 módszer, amit Major már az-előtt is
 alkalmazott színészetében, mi-előtt
 megismerkedett-megismerkedhetett volna
 magával az elmélettel. Mint Molière
 Úrhatnám polgára, aki döbbenet veszi
 észre, hogy ő évtizedek óta prózában
 beszél, Major is brechti színész volt, csak
 nem tudott róla. Olyan egy időben,
 egymástól függetlenül létre-szerveződő
 művészi stílusalálatról, világnézetből
 fakadó stílusváltoztatásról beszélhetünk
 itt, mint Sztanyiszlavszkij és Hevesi
 egymástól elszigeteltségében is hasonló
 módszerei és színházi gyakorlata. Amikor
 Major alaposabban tanulmányozni kezdi -
 az 1961-es budapesti vendéjáték után - a
 brechti színházat és színjátszást:
 voltaképpen saját művészetének elméleti
 megalapozásához jut el. Megerősödött
 abban, hogy jó úton járt eddig is, és ami
 félhomályos és nem egészen tudatos
 keresgélés volt, azt ez-

után tudatosítani volt képes. (Nem véletlen, hogy ő rendezte sajtó alá Brecht színházi tárgyú írásait. Mint ahogy az sem véletlenszerű találkozás, hanem pontosan rámutat vonzalmaira, kutatási irányaira, hogy Mejerhold írásainak magyar kötete az ő közreműködésével és szorgalmazásával jelenik meg.)

9.

Brecht és Mejerhold: ez a két vezérlő csillag Major Tamás színháza fölött.

Jellemző, hogy előbb Brechtbe szeret bele. Segítségével és gondolatainak fegyelmeivel tisztázza maga számára, mi is a szocialista-tudományos színház célja és feladata; miféle reformokat szükséges végrehajtani, hogy a kor színházát megteremthessük. És csak ezután fordul az új formát kínáló Mejerhold felé.

Előbb elméletileg tisztázza teendőit, és csak azután töpreng a megvalósítás mikéntjén.

Látszólagos ellentmondás bújik itt meg. Mennyiben tisztázza Major elméletileg a szocialista színház kérdéseit, hiszen gondolatait nem előadásokban, hanem tanulmányokban fejtette ki? Először is: írt tanulmányokat is. Kazimir Károly mellett szinte ő az egyetlen színházrendezőink közül, aki hajlandó is megfogalmazni műhelygondjait. Tanulmányainál azonban sokkal jelentősebb, hogy szinte laboratóriumi kísérleteket folytat színházeszménye kitisztázására. A színházművészet nagy megújítói mindig gyakorlati emberek voltak. Elméleteiket csak színházi gyakorlatuk tapasztalataiként összegezték. Azok a nagymesterek, akik elméleti munkásságukkal időnként új irányt szabtak a színházművészetnek (pl. Appia vagy Gordon Craig), saját maguk nem vagy alig valamit voltak képesek realizálni teóriájukból, holott mindketten gyakorlati színházi emberek, nem pedig teoretikusok voltak elsősorban.

Major Brechttel megalapozta működését elméletileg, és mikor erősnek érezte magát eszmeileg: Mejerhold felé fordult, hogy az európai színház történetnek ezt a megkezdett, de be nem végzett fejezetét kamatoztassa művészetében.

10.

Mejerholddal az „új színház” egyik nagy lehetősége rekedt meg. Mejerhold polgári formalistából nőtt odáig, hogy

a szocialista színház egyik alapvető nagymestere legyen. Működésének utolsó két évtizedében megalkotott színpadi művei erőteljes színházformát kínálnak. Halála után mégsem következett be folytatás. A szovjet színházművészet hosszú időre visszafordult a naturalizmushoz, és a polgári színház egyik fölmelegített változatát adta: legjobb eredményeiben sem haladta meg Sztanyiszlavszkij ék századfordulós Művész Színházát. És máshol sem található Mejerhold követőkre. Piscator, Brecht, a baloldali vagy kommunista német és osztrák színházi emberek amerikai emigrációba kényszerültek.

A háború után folytathatatlan volt az út. A Piscator-munkatárs Brecht Svájcban és Csehszlovákiában át csak 1949-ben érkezik meg Berlinbe; Piscator 1954-ben kerül vissza a Schiller Theaterhez. Mejerholdot kivégezték. És különben is: a háború utáni élet még nem érett meg arra, hogy a második világháború előestéjének összegező színházával álljon elő. Csak a hidegháború befejeztével - az 50-es évek végén - tér vissza a színház keleten is, nyugaton is a világ-háború cezurájával lezárt folyamathoz. Bejárják a keresésnek, a tévedéseknek és a zsákutcákba rohanásoknak, a meg-termékenyítő próbálkozásoknak szinte valamennyi útját, mindazt, amit elődeik húsz-harminc-negyven-ötven évvel előbb már végigjártak. Az izmusok színházának szinte minden fázisát meg kell ismételni, ha fölgyorsítottan is, hogy magasabb szinten jusson oda a színházművészet, ahol a háború megakasztotta.

Talán elég a civilruhásan színre lépő színészmunkások gondolatára utalni, akik a néző szeme láttára alakulnak át néhány jelmezdarab segítségével az el-játszandó színmű szereplőivé, és mindenki előtt világos: Vahtangov munkál tovább a jelenkori előadásokban.

Talán elég felidézni a kegyetlenség színházának elméletét, hogy Artaud megakadt háború előtti kísérleteinek folytatását láthassuk.

Az abszurd színház folytatja Tzara *Gázszívét* és a dadaisták nyelvrombolását, Handke és a monodráma-szerzők Jevreinovot, Genet Pirandellót fejleszt tovább. Dürrenmatt Shaw-ból táplálkozik. Ha magasabb fokon is, de kísértetiesen ismétlődik a két háború közötti színházi élet.

Most jutottak el a rendezők Mejerholdhoz, aki szintézist és a legradikálisabb szakítást jelenti a kellemesen zárt

polgári színházzal. Peter Brook, aki már korábban kísérletet tett a *Learrel* a kegyetlenség színháza, az US-el a politikai commedia dell'arte, Seneca *Oidipuszával* a szakrális színház felé: most a *Szentivánéji álommal* jutott el Mejerhold cirkuszáig, ahol köteleken mászkálnak a szereplők, alázuhanó spirálokba tekerednek bele (vajon nem emlékeztet ez Mejerhold Cromelync-előadásának hatalmas, forgó tárcsájára, ami a cselekmény dinamizmusát volt hivatott kifejezni?!), kínai zsonglőrtrükköket mutatnak be a szereplők: vagyis eljutott végre Mejerhold szintéziséig, a *cirkuszig*, természetesen magába olvasztva a közben elért vívmányokat.

Szó sincsen róla, mintha Major, aki *A luzitán* szörnyben a leghatározottabban és legvadabban valósította meg cirkuszi elképzeléseit - utánakullogna külföldi találatoknak.

Csak egyszerre, egy időben, egymástól látszólag függetlenül jelentkező azonosságokról beszélhetünk.

Amikor Benno Besson Berlinben a dagadtlábú Oidipusszal föl húzhatja hosszú köntösének alját, és a színész bohóci mozdulattal mutat rá bekötözött, fászlitol eltorzult lábára: ez a Gerardok és a Grockok vagy Rivelsek gesztusa, egy görög tragédia közepén.

Amikor a Deutsches Theaterben a *Faust* pudliját a zsinórpadlásról mozgatott marionett helyettesíti: ez nem más, mint cirkusz.

Amikor Planchon a *Cid* helyett („Pierre Corneille »Cid«-jének, a legki-válóbb francia tragédiának megvitatása és darabokra szedése, amit a drámaíró kivégzése, valamint a különböző tartósított kulturális értékek ingyenes szétosztása követ” címmel) a Théâtre Montparnasse-ban hatalmas buffonériát állít a színpadra, hogy tagadja a francia klasszicizmus egyik mintadarabjával együtt magát Corneille-t és a polgári színházat a polgári társadalommal egyetemben, akkor nem lehet elkerülni azt az összehasonlítást, hogy Mejerhold már 1928-ban és 1935-ben ezt elvégezte Gribojedov *Az ész bajjal* ár című komédiájával.

Amikor az addig finom irodalmi-színházi kísérletekkel bajlódó Barrault, Claudel istápolója, Samuel Beckett párizsi szállásosinálója, a Csehov-szakértő Barrault Rabelais-ből cirkuszi mutatványt farag, és ugyanezt megismétli Jarry művével; amikor Tasso *örjögő Lórántját* vásártéren és sportpályákon

mutatják be, egyszerre több helyszínen kínálva látványosságot a közönségnek; amikor Ljubimov bohóctréfák sorozatává alakítja át a *Tartuffe*-öt; amikor egy eléggé nem méltányolt és föl nem ismert színházi áramlat - a musical comedy - egyesíti a prózát a zenével, a gesztust a táncsal, a társalgási színművet a revüvel: vagyis látványos népszórakoztató elemekkel teszi ünnepivé a színházat; amikor Grotowski az emberi test kibírhatatlanságig fokozott bemutatásával betétszámokra szabdalja a színházi estét; amikor a *Hair* és a hozzá erősen hasonlító happeningek (és olyan sztriptíz happeningek is, mint az Ó, *Calcutta!*) a mezítelenséget és a test lemezelenítését is belevonják a politikát kifejező színpadi eszközök közé: nem tesz-nek mást, mint visszatérnek valami nagyon egyszerű és nagyon erős, minden nézőben ősi emlékeket megmozdító demokratikus misztériumhoz: a *circuszhoz*.

És igazságtalanok volnánk, ha azt mondanánk, hogy csupán elvesztett nézőinek kegyét keresi a színház, önmaga mutatványossá átalakítása közben. Jó persze, hogy versenyben van a színház a televízióval, mégis az a jellemző ezekre az egymástól független megmozdulásaira, hogy több rétegződésű, a legszélesebb tömegeknek szellemi táplálékot kínáló népi formákat óhajt kialakítani, amelyben ki-ki megtalálhatja a magáét, az erőteljes forma működése közben.

Az is sok mindent elárul, hogy ha a reformátorok valamely régebbi színházi korszakhoz nyúlnak vissza vérátömlesztésért, hová kerül a kezük. A commedia dell'artéhoz folyamodnak legtöbbször vagy az ázsiai színházművészethez, különösen a Pekingi Operához. Brook nekünk is ismerős és oly kedvelt *Learjében* a viharjelenet egyenes átvétele a Pekingi Opera egyik remekének. A commedia dell'arte is tele van mutatványos elemekkel, a testi ügyesség fitogtatásával: egyensúlyérzék és fizikai fölény, gyorsaság, ruganyosság kellett végigjátszásához. Ez egyik átmeneti, magára találó nagy korszaka a színházművészetnek, amikor a szó-zsonglörködést kezdi fölváltani az igazi zsonglörködés.

Ebben a színháztörténeti pillanatban jelent meg a *Luzitán szörny* Major rendezésében.

(Májusi számunkban folytatjuk)

PÁLYI ANDRÁS

Mellékszereplők és statiszták

Csackijról már az egész vendégsereg, mely Famuszov házában egybegyűlt, szent meggyőződéssel hiszi, hogy örült. Holott ő az egyedüli józan ebben az ostoba gyülekezetben; ő az egyedüli, aki látja az egykori orosz társadalom visszasságait, következőképp látja a teremben tartózkodó úri lézengők kisszerűségét és aljasságát is. És mert forradalmár, szól is, megítéli őket. Csakhogy ez a társadalmi közeg már kivetette magából, legendát épített köré *védekezésül*, groteszkül visszajára fordította magában az egészséges emberi életöszönt, és méregnek véli a gyógyírt. Ezért *komédia* Gribojedov *Az ész bajjal jár* című színpadi műve, melyet Kerényi Imre *melodrámnak* rendezett meg a Madách Kamaraszínházban; az említett jelenet pedig, amikor Csackij belép a terembe, a komédia tetőpontja. Csackij ugyanis még nem tudja, hogy örültek tartják. Mi viszont tudjuk. Az imént pergett le előttünk a színpadon az a bravúros félrehalló-félreértő pletykasor, mely - mintegy az úri vendégek tudatalattijából - pillanatok alatt felszínre hozta az ifjú dekabrista örületének hírért. Ebben a vígjátéki szituációban a drámának sütnie kell, a nézőtérnek pedig dőlnie a ne-vetéstől, vagy elakadt lélegzettel figyelnie a fejleményeket. A Madách Kamaraszínházban ehelyett teljes közömbösség uralkodik.

Hogy miért? A színpadon tizenöt ember áll, félkörben, akár egy operai nagyjelenetben. E tizenöt alak közül azonban egynek sincs lényegi köze Csackij-hoz, s ezen mit sem változtat Csackij sajátos rendezői-színészi értelmezése, akit Uri István nevetségesen patetikus figurának alakít. Ezúttal nem is a főszereplők színészi megformálását kérjük számon, mert ez a jelenet nem a sztároké, hanem az együttesé. Amíg Csackij beszél, a vendégek lassan kiszivárognak mellőle, s döbbenet veszi észre, hogy utolsó szavait a pusztá falaknak vágta oda. Ekkor érti meg, hogy örültek tartják. Ez a tragikus színezetű, nagy vígjátéki szituáció viszont elsikkad az előadásban. Tudniillik nem teremtődött hozzá közeg. A



SHAKESPEARE-MÉSZÖLY-DARVAS:
LÓVÁTETT LOVAGOK (OPERETTSZÍNHÁZ)
VÁRHEGYI TEKÉZ (PILLE)
(MTI - KELETI ÉVA FELV.)

lézengőkről nem tudtuk meg, hogy lézengők. A vendégek dekoratív öltözkömben beléptek, sztereotip mosollyal és sztereotip gesztusokkal, s amelyiküknek épp nincs szövege, az a háttérben mimeli a beszélgetést, összesugdosódást. Így például, a két Togonhovszkij-lány szöveg híján annyira banális, hogy szinte ordít a feleslegességük a színpadról. Ezek után már le sem kell írunk, oly nyilvánvaló, hogy c jellegtelenségük eltávozásából is, amikor magára hagyják az „örültet”, hiányzik minden karakter. A magára döbbenő Csackij nagy helyzetéből üresjárat lesz, melyben az írói poentírozottság olcsó hatásvadászat-nak tűnik.

Statiszták a kulisszák mögött

Kerényi Imre Gribojedov-rendezése csak egy példa a sok közül, mely ugyanazt a kérdést veti fel: mi legyen a statisztákkal a korszerű színházban? És mi lesz velük színházi előadásainkban? Azt, hogy a statisztéria artisztikus mozgatása pompás hatást tehet, már a meiningeni herceg is tudta, amikor megrendezte hatalmas történelmi freskóra emlékeztető előadásait. Sztanyiszlavszkij viszont, amikor az előadás *végső céljára* való állandó, tudatos koncentrációt tette meg a rendezői munka alapelveinek,

természetszerűleg megkövetelte a legjelentéktlenebb szereplők drámai fejlődésének kibontását is, ahogy ma mondanánk, öntörvényei szerint, amit mégis a végső cél törvénye határoz meg. De a modern színházi irányzatok áttekintése helyett, mely már terjedelmi okokból is lehetetlen e helyütt, hadd állapítsuk meg, hogy abban a pillanatban, amikor a spontán színjátszást a tudatos művészi felkészülés váltotta fel, problematikussá vált a statisztéria és a mellékszereplők mozgatója. S bár számos megoldás született Reinhardtnek az atmoszferikus színpadi hatást szem előtt tartó rendezéseitől a brechti elidegenítésig, a lényeg ezúttal mégis az új igények születése. Ma már pontos technikai kidolgozás nélkül szakmai képtelenség a statiszták és a mellékszereplők artisztikus mozgatójáról beszélnünk.

Az új színház, a tudatos színészi felkészülés a fokozott játéklehetőségeket keresi, s miközben a művészetek differenciálódásával egyre inkább a színészi játékban összpontosul mindaz, ami a színház specifikuma, a tegnapi színház jól bevált statisztéria-mozgatója a mai színpadon egyre banálisabbnak tűnik. Az ész bajjal jár vendégeinek a háttérben folytatott néma beszélgetései a Hevesi-féle színházban még illúziót teremthettek volna. Kerényinél már illúzió-rombolóak. A legminimálisabb igényünk lenne, hogy a kevés szövegű figuráknak

GRIBOJEDOV: AZ ÉSZ BAJJAL JÁR (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ), LÁZÁR MÁRIA (HRJUMIN GRÓFNŐ), DEÁK B. FERENC (ZAGORECKIJ)



legalább a ruhája játsszon, vagy legyen egy-egy jellegzetes gesztusuk, jellemző mosolyuk.

Tény, hogy ez időt és szörszálhasogató, pepecselő munkát kíván a rendezőtől. Sőt az is tény, hogy a modern színházban bizonyos intimitásigény jelentkezik, az új darabok jelentős része nem is kíván statisztériát, s olyan klasszikus drámáink színpadra állításánál is, mint Az ember tragédiája, melyet Paulay épp a meiningenizmus hatása alatt álmodott először színpadra, a mai néző figyelme inkább a valódi drámai figurák belső fejlődésére irányul. Ezért bizonyult szerencsésnek legutóbb Szécsi Ferenc Tragédia-rendezése is az Állami Déryné Színház kamaralehetőségei közt, mely szinte teljes mértékben kiiktatta a Tragédiából a statisztériát. A statisztáknak a kulisszák mögé szorítása egyébként jelenség, melyre a legszélsőségesebb példát Horváth Jenő nyújtotta a Szókratész védőbeszédében, ahol az eredeti rendezői koncepció komoly statisztériát feltételezett, de Haumann Péter tudatos, nagyívű színészi alakítása a rendező megítélése szerint egyszerűen feleslegessé tette bejövételüket. Mert Haumannak valóban megvan az ereje és megvannak az eszközei hozzá, hogy a nézőket tegye statisztákká, ezáltal mindjárt élő példáját is adva fentebbi megállapításunknak, hogy tudniillik a színészi teljesítmény megnövekedése az új színházban nemegyszer banalissá teszi a hagyományos statisztériát.

A Bánk bán újraértelmezésénél Both Béla is láthatóan ilyen megoldáshoz vonzódott. Az első képből a mulatópalota vendégszobáját dramaturgiai funkciójának megfelelően két részre osztja: az előtérben álló asztalnál folyik a békétlenek első párbeszéde, az ajtónyílásnyi sávban látott háttérben zajlik maga a mulatság. E háttérbeli mulatság ábrázolása nem használ korszerűbb vagy eredetibb eszközöket a Gribojedov-darabbeli vendégség megjelenítésénél, mégis nagy különbség van a színpadi hatás közt: a Bánk bánban a banális, jellegtelen néma beszélgetések és gesztusok a háttérben, mintegy mellékesen jelennek meg, s a darabon belüli drámai funkciójuk sem oly súlyos, mint Az ész bajjal jár említett jelenetében. Ugyan-azok az eszközök tehát, melyek ott bántóak voltak, itt alkalmazhatók. Annál is inkább, mert ez a játéktér lehetőséget ad a rendezőnek, hogy a Gertrudis kíséretét alkotó asszonyokat is csak egy pillanat-

ra, a másik teremben villantsa fel, szintén mellékesen, hisz az asszonyok szerepe valóban csak formális a drámában.

Van azonban a Bánk bánban még két kényes jelenete, melyet a Nemzeti Színház tavalyi felújítása kevésbé tudott megoldani. A békétlenek összeesküvését bizonyos fokig megemeli az a rendezői elképzelés, mely Petur bánt a „nemzeti rút gyűlölet”, a nacionalizmus képviselőjének látja. S így a békétleneket is szklerotikus öreguraknak, akik tehát mint tömeg bizonyos többletjelentést kapnak dramaturgiaiailag is. A zárókép azonban, ravatallal és királyi székekkel, hatalmas statisztériával megmarad a teatrális látványról. „Nincs senki a jelenvaló levonték közül, ki e szennyet nagyszonyján nem undorodna hagyni?” - kérdi a király, s Katona instrukciója szerint „mind gondolkodva szegezük le szemüket”. Ez az a pont, ahol erős hiányérzetünk támad: az előadásban ugyanis indokolatlannak tűnik, hogy miért nincs aki kiálljon a megölt királyné becsületéért. S az csak az érem egyik oldala, hogy az író ezt nem oldotta meg. A statisztéria korszerű mozgatója éppen abban rejlene, hogy ezt az írói gyengét legalább részben korrigálja a színpadi megvalósítás. Meg lehetne keresni azokat a figurákat, akiknek pusztán jelenlétében is drámai szükség-szerűséggel jelenhetne meg a Bánk bánban való megvívás képtelensége. Elegendő talán Mikhál alakjára utalnunk, akinek megvan a saját tragédiája a drámán belül, külön megütöztetése Gertrudissal, Peturral, sőt ha akarjuk, épp itt a záróképben, Bánkkal is. Ehelyett a Mikhált játszó színész, Tyll Attila egyedül a látványra ügyel, felvesz egy pózt, mely a többi színészi pózzal együtt tablót alkot, de nem teremt drámát.

Nyilassy Judit viszont, aki a Miskolci Nemzeti Színházban rendezte meg a Bánk bán, bár igaz, az asszonyok mozgatóját nem sikerült olyan mellékesen, tehát funkciójának megfelelően megoldania, a zárókép problémáit is, úgy tűnik, e kiiktatásos technikával kívánta felszámolni. Mindenesetre a ravatalt fekete túllfüggöny mögé helyezte, s így az üres teremben Endre szánalmasan gyenge király, már-már groteszkül hat a királyi székekben. Ami bizonyos fokig megoldja a finálét, de a jelenlevő figurák elkerülhetetlenül jellegtelenek maradnak, s végül Nyilassy Judit sem tesz mást, mint látványos kompozícióba

fogja össze az egyes színészi pózokat. S ez egyúttal azt is jelzi, hogy maga a ki-iktatás, legyen bár néha rendezői telitalálat, nem jelent kulcsot a vázolt problémához, hisz nyilvánvaló, hogy se a *Bánk bán* záróképéből, se *Az ész bajjal jár* vendégjelenetéből nem hagyhatók el egyszerűen a statiszták és a mellékszereplők.

A látvány drámaisága

Mit kezdjen hát a rendező olyan szín-padi jelenetekkel, melyekben drámai funkciója van a statisztéria vagy a mellékszereplők tömeges jelenlétének, de az egyes mellékszerepek drámailag motiválatlanok? A puszta dekoratív felvonulás, mint láttuk, erőtlenül hat, a legkarakterisztikusabb pózok tablóvá komponálása, ha az egyes testtartások, gesztusok, arckifejezések és kézmozdulatok közt nincs *drámai összefüggés*, ha nem rejt magában *játékot*, idegenül hat abban a színházban, melyben a színészi játék jelentősége megnőtt. De a kérdésben ott a válasz is. Hisz közel sem a szavak a drámai konfliktusok és kapcsolatok egyedüli kifejezői, s az a tény, hogy prózai színházainkban is egyre nagyobb szerep jut a koreográfusnak, jelzi, hogy a jól koreografált mozdulatok dramaturgiai összefüggéseket, drámai ellentéteket és megütközéseket fejezhetnek ki. Így Szécsi Ferenc például a *Tragédia* londoni színében, mely a süllyesztő nélküli kamaraszínpadon a legnehezebben megvalósítható, egy csontváz-kísértet beiktatásával küldi a halálba az öngyilkosokat, ami ezúttal nem a legszerencsésebb megoldás: *a Tragédiától* idegen, kabaré ízű Halál figuráját Köllő Mik-lós koreográfiája sem menti meg. Nagy-szerűen sikerült viszont a Szegeden be-mutatott *Mária királynő* kard nélküli vívójelenete, melyben főként a Durazzo Károlyt alakító Végvári Tamás nyújt virtuóz teljesítményt. Ebben a jelenetben igazolódik technikailag Lendvai Ferencnek az a rendezői törekvése, mely pantomimikus elemek alkalmazásával jeleníti meg Mária lidérces álmát: a valóságos történetet.

De a legkésebb példát *A luzitán szörny* előadása szolgáltatja. A Peter Weiss-féle oratórium-szövegkönyv vajmi kevés drámaiságot tartalmaz, a játék viszont, mely a Katona József Színházban folyik, igazi színház, aminek legfőbb titka, hogy Major Tamás rendezői elgondolását Szigeti Károly koreográfiája mozdulat-dramává építi. A pate-



tikus mondatokkal groteszk gesztusok ütözködnek meg, az ironikus dalszöveggel gyermekded dallam, a tragikus kisemimzettséggel játszi csúfolódás, s a jórészt főiskolás színésznövendékekből álló kar imponáló biztonsággal mozog, jó akrobatikus felkészültségről tesz tanúságot, s amíg *szerepelnek*, valóban drámaivá tudják izzítani a szociológiai-politikai dokumentumokat. Az előadás felépítése szerint azonban, főként az első részben többször szerep nélkül maradnak, a háttérbe vonulva, ilyenkor a három Beszélő vagy más kisebb szereplőké a színpad; a kar tagjai ezekben a pillanatokban civilek lesznek, mintha az öltözőbe tértek volna vissza, kialszik a fényük. Jó ellenpéldaként kínálkozik a fő-szereplő Töröcsik Mari, aki a háttérben is jelen van, háttér-jelenléttel; ami természetesen a mesterségbeli biztonság kérdése lehet, s itt csak azért emeltük ki, hogy hangsúlyozhassuk: a legkitünőbb koreográfia sem menti fel a színészt a figura belső megformálása alól, csupán segítséget nyújt, hogy a belülről megfogalmazott drámai viszony külsőleg is megjelenhessen.

S azt hiszem, ez a szükséges belső megformálás hiányzik *a Lóvátett lovagok* főszereplőiből. A Fővárosi Operett-színházban bemutatott új zenés játék, melyet Shakespeare nyomán Mészöly Dezső írt Darvas Ferenc zenéjéhez, az ifjú navarrai király elcsábíttatását re-géli el szellemes és pajzán humorral. Hisz Bogár Richárd koreográfiája ragyogó megoldásokkal segíti a groteszk játékosságot. Ferdinánd király és a kísértét alkotó három ifjú a koreográfia szerint önmaga karikatúráját is adja: esküt tesznek, hogy három évig csak a tanulásnak élnek, s nőre nem is tekintenek, de az eskütétel indulóritmusra történik, s a négy fiatal legény fekete köpenyben a pattogó ritmusra topogva, lépésben előrejön, amiben nemcsak fel-

hőtlen felelőtlenségük, s a rövidesen be-következő esküszegés rejlik, hanem az ifjú fogadkozók jellembeli ellentmondásai is. S hasonlóképp, mikor harcba indulnak a francia hölgyek ellen, fekvő-támaszokat iktatni indulóritmusú dalukba. Csakhogy ezekről az ellentmondásokról nincs sok mondanivalója a színészi játéknak, ami így nem is annyira játék, mint táncos-énekes teljesítmény.

Epizódok rivaldafényben

A Lóvátett lovagok operettszínházi elő-adásának azonban van *négy* nagyszerű epizódfigurája. Ez a négy fiatal színész epizódszerepeivel egyszerűen lejátssza a főszereplőket a színpadról. Az epizódok megoldása külön téma, újabban szokás is erről beszélni: mintha kiveszett volna az epizódok becsülete, egyre kevesebb a jó epizódszínész, egyre gyakoribb, hogy a szerepet röföre mérik. A kérdés persze nem ilyen egyszerű. Baj van a hagyományos karakterjátésszal hitelével is. A sarkított karakteralakítást, amelyben a jó epizodista megcsillogtathatta tudását, sosem választotta el sok a clownkodástól; ma meg - azáltal, hogy a nézőtér tudatában kész karaktertípusok élnek, magunkkal hozott receptek - szinte eleve kizárjuk az epizódok hagyományos és hatásos megoldásának lehetőségét. A pesti *Bánk bán* Tiborca, Óze Lajos például megfosztja érzelmeitől a figurát, attól való félelmében, hogy a siránkozó Tiborc már nem hiteles. Így viszont egy olyan mesterséges Tiborc születik, aki kitünően „meg van csinálva”, csak épp élettelen.

A Lóvátett lovagok négy színésze, Felföldi Anikó, Várhegyi Teréz, Konrád Antal, Maros Gábor a karikatúra nemes eszközeihez nyúl, s minthogy víg-játékról van szó, jól kamatoztatható is ez a módszer: az ironia, különösen az önironia mindig frissít, s önnön karakterizálásuk karikírozása olyan hófokra

hevíti a játékot, ami ritka színházainkban. S anélkül, hogy el akarnánk merülni ennek az előadásnak a vizsgálatában, hadd emeljük ki külön is Várhegyi Teréz apródját, aki szerelemre tanítja gazdáját, Armadót, a hóbortos spanyol lovagot, s ebben az énekes-pantomimikus duettben alakítását egyszerre jellemzi gyermeki báj és ravasz mindentudás, játékos önirónia és fölényes gúny Armado ostobaságával szemben, s ami az egész jelenetet megékesíti: minden pantomimikus-táncos gesztusa pajzán csínytevés, ama női szerelemreszületettség csínytevése, hiszen ha fiúruhában is, de ez az apród mégiscsak nő, s épp nőiességének vibrálása ad e lehetetlen, férfiatlan lovag oldalán különleges töltést alakításának. Várhegyi Teréz a szerep ilyen igényes és szellemesen kidolgozott megoldása ellenére sem sztár, s ha úgy is érezzük, hogy ő kerül az előadás rivaldafényébe, ez nem az ő hibája. Úgy jár, mint Garas Dezső a Gribojedov-darab végén kapott tízperces epizódjával: Garas Repetyilovja, ahogy belép a színre, a nézők tudatából kisöpri mind-azt, ami előtte két órán át történt, s ahelyett, hogy „feldobná” a darabot, valósággal agyonüti.

A probléma súlyos. Ha a színház az eltűnt epizodisták utáni sóvárgásában a legerősebb színészegyenlőségeinek epizód-szerepeket ad, míg az előadás fő vonala sokszor rendezőileg-színészileg kidolgozatlan marad, a jó epizód eredeti funkciója ellen működik: „megfúrja” az előadást. *A luzitán szörny* sikerének az az egyik titka, hogy Major Tamás a komédiára hangszerelt előadásban sem feledkezett meg róla, hogy Peter Weiss oratóriuma politikai dokumentumdráma, s hogy az epizódjáték, bár karakterisztikus kell hogy legyen, sosem veszélyeztetheti az előadás központi szálát. S igaz ugyan, hogy *A luzitán szörny* nem nyújtja a legerősebb epizódalakításokat, de a figurák megformálásában jelentős szerepet vállalnak Keserü Ilona ruhái, s így igazi ensemble-teljesítmény tanúi lehetünk. Ami arra is mutat, hogy az epizódszereplők is *mellékszereplők*, s az epizód megoldása nem önmagában való érték, hanem mindig az adott előadás struktúrájában betöltött szerepétől függ.

A játék lehetőségei

A fenti áttekintésben szándékosan kerültek egymás mellé különböző korból származó, különböző színjátszási stílust

kívánó darabok és eltérő rendezői törekvések; ugyanis nem az egyes előadások összehasonlítását volt a célunk, inkább annak felvillantása, milyen lényeges szerepe van a statiszták és mellékalakok mozgatójának a legkülönbözőbb rendezők által színpadra állított legkülönbözőbb darabok előadásaiban, s hogy a rendezői munka sikerét milyen nagy mértékben veszélyezteti a mellék-szerepek megoldásának *elnagyolása*, akár bevált sablonok alkalmazását, akár az epizódok eluralkodását, akár a fő-szereplőkre koncentrált egyszerű gondatlanságot jelent ez.

Ami viszont a bevezetőül vázolt probléma megoldását illeti, a koreográfus jelentőségére már szintén rámutattunk. Az alábbiakban egy más jellegű megoldási lehetőséget szeretnénk szemügyre venni, a gondolatilag és érzelmi hatásaiban egyaránt meghatározó *játék* nagy lehetőségét, melyhez úgy tűnik, jelentős alkotók éreznek vonzalmat. Ha a jól koreografált előadások megoldását a látvány drámaiságában láttuk, úgy hadd állapítsuk meg, hogy a játéknak is van bizonyos drámaisága, amikor valóságos ellentmondásokat fejez ki a különböző színházi hatáselemek kontrasztjaival. Például kitűnő lehetőség kínálkozott erre Nyilassy Judit *Bánk bán*-rendezésének összeesküvés jelenetében. A békétlenek a félhomályos színpadon látszólag zilált összevisszaságban helyezkednek el, mintha a rendező ezúttal is a tabló látványával akarna hatni. Csak a figyelmesebb szem veszi észre ebben a ziláltságban a szimmetriát: öt békétlen a homályba húzódva, tőlük külön, szintén a homályban Mihály - s öt békétlen a fényben, s tőlük külön Petur. Az íróilag nem a legsikerültebb jelenetet ez a kontraszt mindjárt feltölti feszültséggel, s a rendezői ötlet nagy lehetőséget kínál a fényből a homályba és a homályból a fénybe való átjárásokkal, s azzal is, hogy aki szól, mintegy véletlenül a fénybe lép. Nyilassy Judit azonban abban a pillanatban, ahogy íróilag is kidolgozott drámai frontokat állíthat a színpadra (Petur és Mihály, Petur és Bánk összecsapása), elejti az indító ötletet, holott ha sikerült volna ezt a „fényjátékot” ráhangolni a dráma alapvető konfliktusaira, a békétlenek jelenetének talán legizgalmasabb rendezői megoldását kapnánk, amit valaha láthattunk.

Hasonló benyomásaink támadtak a *Mária királynő* előadásán a Szegedi

SHAKESPEARE-MESZÖLY-DARVAS: LÓVÁTETT LOVAGOK (FŐVÁROSI OPERETT SZÍNHÁZ), FELFÖLDI ANIKÓ (JULKA) ÉS KONRÁD ANTAL (DON ADRIANO DE ARMADO) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)



Nemzeti Színházban. Egy sor ragyogó játéklehetőséget láttunk - csírájában. Bartha László díszlete - Gyárfás Mik-lós elképzelése szerint - hatalmas baldachinos ágynak álmodja a színpadot ehhez az álomjátékhoz. S miközben ezen az „ágyon” Durazzo Károly összeesküvést sző Mária ellen, Mária és Erzsébet ott állnak ugyanezen az „ágyon”, hallva és lereagálva Károly szavait, anélkül, hogy „látnák” egymást. Álom és valóság sajátos egymásba játszása ez, mely tovább épülhetne a három színes lovag és a hattagú főúri kar jó szimmetrikus mozgatómozgásával. S bár a kar mozgatómozgása mindig pontos és indokolt, sohasem banális, mégis megmarad Lendvai Ferenc rendezése a színpadi hatáselemek szimpla alkalmazásánál. Mert amikor a második rész elején a főurak kara homályban jön be, s anélkül, hogy a legparányibb fény esne rájuk, az ország romlásáról szólnak, vagy amikor Károly meggyilkolása után csak belesznek, úgy mondják újra azt, amit a dráma elején még a fényben mondtak („Sokáig éljen Mária királynő!”), az mindenképp fokozás, erősítés az előzőekhez képest. De végül is a kar független marad az ágytól, Mária királynő álma független a kartól, az ötletek nem kapcsolódnak egymásba, nem transzformálják egymást magasabb hőfokra, ami annál is nagyobb vétek, mert *álomról van szó*, tehát mindannak be kellene következnie, ami lehetséges. Egyébként pedig az alakok pontos kidolgozása - a *Mária királynő* esetében a szimmetria - a drámai transzformáció híján naiv hatást kelt, meseszerűvé teszi az ironikus tragédiát, s ennek épp a meseszerűség árt a legtöbbet.

A tengerész hajót rajzol

Első pillanatban ugyanilyen naivnak tűnik a debreceni Kis Színpad előadásában, a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* című Danek-darabban, melyet Giricz Mátyás rendezett, a szekrény tetején ülő tengerész is, amikor unalmában és a tenger utáni sóvárgásában hajót rajzol a falra. De ebben épp a naivitás kap funkciót. Ez a primitív rajz a falon nemcsak azt árulja el, hogy a tengerész unatkozik, hanem mint az unalom, az ábrándozás konkretizálódása jellemábrázoló funkciót kap. Ha pedig már a falra rajzolt hajó hozzátartozik a tengerész jelleméhez, szerves része a drámai konfliktusnak is: néhány perc múlva ez az ember, aki most a tenger-ről álmodik, parancsot kap a csecsemő-



PETER WEISS: A LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ),
GYULAY KÁROLY, RAJZ JÁNOS, GYÖRFFY GYÖRGY, ZOLNAY ZSUZSA ÉS A KAR

gyilkosságra. A nyolc gárdista színpadi mozgatómozgását ez a példa jól jellemzi: a kellékek, a díszletelemek szinte cselekvő partnerei lesznek a színészeknek, pontosabban a színész belső cselekvéseinek, alakulásának objektivizálódásai, melyek azonban objektivitásuk által önálló drámai funkciót töltenek be. S így ez a stúdióelőadás a mellékszereplők mozgatómozgásának ritkán tapasztalható megoldását mutatja, mely a drámai szövegben kibontatlanul maradt drámai lehetőséget nem a színész szuggesztivitására hagyja (hisz ez mellékes, kis szerepeknél nem is lenne lehetséges), hanem kivetíti a színész és az objektív játéktér kapcsolatára, felfedezve, hogy a játéktér egyes elemeiben a színészi dráma is objektivizálódhat.

Úgy hiszem, ennek felismerése vagy megérzése inspirálta Iglódi Istvánt is az *Álszettek összeesküvése* című Bulgakov-darab rendezésekor. Az előadásnak ugyanis azok a legerősebb pillanatai, melyekben a Katona József Színház kamaraszínpada *kítárgul*, ami látszólag csak optikai trükk: játszani kezdenek a tükrök, melyek a francia királyi udvar pompáját vannak hivatva emelni. Csak-hogy ez a színpadot kiszélesítő technikai trükk rövidesen kapcsolatba kerül azzal is, amit ez a pompa elrejt, s amit csak a személytelen géphang, a hang-szóró jelez. Az első felvonásban, mielőtt a király kiterjeszti kegyeit Molière-re, két embert is lecsukat, a hamiskártyás márkit és a vándorprédikátort: mindkét ítélet kimondásakor a színpadkép megmerevedik, majd a hangszóróban a börtönzár csikorgását halljuk. Ugyanez a hangszóró ismétli majd háromszor Mo-

lière megdicsőülése és a királyi menet elvonulása után, miközben gárdisták sétálnak a *tükrök* előtt, hogy „A király alszik”. Ebben már Molière megdicsőülésének viszonylagosságát is érezzük, s a tükrök csillogása is a kétszínű királyi hatalom, a sötét titokzatosság jelképe lesz. Ez a nyilvánvaló kontraszt teszi drámaivá a technikai trükköt, a szín-padra állított tükröket, s ezek előtt a tükrök előtt „játssza el” majd Molière valóságos halálát is.

S ha most azt nézzük, hogyan mozgatómozgatója Iglódi a statisztákat, magában a királyi gárdisták vonultatásában nincs különösebb újítás, akár banális *lehetne*. Ha nem lennének ott a hátuk mögött a tükrök, melyeknek első látszatra csak annyi közük van a gárdistákhoz, hogy teret és ünnepélyességet kínálnak nekik - látszatul. De abban a pillanatban, ahogy a gárdisták kapcsolatba kerültek a tükörrel, fokozott részük lesz abban a drámában, mely voltaképp a kulisszák mögött folyik. Mert Bulgakov darabja csak látszatra Molière tragédiája, valójában nagyon is mai játék. S Iglódi rendezésében, mely erősen koncentrálna a játék maiságára is, a gárdisták *történelmi* kosztümjeikben szerves részét alkotják a ma érvényesnek érzett konfliktusok megformálásának.

Sem ez utóbbi, sem a fentebb leírt megoldások nem tekinthetők abszolút érvényűeknek, legfeljebb utat jeleznek. Ez az út pedig nem más, mint a mellékszereplők és statiszták drámai funkciójának sokrétű, az előadás filozófiájába szervesen beépülő kidolgozása, ami a színpadi hatás elengedhetetlen, lényegi eleme.



BULGAKOV: ALSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE
(KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ), MAJOR TAMÁS (MOLIÈRE)

SZILÁGYI JÁNOS

Bulgakov-Molière kálváriája

Az *Álszentek összeesküvése* a
Katona József Színházban

Az *Álszentek összeesküvése* Bulgakov legszemélyesebb darabja. 1932-ben írta, és még abban az évben próbálni is kezdték a moszkvai Művész Színházban. A produkció rendezője Sztanyiszlavszkij volt, de betegsége miatt a színház másik rendezője, Gorcsalov vezette a próbákat. Nem kevesebb, mint négy évig. A premier ugyanis csak 1936-ban született meg, s utána támadások özöne zúdult a szerzőre, a színházra. Sztanyiszlavszkij nyilatkozatban határozta el magát a műtől, amelyet hét előadás után levettek a műsorról, és évtizedekig nem is játszottak. Sem a Művész Színházban, sem máshol. 1966-ban született csak meg az újabb bemutató: a Komszomol Színházban Efosz rendezte a produkciót.

Ha csak ez az egy mű, Bulgakov művészetének ez az egy darabja sodródott volna bele az alkotások nem is oly ritkán kalandos szövevényű útvesztőjébe, akkor a kritikus könnyebb helyzetben lenne. De Bulgakov életének, művészetének állandó kényszerváltozásai más pályát teremtettek. Olyan pályát, amelynek buktatóit, érthető és érthetetlen moz-

zanatait - a szerzői önvallomás tükrében - éppen ez a mű, az *Álszentek, összeesküvése* fogja össze. A dráma Molière életét ábrázolja, de mint Iglódi István, a Katona József Színház produkciójának rendezője mondja egyik nyilatkozatában .. ez ne tévesszen meg senkit, nem afféle regényes életrajzról, dramatizált tanulmányról van szó."

Belső emigráció

Bulgakovot a balos kritika belső emigrációval vádolta. Bulgakov az *Álszentek* összeesküvésének megírásakor már valóban belső emigrációba szorult, csak éppen nem ő akarta, nem ő kívánta ezt az emigrációt, hanem rákényszerítették. Rákényszerítették azzal, hogy művei az egyetlen *Turbinok vőnapjait* kivéve - ezt írásos nyilatkozatában maga Sztálin védte meg, és tartotta műsoron tizenöt éven keresztül - nemigen jutottak túl a főpróbán. És ez a kényszer terem-tette belső emigráció, a hatalmat szolgálni kívánó művész és a szolgálatot el-vető hatalom konfliktusa vájta Bulgakov lelkébe a Molière-hasonlatot. Azt a hasonlatot, amely a művészsors azonosságában élte, érezte és kínálta meg a műveket. S nem csupán az *Álszentek összeesküvését*. 1932 és 1936 között Bulgakov szinte mániákusan foglalkozott Molière-rel. Regényt, drámát írt róla, lefordította a *Fősvényt*, adaptálta egy sor más művét. Beleásta, belevájta magát egy más művész életébe, alkotásába, hogy végül annak életét borítva magára lepelként, ebben az idegen, mégis test-vér-rokon mezben mutassa fel önnön el-buktató és felemelő konfliktusát.

A négy felvonásos dráma Molière drámáját tárja elénk, amíg a király kegyeltjéből a *Tartuffe* egyházbírálatától bosszúért lihegő papság mesterkedése folytán kegyvesztett lesz. A *Tartuffe*-öt a király betiltja, és Molière csak úgy menekül meg a felbujtott gyilkosoktól, hogy a *Képzelt beteg* előadásán a szín-padon összeesik és meghal - így előzve meg gyilkosait: megadva, amit akartak, de megtagadva, amit kívántak; a győzelmet.

Nem kulcsdráma

Ez Molière drámája. És ez Bulgakov tragédiája is. Mégis, s ezt hangsúlyozni kell: az *Álszentek összeesküvése* nem kulcsdráma. Szituációi nem „fordíthatók le” a korabeli szovjet valósággra, hősei nem helyettesíthetők be ezzel vagy azzal

a történelmi személyiséggel. Bulgakov alkotása a parabolák általánosabb gondolati építkezését mutatja, s ezt ötvözi a stílus, a látásmód romantikus elemeivel. A két eltérő réteg fölött pedig egységesítő erővel uralkodik a szemlélet kegyetlensége. Az a kegyetlenség, amely - más fogalmazásban - Sztanyiszlavszkij számára az egyik fő problémát jelentette: „Miféle eszmeiség az, amely végül is a szolgaság győzelmét ábrázolja Molière felett?” Sztanyiszlavszkij másik megjegyzése: „A darab nem mutatja meg Molière zsenijét.” És végül még egy megjegyzés: .. nem a molière-i eszmék nagyságáról, nem Molière tragikus sorsáról írt színdarabot, hanem egy író egyéni szerencsétlenségéről."

Sztanyiszlavszkij bírálata - és a bírálat jegyében kért átdolgozás - tehát pontosan az ellenkezőjét követeli Bulgakovtól, mint amit akar. Így következhet be a teljes szakítás: Bulgakov levele, amelyben kategorikusan tiltakozik minden átdolgozás ellen, és Sztanyiszlavszkij nyilatkozata, amelyben a premier után elhatárolja magát a műtől.

Két vágyanon

És történik mindez úgy, hogy önnön szempontjai alapján, mindkettőjük igazsága vitathatatlan. Sztanyiszlavszkij Molière-dramát követel, ahol a molière-i eszmék nagysága fényében a korabeli francia társadalom bírálata jelenik meg. Bulgakov azonban nem Molière-ről, hanem önmagáról és önmagán keresztül a *művészről, a művészetéről* ír drámát. Arról a *művészről*, akinek tragédiája abban rejlik, hogy a hatalom szövetségesének hiszi magát, holott csupán eszköz. Eszköz, amit használni lehet, amíg előnyös, és el lehet dobni, amikor kényelmetlenné válik. S miközben ezt az alap-vető konfliktust építi, Bulgakov - aki nem csupán író, de színész is volt - nagyszerű „környezettanulmányt” ad a *művész* életéről, megalkuvásairól, nagyságáról, kicsinyességéről, hűségéről és hűtlenségéről - arról a szertelen, kerektekbe, törvényekbe nem foglalható, ön-emésztő, önpazarló életről, amelynek minden gyávasága, kicsinyessége, árulása fölött összefogóként egy cél lebeg: a feladat teljesítése, a *mű* megalkotása. Csak itt, a *mű* mezején nincs megalkuvás, és csak itt hős Molière is: a szín-padon. Itt szembeszáll királlyal, egyházzal, karddal leső orgyilkossal, minden-kivel. És itt nyer feloldást minden kis

vétke, botlása, igazságtalansága alól - a nagyobb, a teljesebb igazság véde, kiharcolása, a mű megalkotása miatt. A mű a cél és a menedék Molière és Bulgakov számára egyaránt. Feloldás a vétkek alól és a megtartó, amely egy torzuló korban a küzdés értelmét adta a támadottnak.

Látványosság az előadásban

A Katona József Színház előadása, Iglódi István rendezése gondos hangsúlyozással bontja ki a dráma kettős rétegét. Módszere első pillantásra talán furcsának tűnő módon, de végül is meggyőzőn ennek a romantikus látványelemekkel gazdagon tűzdelt műnek a színpadra állításában nem a visszafogás, a túlzások lefaragása, hanem ellenkezőleg, a lehetőségek buzgó kihasználása, a látványosság már-már maximális újrateemtése. S hogy a látványosság nem válik üres jelmezfitogtatássá, céltalan túlgazdagítássá, üres dagályossággá, annak oka a rendezői értelmezés következetesége, pontos átgondoltsága, az, hogy a látványosságnak tartalmat, funkciót ad. A színházi jelenetekben a jelmezek, maszkok, bútorok zsúfolt rikítóásával ellenpontoszza az emberi történet szomorú egyszínűségét, a királyi udvar pompázatával pedig a hatalom erőszakgazdagságát rajzolja elénk.

Hogy a fokozott látványosság olykor mégis zavart kelt bennünk, annak oka - Madelaine Béjart rendezői túlmogtatásról tanúskodó gyónási jelenetét ki-veve - a Katona József Színház színpada. Ez a színpad méretre kiesi, technikai felszereltsége primitív. Az *Álszentelek* összeesküvése pedig tág lélegzetű teret és olajozottan működő technikai felszereltséget igénylő dráma. A két egymással felelő tény, az igény és a konkrét lehetőség küzdelme ott kísért az előadás minden mozzanatában: a többnyire jóra kerekedett kompromisszumokban és a hosszúra nyúló átdíszítések „szülte” közjátékokban egyaránt.

Alkotó és hatalom

Iglódi István értelmezésében az alkotó és a hatalom összeütközése összetettebb, mint ahogy a darabelemzések eddig mutatták. Ez a megnövesztett összetettség több forrásból táplálkozik. Először is Iglódi István meglehetősen éles cezúrát von a két hatalom, a világi és az egyházi hatalom közé. Nem mintha illúziói lennének a Napkirály képviselte világi



BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ), ÓZE LAJOS (XIV. LAJOS ÉS HORKAI JÁNOS (DE LAISAC MÁRKI)

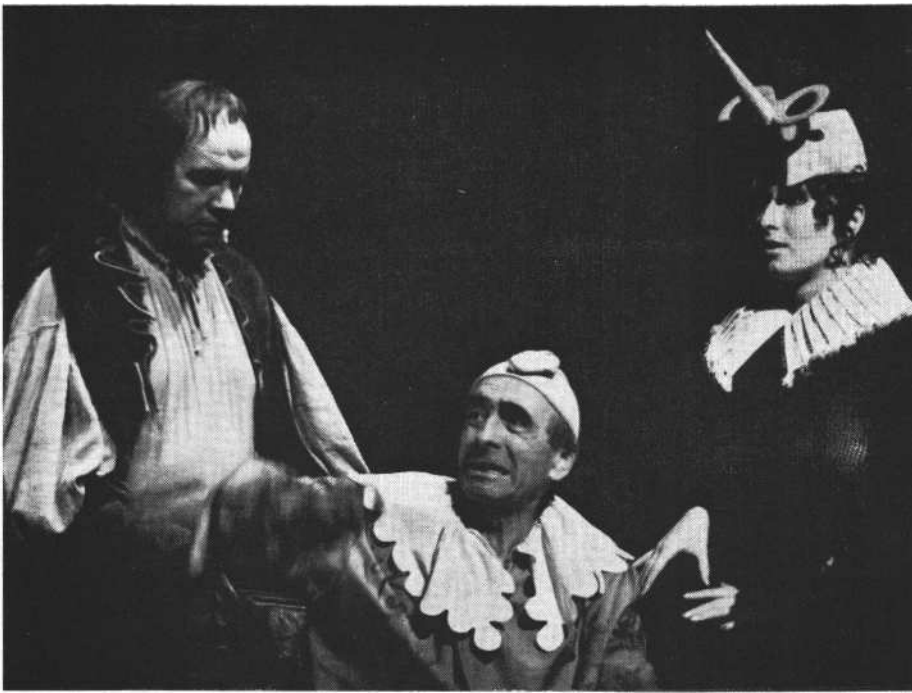
hatalom felől - az erőszak érzékeltetésére sűríti tele muskétásokkal a színpadot -, de az egyház embertelensége fényében mégis mintha több jót olvasna ki belőle.

A kettős hatalom kapcsolatának rendezői felvázolása a Napkirály vacsorájánál kezdődik, ahol De Charon, Párizs érseke kézcsokra nyújtja kezét a királynak. Ez a kézcsók - még visszatér az előadásban - Bulgakov darabjában nem szerepel; bevonását a produkcióba Iglódi felfogása jogosítja. Az a felfogás, amely a kényszeredetten, majdnem utálatlaltal kezét csókoló királyban már az első pillanatban jelezni képes a két hatalom belső küzdelmét, erőviszonyát - amelynek végső soron Molière is áldozata lesz. A két hatalmat erőteljesen különböztető rendezői felfogás csúcspontja az a jelenet, amelyben a király vég-érvényesen meghátrál az egyház elől, betiltja a *Tartuffe*-öt, és Molière-t kegy-vesztettnek nyilvánítva kiszolgáltatja üldözőinek. A határozat közlése Iglódi István rendezésében egyértelműen mutatja, hogy Lajos az egyház hatalmától félve enged a követelésnek. Nem ért egyet az egyházzal, de nem mer szembe-szállni vele. Ezt a kielezetségében újdonságot tartalmazó felfogást Iglódi István a jelenet rendezői megkomponálásában érvényesíti. Lajos kedélyeskedő, SZellemeskedő tartása itt kemény, pattagó hangvételre vált: nem is elmondja, eldarálja a végzést, nem kérdez, és nem hagyja, hogy Molière kérdezzen: sarkon fordul, elmegy. „Herceg, ha teheti...” - így kezdődtek ez előtt Lajos büntetései, és ezt helyettesíti most a monoton darálás. Nem Lajos, a franciák királya beszél itt, hanem az egyház

egyik szolgálója, ha a legelőkelőbb is: mindenkit kiküld a teremből, lelép a trónról, háttal a nézőtérnek áll, vele szemben, mintha tükörképe lenne, az egyetlen, a trón mellett vigyázzba dermedt katoná; és így áll a Napkirály is, kihúzottan, összezárt sarokkal, így mondja a végzést. Mindez persze nem felmentés, csupán magyarázat: egy döntés értelmező kiegészítése, amelytől a tett még embertelen maradhat. És marad is.

Közjátékok

Bulgakov drámája négy felvonásos, és a felvonások is két képből állnak. Megfelelő zsinórpadlás hiányában az átdíszítés elhúzódik. S ezt az időt Iglódi István közjátékokkal tölti ki, ahol Molière legnépszerűbb figurái pantomim-szerű játékokkal szolgáltattak keretet Molièrnek, aki a Napkirályt dicsőítő verseit adja elő. A hatalom szolgálatának ez a, többszöri megelevenítése, mondhatnánk, dokumentálása, Bulgakovnál nem szerepel. Ő a darab indító jelenetében ábrázolja ezt, és utána már csak mint tényt említi. Iglódi István sorozatos „bizonyítása” így a konfliktust élezi: nagyobbítja a király árulását, súlyosbítja Molière bukását. Azt a bukását, amelyet egyébként a rendezés - egy új mozzanat beiktatásával kiszakít a bulgakovi végletességéből. Bulgakov Molière halálával zárja a darabot: a felmagasztalás és az elpusztítás kettősével. Iglódi több kegyeletet ad a nagy alkotónak, mint a dráma: a színészekkel - szinte szimbóliummá növesztett titokzatossággal övezve - kilopatja a színházból Molière holttestét, s ezzel nem csu-



BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ), HORVÁTH JÓZSEF (BOUTON), MAJOR TAMÁS (MOLIÈRE) ÉS RADNÓTI ÉVA (MARIETTE RIVAL)

pán megmenti a hatalom halál utánra szánt meghurcolásától (érseki rendelet szerint Molière-t temetőárokba kell elföldelni), de a huszadik század második felének embere nevében azt a védelmet is adja, amely gondolatait megőrzi, ápolja, győzelemre viszi.

Kimondás és elhallgatás

Molière-t Major Tamás játssza. Egy figurát és százféle színt. A művészet régi, talán fel nem oldható dilemmája az élet és az életmű egyeztetése. Major Tamás Molière alakjában - e körben - szinte a szélsőség lehetőségét kapta. Bulgakov egészen a befejezésig a fonákjáról láttatja velünk hősét: minden rosszat, gyűlöletet, megvetésre méltót elmond róla, hogy az utolsó jelenetben ezt a semmivé züllött, hörgő, nyüszítő roncsot egyszerre felmagasztalja és méltóvá tegye alkotásához. A figura szélsőséges ellenpontozottságát csak nagyon tudatos, nagyon következetesen építkező színészi játék képes egységbe fogni. És Major Tamás játéka ilyen: úgy vetíti elénk a nagyszerűt a kisszerűséggel, a hősiességet a gyávasággal váltó hős villódzó színeit, hogy mindig érezzük, ez még nem minden, hogy bár most is megismertünk valamit, talán lényegesen, fontosat, de valami, a leglényegesebb, a legfontosabb mégis rejtve maradt. A színészi játék e többrétűsége, a kimondás és az elhallgatás állandó váltása, sőt egyidejű használata az alakítás belső szervezetségének következménye - s egyben eredménye.

Nem paradoxon és nem önellentmondás, de ez a nagyszerű alakítás mégis

hagy bennünk némi hiányérzetet. S ennek oka nem a figura néhány színének halványabb villantása, hanem ellenkezőleg, néhány kiugróan bravúros jelenetmegoldás, néhány emlékezetes pillanat. Azok a pillanatok, mint amikor például Molière bevallja volt szeretőjének, Madelaine Bėjart-nak, hogy teher-be ejtette Armande-ot. Major úgy közli ezt a tulajdonképpen nagyon egyszerű emberi tény, olyan felmagasztosult, őszintepóózoló tartással, mintha a terhes asszony az ő művészi zsenijének cáfolhatatlan bizonyítéka lenne. Gratulációt, elismerést várón áll, azt hiszi, történelmi tett hőseként, pedig csak hűt-len szerető, olcsó csaló, semmi több.

XIV. Lajos, a Napkirály Őze Lajos. Uralkodó a szó valódi értelmében, aki úgy tud lépni, tartani, szájába venni egy szölgöszemet, hogy ebben az együgyű, prózai cselekvéssorban benne sűrűsödik királyi voltának minden öncélú magamutogatása és hatalmának megkülönböztető fontossága. Őze Lajos uralkodója nem csupán tudja, érzi is, minden porcikájában érzi, hogy ő a király. Keveset mozog, mozgólatai kímértek, hangja lágyra szorított: éppen ezzel mutatja, példázza hatalmát.

Az Igazságos Varga Suka Sándor. Nagyon keserű-nagySzerű ötlet Bulgakovtól, ahogy az udvari bolondot felváltatja az Igazságos Vargára. Az udvari bolond, így tudjuk, azért mondhatta ki olykor az igazságot, mert bolond volt. A Napkirály már elég hatalmas ahhoz, hogy ne kelljen álarcba menekítenie az igazságot: odarendeli, szerződteti, kimondatja vele az igazságot - és úgy tesz, ahogy érdekei kívánják.

Suka Sándor alakítása ízes népi formált-ságával, a paraszti beszéd tiszta hangzó-ságával több, mint egy szerep sikerült színészi megragadása - tudósítás egy harmadik, egyszer még nagyon fenyegetővé váló erőről.

Bouton, a csupaszív, a kis hasznot jámbor-ravaszul szerezni akaró, a nagy áldozatot gondolkodás nélkül vállaló minden szolga Horváth József. Pompás alakítás az övé: riadt „Éljen a király!” kiáltóása, amellyel talán Molière döbbsent felismerésénél is hatásosabban fogalmazza a zsarnokság tényét, a színházból kilépve is sokáig visszacseng fülünkben.

Mellettük néhány pontos alakítást láthatunk még: Csurka László a női szoknya és a kard, a gyilok bűvöletében tobzódó vadúri D'Orsigni márkiját, Tyll Attila bosszúéhséget borzongatóan hideg logikával egyeztető, a figura félelmetességét e kettősségben megtaláló érsekét; Sinkó László tiszta hűségű, a megmentő segítségig soha el nem jutó La Grange-át. A női szereplőknek kevésbé kedvezett ez az előadás - maga a dráma is. Pápai Erzszi, Urbán Erika inkább funkciót, semmint eljátszható, alakítással emelhető lehetőséget kaptak a szerzőtől.

Az előadás díszlettervezőjét, Csányi Árpádot a rendezés látványosságigénye és a színpad szűkös lehetőségei nehéz feladat elé állították. Díszletében a látványelemek megoldását éreztük sikerültebbnek: arra már kevésbé ügyelt - módja sem igen volt rá -, hogy a látványosság egy-két jelenetben ne menjen a még kiegyensúlyozottnak nevezhető játéktér rovására.

A rendezői koncepcióval, a színek sokívű sodrásával harmonizáló jelmezeket Vágó Nelli tervezte. A darabot igényes, nem egy nyelvi bravúrt hordó fordításban Elbert János bocsátotta a szín-ház rendelkezésére.

Mihail Bulgakov: Álszentek összeesküvése (Katona József Színház).

Fordította: Elbert János; rendezte: Iglódi István; koreográfus: Szigeti Károly; díszlet: Csányi Árpád; jelmez: Vágó Nelli; zene: Bácskai György. Szereplők: Major Tamás, Pápai Erzszi, Urbán Erika fh., Fülöp Zsigmond, Őze Lajos, Csurka László, Sinkó László, Horváth József, Gyulay Károly, Radnóti Éva, Horkai János, Suka Sándor, Szél Richárd, Földessy Margit fh., Tyll Attila, Szokolay Ottó, Somogyvári Pál, Várdai Zoltán fh., Galkó Balázs, Kőszegi Péter fh.



JANCSÓ ADRIENNE A FÖLDÉDESANYÁM CÍMŰ ELŐADÓESTJÉN (IRODALMI SZÍNPAD)

ANTAL GÁBOR

Líraian a líráról

Az Irodalmi Színpad négy műsoráról

Az elmúlt időben négy irodalmi - azaz elsősorban versekre épülő - műsort láttam a budapesti Irodalmi Színpadon. De mert hogy e műsorok mégis eléggé szétágazóak, és mert különben sem vállalkozhatom mélyenszántó elemzésre, megint egyszer igénybe veszem úgynevezett „lírai éneket”. (Ha már úgyis líráról van szó.)

Először is a *Földédesanyámat* láttam, Jancsó Adrienne előadóját. Ezzel a műsorral külön tanulmány fog foglalkozni a SZÍNHÁZ hasábjain. Annyit azonban én is elmondanék, hogy bár mind a műfaj (a népballada és a sirató-ének), mind az előadónő egyénisége sokáig elég távol állott tőlem, a *Földédes-anyám* mélyen megrendített, azt is mondhatnám, hogy jobban kinyitotta szememet és fületem. (E néhány őszinte szóval nemcsak Jancsó Adrienne-nek, magamnak is tartoztam.)

Aztán - kisdíjak között - az *Ars poetica* című műsort láttam, amelyet a régi és újabb magyar költészet hitvalló verseiből Selmeczi Elek állított össze. És - nagyon helyesen - nemcsak azokból a versekből, amelyek Kazinczy Ferenc, Arany, Ady vagy - például - Kassák Lajos világnézeti „ars poeticáját” adják, hanem azokat is, amelyek „pusztán” a költészet „szakmai”, művészi kérdéseire szólnak hozzá, „műhelytitkokba” engednek bepillantást. A fiatal hallgatók is megérthetik, hogy milyen

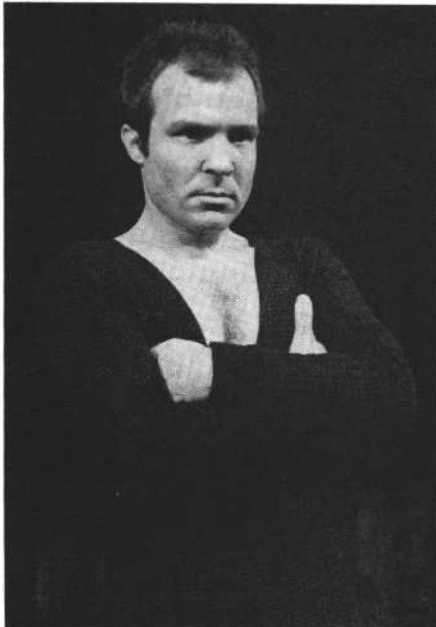
szorosan függnek össze „ars poetica” és „ars politica”, „műhely” és „titok”. (És hogy a vers akkor is fontos, ha „cifra szolgának” nevezetük, és a politika akkor is jelen van, ha erős hangsúllyal azt mondják, hogy szó sincs róla.)

Amikor ott voltam a színházban, éppen a szerkesztő tartott rövid, de tartalmas bevezetőt. Remélem, mindig ilyen oldott és okos szavak vezetnek be a mű-sort. Bár ... bár talán még ennél is jobb lett volna, ha egyáltalán nincs szükség bevezetőre, ha a versek és költői „verstanok” - ha úgy tetszik, élet és irodalom - *önmagát magyarázza* a pódiumról. Ehhez azonban túl hosszú volt a műsor, túl sok olyan költő és ön-magában érdekes vers is szerepelt, amelynek befogadása megnehezíti a kontrapunktra, a szépség és igazság egymással viaskodó kapcsolatára épült műsorszerkezet győzelmét az ifjú szívekben és elmékben. Jobb lett volna esetleg a versek csatáját a műsor első részére re-dukálni, és a második részben egy magyar költőről (persze, a műsor első részében verseivel szerepelt költőről) szóló, nem túl bonyolult, ám nem is pusztán illusztratív jelenetet bemutatni. Azt bizonyítva - de nem, ennél többre van szükség - azt jelenítve meg, azt ábrázolva ezzel, hogy a költő életében a költészet, ha igazán költőről van szó, az élete is a költőnek. (Nem tudom, Babits Kazinczyról szóló kis darabja lett volna igazán alkalmas erre, vagy egy részlet Füsi József Petőfi-darabjából? A szerkesztő - ha gondol erre - bizonyosan talált volna alkalmas darabot vagy darabrészletet.)

A versek beállítása - ha eltekintünk a bőség okozta, már jelzett zavartól - átgondoltan puritán volt. Ami az elő-adókat illeti, közülük elsősorban Bo-

zóky István, Madaras József, Gordon Zsuzsa és Fodor Tamás tetszett, s az „élcsapatból” is legjobban a fanyar és csípős verseket fanyarul és csípősen visszaadni tudó Bozóky. Az előadók többsége azonban éppen csak hogy tetszett, és voltak, akik kifejezetten nem tetszettek. Tisztelem - például - Demján Évát, akinek finom és egyéni jelentkezésénél ott voltam a Vajda János Társaságban. Nem kegyetlenség - és róla szólva másokról is beszélek -, ha azt tanácsolom neki: ne homályosítsa el értékes múltját mostani szerepléseivel.

A Villon-műsornak, a *Nagy Testamentumnak* - amelyet Bencze Zsuzsa szerkesztett és rendezett - koncepcióját részben dicsérhetjük. A régebbi Villon-műsorokkal szemben feltétlenül érdeme, hogy nem elégszik meg hamis, illusztratív étkepekkel, hogy a költészet sodrára bízva az anyagot: nem idézetek, tört részletek, hanem teljes balladák, versek (illetve a *Nagy Testamentum* összefüggő, önmagukban megálló részei) fejezik ki Villon korának haláltáncát és élettáncát is. Ez az oratóriumszerű meg-oldás még jobban kiemeli mindazt, ami modern életérzés, mai (hetykeséggel álcázott) szorongás is Villon művében. A *Nagy Testamentumot* azonban oratóriummal oldva mégis külön, a második részben mutattam volna be; így izgalmas megismétlése, pontosabban: magasabb tudatfokra való emelése lehetett volna az első rész anyagának. Bozóky István ezúttal kevésbé tetszett: diákkorom Villon-matinéinak kissé cifrázottan „intellektuális” hangulatát árasztotta nem annyira játékos szavalása, mint inkább szavalós játéka. Gordon Zsuzsa itt is jó volt - a nagyszerű orgánumú Gordon kezd megszabadulni régebbi maníraitól -, és ahogy az *Ars poetica* dél-



utánon, itt sem tetszett, nem is tetszhetett Zsolnay Hédi zenés versmondása. Stílusa elavult.

A *Lírai koncert* egy műsor második részének - a *Római* rablásnak - alcíme. Együttal azonban főcíme lehetne annak a három részből álló műsornak (*Három oratórium*), amely nemcsak az Irodalmi Színpad mostani versműsorai közül emelkedik ki, hanem évek óta legnagyobb eseménye ennek a színháznak. A „lírai koncert” első része Somlyó György kantáta tremendája: *A bírák könyvéből*. Egy bibliai „sztorit” - a „gívai gyalázatot” - találta meg Somlyó ahhoz, hogy segítségével leírja a gyűlölet természetrajzát. A „kantáta” szuggesztíven SZólítja fel az olvasót (és az előadás jóvoltából most már a néző-hallgatót is) a védtelenség megvédésére s arra, hogy az elfogult és korlátolt törzsi szellemnek mély gyökerei vannak a történelemben és éppen ezért a lélekben. Anélkül, hogy Somlyó túl sokat tett volna hozzá - akár gondolatilag, akár nyelvileg - az ószövetségi epizódhoz, elég sokat tudott mondani ... A *Római rablás* című rész verseit ismertük, becsültük és szerettük már Vas István különböző köteteiből, versciklusaiából. De így, a színpadon szereplő válogatásban és dramaturgiai szerkesztésben - amelyhez még hozzájárul a rendezés és előadás varázsa is, amelyről később szólunk - a Vas-versek valóban „egy élet-mű intenzitásával szólnak”, ahogy Görgey Gábor találóan állapította meg az Élet és Irodalomban. Azt fejezve ki - s nem pusztán kiemelve - az életműből, ami lényege: a kor problémáinak és el- lentmondásainak önmagát nem kímélő, konok szembesítését, a szuverenitás meg- őrzésére való törekvés fájdalmas (de bennünket is megtisztító és fölemelő) viaskodását a kor sokszor kegyetlen igazságaival.

Es méltó párja ennek a felkavaró, s nemcsak szívünkben és nem is csupán elménkben, hanem egész valónkban to- vábbzengő „lírai koncertnek” Devecseri Gábor *Bikasiratója* is. Egy spanyolor- szági utazás SZolgált a közvetlen élmény- nyel, a költő egész életét és életművét át- ható mitológiai stúdiumok a drámai és lírai, *líraian drámai* oratórium metafo-

rendszerével és a kiváló költő eddigi műveit, tapasztalatait, meg-megújuló útkereséseit, kínjait és reményeit össze-fogó, különösen ihletett pillanatot, meg a telitalálattal ; a „bikapartiság” drámai és lírai megfogalmazásával. Megint csak Görgeyt kell idéznem : „az emberiség egyetemes passiójátékát” adja, tudja adni a *Bikasirató*. Annyit tennék még hozzá: józan, antipatetikus passiójátékot.

Az Irodalmi Színpad versekre épült műsorainak nem mindig erőssége a rendezés. Jól megszerkesztett, okosan ellen-pontozott műsorok drámaisága veszett nemegyszer ily módon kárba. Huszár Klára - a három tételből álló „lírai koncert” rendezője - most megmutatta, hogy milyen szerepe lehet a rendezésnek abban, hogy először is megfelelő egyen-súlyt teremtsen a műsor különböző ré- szei között, másodsor pedig, hogy módot adjon a szereplőknek nem csupán előadóművészetük, hanem egész szemé- lyiségük megjelenítésére.

Szóltam már Bozóky Istvánról, aki a Villon-műsorban (talán indiszponált is volt éppen, amikor láttam) nem tetszett; mesterkéltnek, egy tegnapi „zsúr” (és nem egy sokakhoz szóló, mai irodalmi műsor) szereplőjének hatott. Az *Ars* poeticában nemcsak jobb, hanem kifejezettebb jó volt. A „lírai koncertben” viszont - különösen a *Római rablásban* - egészen kiválóan adta vissza a rá bízott versek lényegét, és egyben a költő lelkét is. Nem azért, mert - enyhén maszkirozva - kísértetiesen hasonlított Vas Istvánra; ettől még hamisítás is lehetett volna szereplése. Hanem mert éreztetni tudta a démonokkal viaskodást meg a szellemi fölényt is, a költő és versei ikertulajdonait. „Cselekvő szemlélődés” - jellemezte valaki a nézők közül a Bozóky tolmácsolásában hallott versek okozta élményt. Nem tudnék találébban fogalmazni. Gordon Zsuzsa - aki *A bírák könyvéből* Agyasa-ként nem volt hasznára a „kantáta” drámaiságának - a *Római* rablásban jobb partnere volt Vas-Bozókyknak, mint a fontosabb „szerepet” mondó Cserhalmi Anna. Ennek a szavalónőnek volna levegője, de hiányos beszédtechnikája ben-ne is meg a hallgatóban is légghiányt

VAS ISTVÁN: RÓMAI RABLÁS (IRODALMI SZÍNPAD)

CSERNUS MARIANN (AZ ASSZONY) ÉS BOZÓKY ISTVÁN (AZ UTAS) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

DEVECSERI GÁBOR: BIKASIRATÓ (IRODALMI SZÍNPAD), MADARAS JÓZSEF (BIKA) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

SOMLYÓ GYÖRGY: A BIRÁK KÖNYVÉBŐL (IRODALMI SZÍNPAD), GORDON ZSUZSA (ÁGYAS) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

okoz. Sokat fejlődött az *Ars poeticában* is meg a „koncert” két számában is fel-lépő Verdes Tamás. Vele s nem Gábor Miklóssal láttam-hallottam a *Bikasírató* Költőjének szavait, és nem volt hiány-érzetem. (Talán mert nem láttam-hallottam Gábor Miklóst?) Akiról azonban elsőként kellett volna beszélni, az Madaras József. Nyilvánvaló tehetsége, markáns, szuggesztív egyénisége ellené-re soha nem volt igazán „színészem”. Úgy éreztem, hogy túlságosan is megelégszik atmoszferikus markánsságával, hogy nem kíván valami többletet adni ahhoz. Nem tudtam elképzelni, hogy verset is mondhat. De már például a Jehan Cotard mesterért való villoni könyörgést olyan plebejus humanizmussal (és humanista plebejussággal) mondta el, a részeges Jchan mestert és a rajta szeretettel mosolygó François mester arcélét is felvillantva, hogy csak ámultam. És mint egy komor, tömzsi, a „játékos” vágóhídra hajszolt Bika - Devecseri *Bikasíratójában* - a Hábetler Ja-ni jellemvonásait is hozta, de a *felisme-résnek* azt a többletet is, amelyet az oratóriumnak az ő szájába adott része is, de még inkább az oratórium egésze, lényege sugároz.

Négy - különböző témájú és jellegű - irodalmi műsort láttam az Irodalmi Színpadon. Valamiféle elvi vagy akár módszertani következtetést levonni ebből még a zsurnaliszta számára is könnyelmű vállalkozás lenne. Mindeneset-re az, amit láttam, amit hallottam - a jó is, a rossz is - felizgatott, és talán nem eléggé meggondolt, de éppen a meg-gondolások elé ugró, rögtön kikívánczó megjegyzéseket húzott ki belőlem. És ha igazi kritikához nyilván nem is elégséges a kritikus közérzet tükrözése, a kritika (és a versmondó színpadok és pódiumok teljesítményeit egybe-vevő kultúrpolitikai elemzés) számára - legalább „nyersanyagként” - az ilyesmi is hasznos lehet ...



Köpeczi Bócz István rajza

FEUER MÁRIA

Demokratikus opera és összművészet

Ránki (György operájának bemutatója)

Az opera válságáról dúló viták közepet-te egymás után születnek a műfaj reprezentánsai. Vannak, akik a hagyományosabb színpadi megoldás talaján maradnak, vannak, akik a zenei avantgarde legkülönfélébb irányzatait igyekeznek a zenés dráma nyelvbe ültetni. Boris Blachertől Pendereckiig világszerte számos kísérlet bizonyítja: a komponisták nem mondtak le az operáról. A magyar zeneszerzők mintha kiváltképp hitet tenének a műfaj elevensége mellett: a magyar Operaház az elmúlt tíz esztendőben hat - különböző stílusú, a mű-fajhoz más-más oldalról közelítő - kompozíciót mutatott be: Petrovics Emil *C'est la guerre-jét*, Szokolay Sándor *Vér-nászá*t, Mihály András *Együtt és egyedüljét*, Szokolay *Hamletjét*, Petrovics *Bűn és bűnhődését*, most pedig Ránki György misztériumoperáját, *Az ember tragédiáját*.

Különös találkozása az egymástól homlokegyenest különböző alkotói célkitűzéseknek a madáchi gondolat: „a szabályt, a mintát hagyj pihenni”. Kepler-Ádám tanítása látszólag a folyvást újat kereső, a zenei köznyelv megszilárdulása ellen küzdő művész zászlajára illik, mégis joggal válhat az örökös változékonyság *szabálya* ellen tiltakozó zeneszerzők jelszavává. Mintha a madáchi megfogalmazás folytatása summázná Ránki György négy évtized alatt kikristályosodott alkotói meggyőződését is a korlátlan érzett minta elfogadásában: „nyűgűl talán, de szárnnyakul soha”.

A Gesamtkunstwerk lehetősége

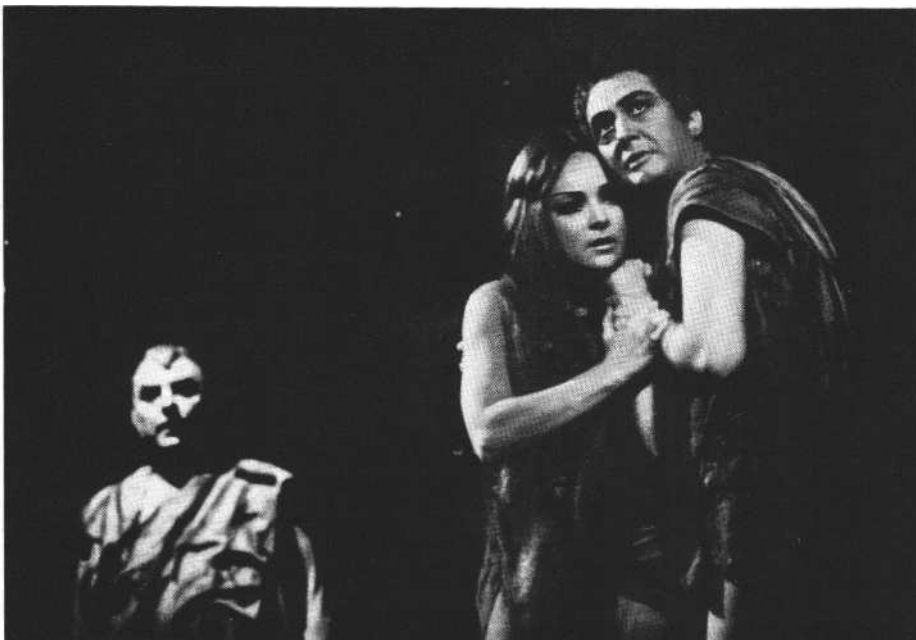
Valószínűleg ez a mindenki mástól elkülönülő, a közös célkitűzéseket nyűgnek érző magatartás is hajtóereje volt annak a lendületnek, amellyel a magyar irodalom legnagyobb szabású történelmi-filozófiai költeményének megzenésítésébe fogott, s annak a csakazértis akaratnak, amellyel a kihihetetlennek hitt tervet végrehajtotta. Ám a téma - feltehetően - nemcsak azért vonzotta, mert rendhagyó vállalkozó kedvének megfelelt, hanem azért is, mert képek-ben, szavakban, mozgásban gondolkozó

zeneszerzői alkata itt találta meg valamiféle Gesamtkunstwerk lehetőségét. Ránki György igen termékeny, sokat és sokoldalúan alkotó művész. A zenetörténet legkülönözőbb stílusában járatos, a különböző stílusseleket főlényes kompozíciós és hangszerelő technikával használja fel. „Zenéjének jellemzője a sziporkázó humor és erős hajlam a groteskszregré” - írja róla a zenei lexikon. De az ironia, a fanyar humor mellett az utóbbi évek kompozíciói lírai-drámai vonzásról is tanúskodnak. Operája, a *Pomádé király új ruhája* volt az első új magyar daljáték az ötvenes években, amely nemcsak hivatalos elismerést aratott és Kossuth-díjat eredményezett, ha-nem a közönség rokonszenvét is megnyerte. Rendkívül erősen vonzódik a társművészetekhez, erről vallanak irodalmi ihletésű művei, pantomimjai, táncjátékai, színpadi, film- és bábzenéi. Vizuális eljegyzettsége, illusztratív, stílus- és koridézó vagy -ironizáló hajlama csakugyan szinte törvényszerűen találkozott a *Tragédia* történelmi tablósorozatával, amely megköveteli a zene kiserő szerepét. De hogyan közelíthet a magyar irodalom büszkeségének filozófiai mélységeihez a komponista? E kérdés megválaszolása elsősorban az alkotóművészettel foglalkozó zenei szak-irodalom gondja - e hasábokra inkább

Ránki összművészeti koncepciójának mérlegelése tartozik. Annyit azért elmondhatunk, hogy e misztériumopera nyelve mindenekelőtt a magyar nemzeti múlt és a századeleji Európa zenei hangját folytatja, s ha a feldolgozás a mai ember látásmódjával, tapasztalataival gazdagodott is, a hangvétel - amint cz Madách-adaptációnál aligha történhetett volna másképpen - a tradíciók szellemében fogant.

A dráma szolgálata

Ránki egyéniségétől távol áll az avantgarde kísérletezés: koncepciója elsősorban a dráma szolgálatára irányult. Mindenekelőtt a madáchi mű történelmi tablóit eleveníti meg, s a szavak felidézte látványt komponálja meg. Így válnak a *Tragédia* történelmi képei színesen lüktető stílus tanulmányokká, vibrálóan eleven zsánerképekké. A közép-kor dallamvilága éppoly hitelesen szólal meg benne, mint a madrigál hangja vagy a francia forradalom indulója. A londoni kép monumentális felvonulása és haláltánca önmagában is valóságos zenei kavalkád, amely nemcsak főlényes



MADÁCH-RÁNKI: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (OPERAHÁZ), UDAVARDY TIBOR (LUCIFER), BENDE ZSOLT (ÁDÁM) ÉS HÁZY ERZSÉBET (EVA)

mesterségbeli tudásával, stílusidézeteivel ragadja meg a nézőt, hanem valóságos hangulatot is teremt és a szerző szándékához híven illusztrálja a költeményt.

Nézőről írtam - nem véletlenül. Eb-ben az operában ugyanis a látvány elválaszthatatlan a zenétől; a zene a színpaddal együtt él, s vele közösen szolgálja a drámát. A színpad - a komponista akarata szerint - Madách nevét tünteti fel elsőnek, s ez a látszólag apró külsőség a koncepció következetességét bizonyítja. A librettista feladatkörét is betöltő zeneszerző hű marad a madáchi építkezéshez és a madáchi szavakhoz. Bravúros dramaturgiai munkát végzett: lényeges csonkítás érzete nélkül hajtotta végre az elkerülhetetlen szöveg-húzásokat, és megtartotta a 15 képet. Az egyes képek közé közjátékokat illesztett; ezek az énekkarból és mozgáskórusból álló összekötő jelenetek nemcsak arra szolgálnak, hogy élénkítsék a színpadi folyamatot, hanem arra is, hogy látványosságukkal kontrasztáljanak az oratóriumszerű madáchi képekkel.

Ám az opera arra is alkalmat ad a szerzőnek, hogy a prózai mű születése óta eltelt több mint száz esztendő tapasztalatait felvillantassa. Ránki falanszter-jelenetéből már nem a XIX. század utópisztikus előrelátása cseng ki, hanem korunk félelme a gépek mindent leigázó hatalmától; a jégvidék a kietlen magány szorongását sugallja, és az ürrepülést követő közjáték az emberiség nukleáris végítéletét is előrevetíti. A dramaturgiai építkezésnek ezek az egyéni jelei zeneileg szervesen illeszkednek az opera nyelvezetébe: azonos motívumok, összefüggő zenei formák, egymásra utaló témák jelzik az egységet, sőt azon túli: a gondolati összefüggést. Azonos zenei anyagból épül fel például az egyiptomi

rabszolgák felvonulása és a falanszterlakók menete; a középkori végítélet látomása a nukleáris katasztrófa zenéjére rímel, s a visszatérő gondolatsorokat - többek között a háború fenyegetését - mindig visszatérő dallammodellek jelzik.

Látványszínpad és oratórium

A dallamok fontos szerepet játszanak Ránkinál, s ha alapvetően ironikus zeneszerzői alkatának nem is elsődleges megnyilatkozási területe a líra, operájában helyet kapnak az ariósók is. Természetes, hogy az operaszínpadon viszont nem szerepelhetnek a történelem-filozófiai elmélkedések; ezek helyettesítésére születtek meg a fentebb már említett közjátékok. Segítségükkel találta meg a zeneszerző a keresett színpadi formát: ezek a - Ránki kifejezésével élve - „látványszínpadszerű” jelenetek egészítik ki a madáchi képek „oratorikus” hatását, s a két elem együttesen teremti meg azt az újszerű színpadi ösztömvészetet, amellyel Ránki Madách művét igyekszik szolgálni.

Miben áll Ránki színpadi ösztömvészetének újdonsága? Megítélésem szerint a zeneszerző őszintén szerény magatartásában. A Gesamtkunstwerk „atyja” és legfőbb ideológusa, Wagner ugyanis éppen muzsikájával szegte meg a maga alkotott törvényt: zene, szöveg és látvány egységét. A wagneri zenedrámában a muzsika játssza a legfontosabb szerepet, s nagyon is háttérbe szorítja a többi alkotóelemet. Ránki viszont minden tekintetben a madáchi dráma szolgálatába szegődött, s librettista, zeneszerzői mi-nőségben egyaránt azon fáradozott, hogy az ösztömvészet elvét érvényesítse. Ezt a célt szolgálják a zongorakivonathoz fűzött interpretációs kívánságai is; ezek

szerint legfontosabb mozzanata az előadásnak a szövegerthetőség. Ugyancsak az ösztömvészet jegyében fogant Ránki instrukciója a statikus-„oratóriumszerű” és a dinamikus-„látványszínpadszerű” szakaszok ritmikus váltakozásáról; ezért szán főszerepet színpadán a világítás-technikának, ezért kéri, hogy a természetes díszletelemeket inkább mozgó embercsoportok játéka, pantomimja, színes felvonulása, tömegkoreográfiája helyettesítse.

Az új opera legfőbb erénye éppen ez a komolyan vett és következetesen megvalósított Gesamtkunstwerk. Ránki a Kepler-jelenetben találja meg műve kulcsmondatát: „legfőbb tökélye, ha úgy elbú, hogy észre sem veszik”. S ha zeneszerzői célkitűzésnek talán túlságosan is szerény ez a megfogalmazás, az eredmény: a mű hatása, az ösztömvészet elképzelésének helyességét bizonyítja.

Az előadás talán nem fedi mindenben a szerző álmot megvalósítást, mégis nagyszerűen szolgálja magát a művet s a Gesamtkunstwerk célkitűzését. Igaz, a pompás színpad néhol nehezíti a zenei megszólaltatást, időnként akadályozza a szövegejtés érthetőségét, nagy erőpróba elé állítja a szólóénekesek és a kórus tagjait - egyszóval a vizuális megoldások nem mindig kedveznek az akusztikaiaknak. Am a látvány oly káprázatos, hogy az eredmény bőségesen kárpótol a partitúrában esetleg rejtve maradt hangokért. S ha ellentmondásnak tűnik is, úgy érzem, a rendezői fantázia szárnyalása jobban szolgálja magát a művet, mintha apró részletekben valósítaná meg instrukcióit, de összhatása szegényebb maradna. Nézzük például a díszlet egyetlen állandó elemét: a földgolyó egy szeletét ábrázoló színpadot. Ezen a domború felületen mozognak a szereplők: a látványos tömegjelenetek villódzó embercsoportjai, itt énekelnek a szólisták, s ez alatt helyezkedik el az énekkar. Az énekesek és táncosok feladatát bizonyára nehezíti, s néhol a kórus hangját is elnyeli ez a játéktér, vizuális hatása mégis olyan telitalálat, amelyről kár lenne lemondani, s az ötlet maga olyan lehetőségeket és gyakorlati megoldásokat kínál, amelyek az előadást gazdagítják

Rendezői fantázia

A rendezői fantáziának igen sokat köszönhet a *Tragédia*. Az Operaházban ritkán láthatunk ilyen lendületes, pergő, pompázatosan eleven színpadot. S mint-

ha a színház technikai lehetőségei is megsokszorozódtak volna: minden élt, mozgott, olajozottan illeszkedett egymásba. Vámos László elsősorban prózai rendező - *Az ember* tragédiájának gyakorlott színpadraállítója -, pályafutásának egyik legvirtuózabb állomásához érkezett el a *Tragédia* operaváltozatának megvalósításával. A világ operaházaiban - hol jobban, hol rosszabbul - egyre nagyobb hangsúlyt szentelnek a rendezés, a színészi játék követelményeinek. S ha az éneklést nehezítő, olykor nyaktörő beállítások ellen lázadnak is a művészek, a rendezés mégis az ő kifejező erejüket fokozza. A színpadi ön-kény néha persze túlteng, s ez megengedhetetlen. Ám az igazán hatásos operai produciókhoz hozzátartozik a koncepciózus rendezői elképzelés megvalósítása. Vámos László talán éppen azért tudott ennyi friss levegőt beereszteni az Operaház színpadára, mert prózai gyakorlata segíthette, ugyanakkor saját operarendezői tapasztalata, jóízlése és mértéktartása megóvta a túlzásoktól. Megoldásai ha kell mozgékonyak, ha kell poétikusak, ha kell drámaiak. Kitűnő, tehetséges segítőársakra talált a díszlettervező Forray Gábor, az ugyancsak prózai területről átrándult kosztümtervező, Vágó Nelli, és a koreográfus Barkóczy Sándor személyében. Kvartettjük leleményes, eleven ritmusú, képzőművészeti asszociációkban bővelkedő előadást produkált. Ránki zenéjének legjobb jegyeit hangsúlyozták a képeskönyvszerű, néhol a revütől sem idegenkedő színpadon, s a legváltozatosabb módon vették ki részüket a Gesamtkunstwerkből. Rendkívül kifejezők s a művészi eszmetársítások láncolatát indítják el a vetített háttérű színpadképek. A kozmosz születését festő zene sejtostódást jelző látvánnyal párosul, a történelmi színtereket egy-egy - a korra jellemző - képzőművészeti ábrázolás rögzíti, s a közzenék mozgó, hullámzó (olykor Kandinskyt idéző) képei is a zene és a látvány összhangját sugallják. A színpompás kosztümök, maszkok felvonulása, a mozgáskórus vibrálása sehol sem válik öncélú látvánnyá: minden elem a fegyelmelmenten pergő rendezést szolgálja.

Két vonzó szereposztás énekesei vállalják a csöppet sem könnyű feladatot, s igen jól látják el mind énekszólamaikat, mind a modern szemléletű rendezés pompás színészi alakításait. A küszködő Ádám megszemélyesítője Bende Zsolt és Miller Lajos; Éváé az illúziókeltő Házy

Erzsébet és a szépen éneklő Laczó Ildikó; Lucifer szerepét sajátos karakter-rel formálja meg Udvardy Tibor, illetve Palcsó Sándor. Az Úr hangját Ütő Endre, illetve Kováts Kolos éneklé, s a fontos szerepet betöltő énekkar, valamint a seregnyi kisebb szereplő - a dramaturg Ránki kitűnő ötlete, hogy az azonos karakterű alakokat azonos szereplőkre bízta - mind felelősségteljesen vette ki részét a produkcióból. Erdélyi Miklós az első, Oberfrank Géza a második szereposztás élén vállalja a ráeső fontos feladatot, s biztosítja a betanítás munkáján túl a zenei irányítás fegyelmét.

Ránki György szerzői önvallomásában arról szólt, hogy zenéje „érthető, demokratikusan modern hangvételre törekszik”, és elsősorban „a szöveg és látvány szolgálatát igyekszik betölteni”. Az előadás pompás színházi élményt kínál a nézőnek. A közreműködői gárda aligha teljesíthetné ennél jobban az alkotó célját és vállalt feladatát.

Madách-Ránki: Az ember tragédiája (Operaház).

Rendezte: Vámos László; díszlet: Forray Gábor; jelmez: Vágó Nelli; koreográfus: Barkóczy Sándor; karigazgató: Oberfrank Géza és Németh Amadé. Szereplők: Miller Lajos, Bende Zsolt, Házy Erzsébet, Laczó Ildikó, Udvardy Tibor, Palcsó Sándor, Ütő Endre, Kováts Kolos.

MADÁCH-RÁNKI: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (OPERAHÁZ)
HÁZY ERZSÉBET (ÉVA) ÉS BENDE ZSOLT (ÁDÁM)



fórum és disputa

HERMANN ISTVÁN

Rendezői stílus és rendezőegyéniség

Szállóigévé vált Louis Jouvet híres tétele, mely szerint „minden dráma megírja a maga rendezését”. S ez igaz is. Igaz annyiban, amennyiben nem helyes és nem kívánatos dolog a darab szellemétől idegenül vagy azzal szemben rendezni. De mindjárt kétséggé válik Jouvet tételének érvénye, ha elgondoljuk: eddig a színpadokon minden dráma többféle rendezését írta meg, néha egészen különböző felfogásmódok alapján. Ebből viszont éppen az következik, hogy a rendezés korántsem egyértelmű a darab egyszerű elolvasásával, a darab immanens és kizárólag immanens értelmezésével stb.

Még bonyolultabbá válik a helyzet, ha meggondoljuk, milyen hatalmas változás zajlott le a rendezői felfogások terén az utolsó évtizedekben. A rendező-központú színház egyre inkább tért hódított - ez azonban már a század elejének is egyik jellegzetes vonása volt. Ezen túlmenően azonban a múlt század végén és a század elején sokkal inkább lehetett rendezői stílusokról beszél-ni, mint napjainkban. Az, hogy a rendezői stílusok nemegyszer hozzákötődtek egy-egy nagy rendezőegyéniséghez, persze szerepet játszott mintegy ötven évvel ezelőtt is. Csakhogy abban az idő-

szakban még Brahmától Sztanyiszlavszkijon át egészen Vilarig, és tegyük hozzá, még három évtizeddel ezelőtt Elia Kazanig a nevek egyúttal stílusirányzatok jelzői is voltak. Egy-egy rendező legalábbis intonált játéksztílusokat, és akadtak, akik követték őket. A követők pedig nem egyszerűen epigonok voltak, hanem megtalált és fölfedezett stílusokat alkalmaztak, többé-kevésbé átplántáltak más közegekbe.

A rendezői egyéniség előretörése

Napjainkban a helyzet gyökerében megváltozott. Ha karakterizálni akarnánk e téren a mai színházi életet, akkor azt mondhatnánk: ma a rendezőegyénségek nagyon érdekes színházakat teremtenek, de módszereik teljesen egyéniségükhöz kötődnek. Olyan értelemben stílusirányzatok, mint ahogyan brechti stílus vagy sztanyiszlavszkiji stílus, vagy hogy a mai rendezőtípushoz legközelebb álló rendezőegyénséget említsek, reinhardti stílus létezett - ma stílusirányzatok nem lépnek fel. Félreértés ne essék, minden rendezőnek Efrosztól Brookon át Strehlerig megvan a maga sajátos stílusa. De aki másolni akarja vagy akár követni is ezt az egyedi és megismételhetetlen, nagyon is személyiséghez kötött színi-stílusalkotást, okvetlenül epigonná válik. Lehet ugyan beszélni arról, hogy Bergman és Strehler között fönnáll bizonyos kölcsönhatás, de ebből nem következik, hogy a két művész azonos vagy hasonló módszerekkel élne.

Mi ennek a sajátos jelenségnek az oka? Az egyik és legfőbb ok véleményem szerint az, hogy régebben igenis volt jelentősége annak, ha egy-egy szín-házi felismerés kisebb módosításokkal Párizsból elkerült Budapestre, vagy Velencéből elkerült Bécsbe. Ma azonban az ilyen kölcsönzéseknek, legyenek bár-mennyire művészi szándékúak is, sokkal kisebb kulturális funkciója van, mint a múltban. Ez belátható, hiszen a tömegkommunikációs eszközök, közöttük is elsősorban a film és a tévé - ami a külső stílusjegyeket illeti - napok, hónapok alatt közkinccsé teszik a felfedezett új módszereket. És még ha mi e téren nem is túl gyorsan követjük a fejlődést, azért például Zeffirelli Shakespeare-rendezései eljutottak már nemcsak a speciálisan színházi érdeklődésű emberekhez, ha-nem milliókhoz.

Ezzel együtt változott meg a színház helyzete és társadalmi szerepe is. Noha még mindig akadnak „lekoppintások”,

ezeknek egyre kevésbé van és lehet sikerük, viszont igazi sikert világszerte csupán azok a rendezők aratnak, akik valami teljesen újszerűt, teljesen egyénit hoznak a színpadra. A színház ugyanis, mely régen a kultúra terjesztésének és az esztétikai érzék fejlesztésének bizonyos területein privilegizált helyzetben volt, elvesztette ezt a helyzetét. Újra meg kellett lelnie azt a területet, ahol privilegizált helyzetben lehet. Egyszóval a színháznak napjainkban határozott út-törő jellegű szerepe van, az új módszereket, az új lehetőségeket nagyon is pionír módon, speciálisan szakértő közönség előtt vizsgáztatja, próbálja ki és alakítja. S noha e fejtegetésnek ellene lehetne vetni azt, hogy amint egy rendezést átteszünk egy másik közegbe, tehát egy színpadi elképzelést filmre viszünk, akkor a megváltoztatandókat megváltoztatjuk, és a két produkció korántsem azonos, mégis a színpadon kipróbált gesztusok és effektusok vagy eredeti vagy áttételes formájukban meg fognak jelenni a filmen vagy a képernyőn.

Társadalmilag ez a jelenség hozza magával azt, hogy az azonos stílusban dolgozó kitűnő rendezők eltűnedeznek, és egyre inkább a rendezői egyénisége a szó akkor, amikor modern színházról beszélünk. De nem ez az egyedüli meghatározó erő. Magának a filmnek és a többi tömegkommunikációs eszköznek is - lévén azok nyilvánosságától elzártak - egyre inkább szükségük van a színház pionír szerepére. Ma már elhallgattak azok a sirámok, melyek szociológiai oldalról közelítve meg a kérdést, arról szoltak, hogy a színháznak befellegzett, mert a film és a tévé helyettesíti a szín-házat. De ez nemcsak a közönség szem-pontjából felmerült aggály volt, hanem művészi szempontból is. Nos, a művészi fejlődés bebizonyította, hogy a szín-házra a tömegkommunikációs eszközöknek szüksége van és *hogy* például olyan filmművészet, mely többé-kevésbé elszakad a színházról, legfeljebb a hollywoodi álmagyárvilágot produkálhatja és semmivel sem többet.

A felsorolt motívumok egyúttal azt is jelentik, hogy a film és a tévé továbbfejlődésének legnagyobb tartaléka és biztosítóka a nagy egyéniségeket fölvonultató színház. Ezzel azonban még nem merült ki az okok láncolata, melyek a rendezői irányzatok helyett a rendezői egyéniségek kultuszát (néha már károsá váló kultuszát) hozzák magukkal. A régi színházi stílusok egységét nemegyszer a

szerezőgarda homogén volta biztosította. Sztanyiszlavszkij színháza éppen úgy épült rá a csehovi drámára és a gorkiji-ra, mint ahogy Brechté a brechti, illetve a Brechtrel rokon fogantatású pl. Becher- vagy Syngedramákra. Ma ilyen nagy drámaírói egyéniségek híján, mi-közben a színház iránti igény világszerte növekedőben van, nem is lehetséges az, hogy minden egyes nagy kísérlet homo-gén dramaturgiára alapozódjon.

Egyéniség és dramaturgia

Vizsont ahogyan az egyre nagyobb igények következtében csaknem lehetetlenné vált egy-egy konkrét drámaírói dramaturgiához kapcsolódnia a rendezőnek, úgy egyre lényegesebb lett a régi művek önálló újraértelmezése. Az a jelenség, hogy a drámairodalom egészében képtelen lépést tartani a most már felnövekedett kulturális igényekkel, a másik oldalon abban jelentkezik, hogy dramaturgiatermés értelmében is a szín-pad művészei és főként a rendezők válnak középponti figurákká. S ha olyan kivételek akadnak is, mint pl. Dürrenmatt, Beckett vagy Miller, mégis egészében akár új drámákról, azok dramaturgiai formálásáról, akár pedig a drámairodalmi tradícióról van szó, kezdeményező szerepet kap a rendező. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a mai színház - részben kényszerből - rendezőközpontúvá lesz.

Nem szabad azonban azt sem elfelejteni, hogy egy-egy nagy rendezői egyéniség mindig a színpadi munkás kollektíva eredményeinek kristályosítója. Csupán a legismertebb példát említeném meg ebben a vonatkozásban. Brook vitathatatlanul egyike a legkitűnőbb rendezői egyéniségeknek, de Brook Shakespeare-rendezései nem léteznének Jan Kott nélkül. Függetlenül attól, hogy ki milyen véleménnyel van a lengyel esztéta teljesítményéről, ezt mint tényt mindenkinek meg kell állapítania. S itt tűnik ki, hogy habár Brook és Kott között személyes kapcsolat volt és van, de mindenesetre a hatás nagy része írásbeli - Brook elolvasta Kott elemzéseit, és ezek alapján teremtette meg a maga Shakespeare-színpadát. Ha a lengyel esztétánál a *Szentivánéji álm* lényege Titania és a számárfej viszonya, vagyis egy orgiasztikus világ bemutatása - ez legott megjelenik Brook színpadán ugyanúgy, mint ahogy Kott *Lear-elemzésének* számos fontos gondolata is. Vagyis nem feltétlen követelmény az,

hogy a rendező maga is kitűnő dramaturg legyen, de igenis követelmény, hogy ha nem az, akkor kitűnő dramaturggal vagy dramaturgokkal dolgozzék együtt. Enélkül a produkció mesterségbeli fogások tárháza lehet ugyan, de valóban újat mondó soha.

Ezért nagyon helytelen az a szemlélet, mely a dramaturgot egyszerűen színházi lektornak tekinti. Van a dramaturgiai munkának lektori része, aspektusa is. De a dramaturgiai munka ebben nem merül ki. Illetve ha ebben merül ki, akkor szükségképpen szűk körre szorul, és korántsem tölti be valóságos hivatását. Azt mondhatnám, hogy minden színre kerülő darabnak vagy akár tervezett darabnak újra és újra meg kell adni a dramaturgiai elemzését, mégpedig a ma aspektusából. Ugyanaz a szó, ami irodalomtörténetileg 1830-ban valamit jelen-tett, és esetleg tragikai tartalma volt, 1971-ben komikusan hangozhat - és fordítva. Ebből kell kiindulni akkor, ha a dramaturgia és a rendező viszonyát helyesen akarjuk megfogalmazni. A dramaturg számára a kérdés sohasem irodalomtörténeti. A dramaturg az olyan irodalomtörténeti megállapításokkal, mint pl. az, hogy József Attila apja szappanfőző munkás volt és anyja mosónő, tisztában lehet ugyan, de semmi mást nem következethet belőle, mint ezt: a család tragédiája abban állt, hogy az apa által főzött szappanokat az anya vagy túl gyors vagy túl lassú ütemben mosta el. S a dramaturg ha ezekkel az adatokkal behatóan foglalkozik, kény-szerűl is ilyen következtetések levonására, hiszen különben nem dramaturg.

Ugyanígy nem ártalmas az sem, ha a dramaturg bizonyos történelmi tények ismeretében elemzi a színre kerülő darabokat. De a történelmi tények ismeretének mindenképpen csupán rugalmas szerep juthat a dráma elemzésében. Példaként említtem meg, hogy Shakespeare *Julius Caesarja*, illetve a *Julius Caesar* egyes mozzanatai kétszer is áldozatul estek már magyar színpadon a történelmi tudálékosságnak. Egyszer még a negyvenes években Németh Antal latin történetírók alapján megállapította, hogy Augustus császár vékony hangon beszélt. E megállapításnak megfelelően Lázár Gedeonra osztotta Octavius szerepét, és ez a dráma fontos dialógusait színpadilag talajjalanná tette. Hasonló történt azon számítások alapján is, melyekből kiderült, hogy Antonius 47 esztendő volt a *Julius Caesar* cselekményének

idején. Marton Endre ezért osztotta Bessenyei Ferencre azt a szerepet, melyet az amerikai filmváltozatban Marlon Brando játszott, és Bessenyei Antoniusa szereposztási tévedésnek bizonyult. Vagyis nem a történelmi tények, hanem a dráma szövedéke és e szövedék aktuális profilja kerülhet csupán a dramaturg és a rendező figyelmének centrumába.

Rendezői egyéniség és gondolatosság

Az irodalomtörténeti tények vagy a mű keletkezési körülményeire vonatkozó összefüggések adott esetben fontosak lehetnek, de a drámai egésznek, mozgás-nak alárendelten. Mi az, ami valóban lényeges? Ami meghatározza akár az ilyen kutatások felhasználásának mód-szerét és lehetőségeit is? Szerintem a valóban lényeges az, hogy a színházból sohasem teremtsünk múzeumot, a színpad ne váljon ősi értékek rezervátumává, ha-nem közvetlen aktualitása legyen. Az aktualitás kérdéséről nagyon sok mindent lehetne elmondani. De az aktualitásnak napjainkban van egy olyan nélkülözhetetlen vonása, melyet ki kell emelnünk. S ez a vonás nagyon szorosan kapcsolódik a színház utat törő jel-legéhez, a kulturális életben reá váró pionírszerephez. A pionírszerep ugyanis megköveteli a kontaktust a legelevenebb és legfrissebb koráramlatokkal, legyenek azok esztétikaiak, filozófiaiak, politikaiak vagy akár - horribile dictu - gazdaságelméleti törekvések.

Ilyen kontaktus híján viszont lehet virtuóz, lehet a szakma ipari szempontjából abszolút korrekt, de semmiképpen nem lehet aktuális.

Azok a rendezői egyéniségek, akiknek nevét említettem vagy nem említettem, de korunkban komoly szerepet játszanak, ilyen típusú mozgásokhoz kapcsolódnak. A Brook és dramaturgja példa esetében ez közvetlenül tetten érhető, már csak azért is, mert a lengyel dramaturg - jól vagy rosszul - abból a gondolatkörből növesztette ki Shakespeareelemzéseit, melyeket a lengyel elméleti viták, filozófiai, szociológiai stb. harcok mint anyagot nyújtottak számára. Strehlernél is félreismerhetetlen az az ezernyi szál, amely korának olasz és Francia marxistáihoz köti. (Nem véletlen pl. hogy Louis Althusser egyike Strehler leglelkesebb csodálóinak. És viszonylag kevésbé érhető, hogy Althusser részben Strehler előadásaira alapozott Brecht-elemzése miatt kerülték el a magyar folyóiratok figyelmét.)

Egyszóval a nagy egyéniségek titka az, hogy állandó kontaktusuk van a modern szellemi élet egészével. Miközben előfordul, hogy igen sokan azt hiszik: a színházi megújulás vagy a jó rendezői munka főként a szakma belső fejlődésének a függvénye, addig a fentebbi példák bizonyítják: a színházi szakma beltenyészet jellege és legfeljebb az irodalomig terjedő horizontja nem tartható fenn. Így, noha nálunk az érdeklődés igen sokszor felébred egy-egy megjelent magyar novella vagy magyar dráma kapcsán - és ez helyes -, addig a színpadi művészet vagy nem figyel fel a nem irodalmi formában megjelenő szellemi áramlatokra, vagy ha felfigyel, nagyon külsőlegesen veszi azokat tudomásul. Rendezőink nagy része alapvető élményként kapta a harminc vagy huszonöt évvel ezelőtti, de esetleg tizenöt vagy húsz éves szellemi légkört. A problémák és a gondolatok, amelyek jegyében (tisztelet a kivételnek) rendezünk, ezt a néhány évtizedes lemaradást mutatják. Ha Mrožek egyfelvonásosai például úgy kerülhettek színre mint bírálatok a hitlerizmus felett és csupán a hitlerizmus felett, ha a hatalom elvont kérdését jeleníti meg a színpad, akkor azért nem lehet ez igazán hatásos, mert a régebbi problémákat mint egyszer átélteket és mint olyanokat látjuk viszont a színpadon, melyek elmúltak. Ha a negyvenes évek közepén még jogosult volt az elvakult zsarnokság anatómiájának ábrázolása a *III. Richárd* keretében, akkor ez ma már nem jogosult, illetve csak új mondanivalóval együtt az.

S ez az elmélettel való lépéstartás, a kor atmoszféráját betöltő gondolatok érzékelése véleményem szerint alapvető eleme a rendezői egyéniségek kialakulásának és fejlődésének. Az egyéniség mítosza elszakítaná az egyéniségeket a kor égető kérdéseitől. A valóságos egyéniségek azonban éppen azáltal egyéniségek, hogy a maguk módján, a maguk sajátos aspektusából az őket környező atmoszféra problémáit érzékelik. És hogy ez az atmoszféra korunkban ritkán ragadható meg közvetlenül és sokkal gyakrabban közvetetten, a gondolatok, a filozófia, a pszichológia és egyéb tudományos áramlatok figyelembevételével, azt hiszem, eléggé evidens. S ezért, ha a változáson végigtekintünk, ha a modern helyzetet értékelni és gyakorlatilag értékesíteni akarjuk, akkor fel kell ismernünk: a rendező egyénisége azonos a korszerű szellemi profillal.

Fiatal művészek a ma színházában

1970. december 7-én és 8-án Békéscsabán tanácskozás folyt a fiatal vidéki színművészek szakmai és szociális helyzetéről. A referátum és néhány hozzászólás főbb gondolatait az alábbiakban közöljük.

Sándor János vitaindítója

Amikor itt ma a fiatal művészekről esik szó, nem a tavalyi - igen szerencsétlen - generációs vitát kívánom újra felszítani, mert meggyőződésem szerint a jó színház megteremtése nem életkor, ha-nem képesség, tehetség kérdése. A színházművészet jelenlegi állása bizonyítja, hogy vannak szakmailag fürge „öregek” és szakállas, rokkantkocsira szoruló fiatalok.

A X. pártkongresszus irányleveinek 11. pontja kimondja: „A fiatalokat a jövő feladataira kell felkészíteni. A társadalom intézményei hassanak erőteljesebben az ifjúság életére az iskolában, a munkahelyeken és a szabad időben egyaránt. Fokozni kell a fiatalok köz-életi érdeklődését, társadalmi, politikai aktivitását, felelősségérzetét. Jobban kell segíteni a fiatalok pályakezdését, beilleszkedését a dolgozó közösségekbe. El kell érni, hogy minden fiatal megtalálja képességének megfelelő helyét a társadalomban.”

Hogy ezeknek a szavaknak érvényt szerezhessünk szakmánk területén, és a jelen helyzetből továbbléphessünk, fel kell mérnünk a fiatal művészek jelenlegi szakmai és szociális helyzetét. Hitem szerint nincs külön fővárosi és külön vidéki színházművészet, csak egységes magyar színházkultúra létezik. Most mégis külön kell a kettőt választani, mert az utóbbi két évben a szak-ma figyelme fokozottabban fordult a vidéki színházak felé, s munkájuk eredményesebbé tétele érdekében bevezettek egy új konstrukciót, a körzetesítést. Szükségszerű tehát, hogy most elsősorban a vidéken dolgozó fiatal művészek jelenlegi helyzetét mérjük fel, s az ottani tennivalókat a lehetőségekhez mérten reálisan körvonalazzuk.

Vidékiek - a számok tükrében

Nem a számokkal akarok játszani, ami-kor - vidéki színházainktól összegyűjtött adataim alapján - egy kevésbé kedvező jelenségre hívom fel a figyelmet.

1965. január 1-e és 1970. augusztus 1-e között a Színművészeti Főiskolán 94 színészhallgató végzett. Ezek közül a diplomaosztás után hatvanan (a végzett hallgatók 63 százaléka) szerződtek vidéki színházakhoz. 1970. decemberében a 60 fiatal színművész közül már csak negyvenkettő, azaz a végzett hallgatók 44 százaléka volt vidéki színháznál. A vizsgált időszak alatt 16 rendező végzett, ezek közül vidékre nyolc, tehát 50 százalékuk szerződött. Közülük ma már csak hatan dolgoznak vidéken. És még egy adat: a negyvenkét színész közül csupán tizenhárman, tehát 27 százalékuk; a hat rendező közül három nem változtatott még társulatot.

A vidéktől való húzódozást az alacsony fizetéssel, a kedvezőtlen szociális körülményekkel indokolják (hetente való utazgatás, megoldatlan lakáshelyzet, a budapesti kulturális intézményektől való szinte azonnali és teljes elszakadás erkölcsi és anyagi hatása). Valóban igazak-e ezek az érvek, valóban léteznek-e anyagi problémák?

Nézzünk néhány adatot: az 1965-69 között Budapestre szerződött fiatal művészek átlagbére 1970. januárjában 2200 Ft, a vidékre szerződöttek 2815 Ft. (Fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy a vidéki átlagbérek esetében az adatok beszerzésének időpontjában még nem történt meg az átlag 10 százalékos fizetés-emelés.)

A vidéki fiatalok lakáshelyzete 1970 decemberében igen kedvező képet mutat. Lényegében mindegyiküket színész-házban helyezték el. A probléma továbbra is az, hogy a fiatal művészek korlátozott anyagi lehetőségeik következtében nem tudnak saját otthont kialakítani. Segítene ezen a helyzeten az, ha a Művelődésügyi Minisztérium és a Színházi Dolgozók Szakszervezete köz-ponti alapot hozna létre, s ebből az alpból a színházak és a megyei tanácsok javaslatára anyagi segítséget adnának az arra érdemes fiatal művészeknek hosszú lejáratú kölcsön formájában. Így lehetőség nyílna arra, hogy a fiatalok a KISZ szövetkezeti lakásépítési akcióban részt vegyenek. A magasabb átlagfizetés, a lakáshelyzet pillanatnyi megoldottsága tény. Mi igaz tehát a szociális problémákból? Azonnal kiderül, ha az évi átlagjövedelem (színház, tévé, film stb.) összehasonlítását végezzük el a budapesti és a vidéki színházak fiataljai között.

Az 1968-as év adatai állnak rendel-

kezésemre. Ennek alapján Budapesten a Madách Színház fiataljainak a legmagasabb a bruttó átlagjövedelme: évi 76 000 Ft. A szóródás 110 000 és 60 000 Ft között volt. Vidéken Kecskeméten a legmagasabb a bruttó átlagjövedelem: 38 564 Ft, a szóródás 69 000 és 26 000 Ft között volt. A legalacsonyabb bruttó-jövedelem Budapesten az Operettszínház fiataljaié: 42 457 Ft, a szóródás 48 000 és 34 000 Ft között volt; vidéken a kaposváriaké: 25 338 Ft, a szóródás 28 579 és 22 100 Ft között volt.

Tévé, film, rádió, szinkron

Ha ezeket az adatokat vizsgáljuk, azonnal érezhetővé válik a Budapestre koncentrálnak a művészeti intézmények (tévé, film, rádió, szinkron) anyagi hatása. Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, hogy előzetes adatok szerint ez a helyzet a vidéki művészfutalok szempontjából - különösen a másodállások elterjedésével - valamelyest javult, de döntően nem változott.

Az anyagi hatás mellett nem lehet figyelmen kívül hagyni a felsorolt intézmények erkölcsi hatását sem. A vidéken dolgozó fiatal művészek döntő többsége alig vagy egyáltalán nem jut színházon kívüli szerepléshez - nem f ő-szerepekről van szó -, kénytelen nélkülözni a tévé, a film, a rádió és a szinkron népszerűsítő hatását, a más műfaj gyakorlásával együttjáró művészi továbbfejlődés lehetőségét. Mindezekon túl, állandó és felesleges művészi elégedetlenségérzést is kelt ez vidéki fiatal színészeinkben, aminek hatása sokszor igen károsan érződik a színházak belső életében. Ez a káros pszichikai tényező azonban véleményem szerint a Magyar Televízió és a megyei tanácsok együttes segítségével a közeljövőben feloldható. Megindul ugyanis a tévé második csatornájának adása, és ez a televízió jelenlegi körülményeit tekintve minden való-színűség szerint műsorgondot jelent. Ennek megoldásában fokozottabb szerepet kellene adni vidéki művészeknek. Érdemes lenne megfontolni a felépülő újabb stúdiók esetleges vidékre helyezésének kérdését. Ezeket célszerűnek lát-szana két-három színházi várostól - természetesen valamelyik színházzal rendelkező városban - megközelítőleg azonos távolságra elhelyezni, szinte körzeti tévéstúdiókat kialakítani, melyekben a körzeti színházak művészeivel ké-szíthetnének irodalmi műsorokat, tévé-játékokat stb.

A fenti javaslat megvalósulását mindenképpen csak a jövőben lehet várni. Mit lehet *ma* tenni? Jó előre állítsák össze a művészeti titkárok a szabad és nem szabad, de egy kis rugalmassággal egyeztethető színészek névsorát, és az igazgatók, főrendezők aláírásával hitelesítve küldjék el a különböző budapesti művészeti intézményekhez. A Szín-házművészeti Szövetség tanácsára itt mondom el, hogy a Rádióhoz küldött listát személyesen Barlay Gusztávnak, a Magyar Rádió főrendezőjének címezzék. Sokat segítené a szövetség, ha egyéb intézményeknél is hasonló felelős személyt nevezne meg; olyat, aki szívén viseli a vidéki színészek foglalkoztatottságának ügyét.

Szó esett az előbb a művészi elégedetlenségről is. Úgy vélem, hogy ebben a kérdésben a színházi KISZ-szervezetek jelentős segítséget nyújthatnak. A KISZ-szervezet elsődleges feladata az, hogy a színháznál dolgozó fiatalok eszmeipolitikai vezetője legyen. Elsősorban ők tudják megakadályozni a művészi elégedetlenség következtében ki-alakuló egészségtelen megkeseredést, s a szinte minden esetben velejáró téves művészi és világszemléletet. Figyeljenek fel ezekre a jelenségekre. Próbáljanak ideológiai, eszmei segítséget nyújtani.

Mit tehet a sajtó?

Művészeink a közönség reagálásával gyakran találkozhatnak. Ugyanezt a sajtóról nem mondhatjuk el. A vidéki művészek a kritikát tekintve nincsenek elkényeztetve. Igaz, hogy a helyi lapban minden bemutatót kritika követ, de országos lapokban az esetek többségében csak eredeti bemutatókról írnak.

Nem mondható vonzóerőnek az a tény, hogy vidéki fiatalokat sokszor jóval érdemükön alul, míg egyes budapesti művészeket érdemükön felül ismer az ország nyilvánossága, egyszerűen azért, mert keveset, illetve sokat írnak róluk. Engedjenek meg egy példát: Haumann Péter kirobbanó budapesti sikere a nagyközönség előtt meglepetés. A szakma tudja, hogy hosszú évek jobbnál jobb alakításainak sora előzte meg Pestre kerülését.

A SZÍNHÁZ c. folyóiratnak már 4. évfolyama jelenik meg. Nem készítettem statisztikát róla, de bárki számára bizonyítható, hogy a lap igen szerényen foglalkozik a vidéki színházakkal, s azon belül is elenyészően keveset ír fia

tal művészeinkről. Érzésem szerint a lap akkor szolgálna szakmai feladatát a legjobban, ha állandó közvetlen kapcsolata lenne az élő színházzal. Ezzel szemben egyre inkább elvi fórummá válik. A fiatal művészek pedig gyakorlati segítséget igényelnének alkotó munkájukban. Elvárják, hogy konkrét munkájukat komoly szakmai fórum bírálja el. Amennyiben a SZÍNHÁZ c. lap ezt a feladatát ellátná, népszerűvé válna a fiatal művészek körében.*

A Film Színház Muzsika jelentős szerepet tölthetne be fiatal vidéki művészeink népszerűsítésében, ha többet foglalkozna a vidéki színházakkal. Azt hiszem, hogy a vidéki színházak művészeiről, életéről bővebben írhatna a lap, ha lenne vidéki kiadása is. Kéthetente, amikor pesti próbariportok jelennek meg, a vidéki kiadásban a pesti oldalak megfelelőjeként vidéken készülő riportok jelenhetnének meg a vidéki kiadásban.** Ez természetesen nem jelentené azt, hogy a pesti számban kritikák, szakmai értékelések vidéki előadásokról ne jelenjenek meg.

Mire nevel a főiskola?

Fiatal művészeink számára végső soron mégiscsak a színház életébe való szakmai beilleszkedés, a színházon belüli művészi közérzet milyensége a legjelentősebb kérdés. Az első lépések megtételénél döntő jelentősége van annak, hogy milyen szakmai képzettséggel, milyen felkészültséggel indulnak a „fel-nőtt” színházakhoz.

Úgy vélem, hogy a főiskolán gondosan megóvják őket a szakma minden problémájától, nehézségétől, nem a mindennapok realitására nevelik őket. Engedjenek meg egy példát: vidéki színházainknál egy prózai darabra való felkészülés ideje általában 4-5 hét. Ha ebből a darabból ugyanazt a szerepet a főiskolán egy rövid részletben eljátssza egy fiatal színész, a részfeladatra való felkészülési ideje minimálisan két hó-nap, de nagyon gyakran megközelíti a fél évet. Ez az egyszerű tény nem egy esetben riadalmat, talajvesztést eredményez a vidékre kerülés után. Az az ér-

* Ha Sándor János a gyakorlati segítséget úgy érti, hogy több elemző kritikát kell közölnünk, ennek az igénynek a jövőben készséggel eleget teszünk. (Szerk.)

** A mai nyomdai viszonyok mellett sajnos ez kivihetetlen.

zésem, hogy a főiskolán a különben fontos elméleti tárgyak oktatásának intenzitása lényegesen magasabb a szakmai tárgyak oktatásánál. Az egyik vidéki szín-ház igazgatója ezt a találo megjegyzést tette: „A főiskola alaphibáját abban látom, hogy sztárokat és nem a magyar színházkultúra mindennapi munkájában használható művészeket, színészeket nevel.”

Ha a diploma kézhezvétele után vidékre indul egy fiatal művész - sok esetben jelentős film-, tévés szerepekkel a háta mögött, melyekről igen gyakran hosszú időre le kell mondani -, egy furcsa alapállással találja szembe magát. Sajnos nemcsak a közönség körében, ha-nem egyes művészek között is az a szemlélet uralkodott el, hogy a tehetségesek Pesten maradnak, a kevésbé jó képességűek pedig vidékre szerződnek. Egy vidéken dolgozó fiatal művész mondta el nekem, hogy kicsit úgy érzi, szégyellnie kell magát, mert ő csak a maradék. Úgy gondolom, hogy a főiskolán a fiatal művészek nevelése művészpédagógiai feladat. Érthetetlen számomra, hogy a diploma kiosztása után a fiatal művész tanárai nem érzik szükségét annak, hogy az új környezetbe kerülő fiatal színházi vezetőjével elbeszélgessenek, elmondják a róla négy év alatt kialakult véleményüket, felhívják a figyelmet erőseire és hibáira. Természetesen nem ártana, ha ennek a beszélgetésnek az igénye színházaink vezetőiben is feltámadna. Jó lenne, ha az elkövetkezendő időben ezek a szakmai beszélgetések létrejöhettek, hiszen ezzel az egységes magyar színház-kultúrának és fiatal művészeinknek egyaránt hasznos szolgálatot tennének.

A legelső problémát, amely közvetlenül a vidéki színházi munka megkezdése után jelentkezik fiatal művészeinknél, a sok esetben alapvető ízlésbeli különbségben látom. A főiskolán rendezőtanáraink sokkal kifinomultabb, árnyaltabb művészi munkára nevelték őket, mint amelyet az esetek többségében vidéken megkövetelnek tőlük. Gyakran művészeti-ízlésbeli problémák miatt szembe-kerülnek idősebb kollégáikkal, úgy érzik, nincs helyük a társulaton belül, magukba zárkoznak, magányosakká válnak. A színházvezetők, de elsősorban a rendezők feladata lenne, hogy ezt a magányt feloldják, az ízlésbeli különbségeket - melyekben igen gyakran a fiataloknak van igazuk - úgy oldják fel, hogy az idősebb művészek ízlését alakítják a fiatalokéhoz.

Vidékiek előnye

Bizonyos szempontból a vidéki fiatal művészeink szakmailag szerencsésebb helyzetben vannak budapesti társaiknál. Több jelentős szerepet játszanak el, nagyon gyakran műsorterv épül fiatal művészekre. Természetes is ez a szakmailag szerencsés helyzet, hiszen a vidéki színházak jellegükénél fogva összetettebb feladatot látnak el, mint a specializálódott budapesti színházak. Szinte szükségszerű, hogy egy évadon belül a fiatal művész több műfajban is megmutassa képességét. Ezt a szerencsés helyzetet csak az keseríti, hogy nagyon kevéssé kapják meg a rendezőktől és partnereiktől azt a szakmai segítséget, mely számukra nélkülözhetetlen.

Fiatal művészeink többsége, mint már említettem, vidéken jobban megtalálja szakmai számítását, mint a fővárosban. Ez a helyzet azonban furcsa következményekhez vezet. Előfordul az, hogy az egy évadban két vagy három főszerepet játszó kezdő színész más darabokban kisebb szerepeket eljátszva egyetlen pillanatra sem tud elmozdulni anyavárosából. Miután fizetése nagyon alacsony, bár mindennap játszik, éppen csak megközelíti vagy eléri a kötelező fellépési számot. Ugyanakkor egy magas gázsival rendelkező, sokkal kisebb szerepeket játszó, tehát kevesebb művészi igénybevételnek kitett színész hasonló arányú foglalkoztatottság mellett tetemes túlszolgálathoz jut. Kérem, hogy a színházi dolgozók szakszervezete vizsgálja felül a túlszolgálati számokat. Javasolom, hogy meghatározott fizetési határig - melyben természetesen alacsony fizetésüknel fogva a fiatal művészek érdekeltek - a nagy szerepek eljátszása automatikusan járjon együtt a kötelező fellépések csökkentésével. Tudom, hogy ez a javaslatom erősen vitatható, de úgy érzem, hogy vagy így, vagy valamilyen más módon felül kellene vizsgálni és módosítani kellene a kötelező fellépési számokat, melyek jelenleg a pályakezdő fiatal művészeket hozzáak anyagilag hátrányos helyzetbe.

A pályakezdő és fiatal művészek elidegeníthetetlen joga az, hogy úgy érezzék, a világot ők váltják meg, hogy nélkülük nincsen színházművészet. Ez az érzés azonban nem egy esetben furcsa önértékelésbeli torzulásokhoz vezethet. Minden színházvezető érezze művészi kötelességének azt, hogy szakmai értékkelésével egybekötve művészileg elhelyezze társulatán belül a fiatal művészeket.

Tervezők és dramaturgok

Eddig döntően csak a vidékre került színészek szakmai helyzetéről esett szó. Most úgy érzem, beszélnem kell két olyan lényeges művészeti ág fiataljairól - akik tulajdonképpen nincsenek. Vidéken fiatal tervezőművész és dramaturg nincs, az odakerült néhány fiatal is legalább öt-hat évvel ezelőtt végezte el a főiskolát. Tudomásom szerint tervezőképzés már évek óta nem folyik, és megindítása a közeljövőben nem is várható. Ha vidéki színházainknál az ifjúsági törvény szellemében ésszerű fiatalításra törekszünk, szinte elképzelhetetlen ennek megvalósítása fiatal, korunk gondolkodásmódját és ízlésvilágát minden idegében érző tervezőművészek nélkül. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy nincsenek vidéki színházainknál tehetséges díszlet- és jelmeztervezők, csupán azt, hogy ezeknek döntő többsége vendégként dolgozik, és leginkább budapesti színházak szerződésében áll. Nem tervezőművészeink keresetét kívánom csökkenteni, amikor azt mondom, hogy ez a sokat vállalás, az egyszerre három, négy, sőt öt helyen való vendég-tervezés hosszú távon nem folytatható. Úgy érzem, ez számukra káros művészileg, mert szakmai akkumulálódásuk rovására megy. Mivel a tervezőhiány országos probléma, reálisan felül kellene vizsgálni az igényt színházainknál, s ha úgy tűnik, hogy valóban kevés a tervező, az utánpótlás érdekében újra meg kellene indítani a jelmez- és díszlettervező-képzést.

A dramaturghiány sem sajátosan vidéki probléma. Meggyőződésem, hogy színházaink egy részében nem tulajdonítanak elég jelentőséget a dramaturgok szerepének. Színházi munkájukat csak szükséges formalitásnak tekintik, pedig a szocialista színház kialakításában a helyes darabválasztásnak, a jó műsorterv elkészítésének döntő szerepe van.

Bizzanak a fiatal rendezőkben!

Vidéken dolgozó fiatal színházrendezőink helyzete némiképpen problematikusabb, mint a fiatal színészeké. Ennek egyik alapvető oka az, hogy vidéki színházaink zömében a színházvezetés még mindig nem bízik eléggé a fiatal rendezők szakmai felkészültségében, ideológiai tisztánlátásában. Ezért vagy főleg kommersz darabok rendezésével bízzák meg őket, vagy nagyon erőteljesen bele-
szólnak önálló alkotómunkájukba. Ki-

vételek természetesen, mint mindenben, ebben is vannak. De kár az, hogy nem csak kivételek vannak. Ezért aztán fiatal rendezőink jó része - hogy vélt vagy valóságos sérelmeit elfelejtse - különböző egyetemi és amatőrszínházoknál éli ki anyaszínházánál ki nem élhető vágyait. Így az a sajátságos helyzet alakul ki, hogy ezek az egyetemi és amatőr-színházok ahelyett, hogy a magyar szín-házkultúra speciális feladatkört ellátó részeseivé válnának, ellenszínházakká alakulnak át. Sok esetben a sznobok színházaiává válnak, s ez azt hiszem, senkinek sem válik a javára. Sem fiatal rendezőinknek, sem a magyar színház-kultúrának, sem pedig a közönségnek.

Színházainknál dolgozó idősebb művészeink gyakran ellenérzéssel fogadják a fiatal rendezők eszmei és stíláriis törekvéseit. Ez az új törekvésektől való elzárkózás nagyon egészségtelen következményekhez vezet. Életkor szerint kettéválhat egy színház társulata, s ez megnehezíti a színház munkáját. Rendezőinknek tudomásul kellene venniük - éppen azért, hogy megelőzzék ezt az egészségtelen szakadást -, hogy minden új megvalósítása türelmet, hallatlan magabiztosságot és időt igényel.

Színházaink vezetősége sokat segíthet fiatal rendezőinkkel, ha szakmailag kielégítő feladatot biztosít számukra. Különleges szakmai vágyaik kielégítésére, új törekvéseik kipróbálására a színházon belül legalkalmasabbak a stúdiószínházok lehetnek. Sok felesleges és rossz irányba ható energiát le is vezethetnek. Köztudott dolog, hogy a színház vezetőségébe a rendezőket is bele kell vonni. Természetes tehát, hogy ez esetben teljes jogú vezetőségi tagként kell kezelni őket. Ha ez valóban megtörténik minden színháznál, feloldódik az az ellen-tét, hogy igazán értékes alkotómunkát a fiatal rendezők csak stúdió- és egyetemi színházon végeznek, és a színházaknál az esetek többségében munkájuk csupán rutinmunka. Ám azt szokták mondani, hogy mindig kettőn áll a vásár. Ifjú rendezőinknek is felül kellene vizsgálniuk azt a magatartásukat, hogy arisztokratikusan távol tartják magukat színházuk sokszor sok kellemetlen apró munkát is magával hordozó hétköznapijaitól. Vidéken ma még mindig a közönség első számú kedvence a zenés műfaj. Ezek igényesebb rendezésével, a megszokott sablonok helyett új formanyelv megteremtésével a közönség ízlésvilágát jelentősen megreformálhatjuk. Nem hi-

szem, hogy a *Csárdáskirálynőtől* egyenes út vezet a *Hamlethez*, de az igényesség minden műfajnál kötelező.

Kiktől várunk segítséget?

Ha vidéki fiatal művészeink szakmai helyzetét vizsgáljuk, meg kell vizsgálnunk azt is, hogyan segítik a színház felettes szervei művészi munkájukat. A Művelődésügyi Minisztérium 800 Ft-os ösztöndíjat alapított vidéki fiatal művészek számára. A minisztériumi nívó-díjakból is gyakran részesülnek. Ezek a nívódíjak azonban társulaton belüli elismerést jelentenek csupán. Ez a „csupán” nem degradáló jelző, inkább azt kívánja érzékeltetni, hogy csak a társulaton belül ismerik el fiatal művészeink munkáját. A közönség szemében azonban mindig a látványos kitüntetések jelentik a szakmai elismerést és a szakmai sikert. Ha az 1965 óta végzett fiatal művészek kitüntetéseit nézzük, akkor 109 fiatal művész közül mindössze kettőnek van országosan is ismert kitüntetése - Jászai-díja -, tehát a közönség szemében ennek a két fiatalnak van különösen nagy szakmai megbecsülése.

A megyei tanácsok is segítenék fiatal művészeinket, ha szakmai eredményeiket évenként nívódíjjal jutalmaznák, egyes esetekben fizetésüket ösztöndíjjal egészítenék ki. Ezek az ösztöndíjak a művészeti hovatartozáson túl anyagilag is városuk színházához kötnék a fiatal színészeket, nem beszélve arról, hogy szociális körülményeiket is jelentősen megjavítanák.

A KISZ-bizottságoknak színházi KISZ-alapszervezetek megalakításában lehetne döntő szerepük. Úgy érzem, hogy eddig nem mérték fel reálisan színházaink fiataljainak politikai, eszmei helyzetét, nem adtak kellő segítséget ahhoz, hogy a színházaknál KISZ-alapszervezetek alakulhassanak, illetve a már meglévők aktívan működhessenek. Jó lenne, és a fiatal művészek közművelődésben betöltött szerepét, politikai fejlődését ösztönöznék és elősegítenék, ha a 30 éven aluli színházművészek részére az ifjúság körében kiemelkedő közművelődési, társadalmi és politikai tevékenységük elismerésére díjat alapítanának. Ennek odaítélésében úgy gondolom, a szakmai véleményt is meg kellene hallgatni, melyről a Művelődésügyi Minisztérium megfelelő osztálya tájékoztatná a KISZ központi bizottságát.

Viszony a vezetőkhez

Egyetlen fiatal művész számára sem közömbös az, hogy milyen viszony alakul ki a színház vezetősége és a fiatal művészek között. Erre a viszonyra azt hiszem, a legtalálékosabban azt lehet mondani, hogy az együttműködés a kölcsönös bizalmatlanság jegyében folyik. A fiatal művészek többsége maradinak ítéli színházaink vezetőségét, és színházaink vezetősége sok esetben anarchizmussal vádolja a fiatal színészeket és rendezőket. Azt hiszem, hogy - diplomáciai nyelven szólva - közös célunk, a színházművészet előrehajtása érdekében meg kellene találni a békés egymás mellett élés művészileg hasznos platformját. Fiatal művészeinknek meg kell érteniük, hogy a művészpolitika nem egyik napról a másikra változtatható, hanem tudatos, folyamatos és tervszerű munka eredménye.

Jelenleg színházi életünk döntő kérdése a jövő évek közönségbázisának ki-alkotása. Ha a jövő évekről beszélek, szükségszerűen a fiatal közönségre gondolok, azokra a fiatalokra, akik az elkövetkezendő évek törzsközönségét alkotják majd. Ezeknek színházszerepére való nevelése, színházértő emberré váló tétele a színház jövőjének záloga. A mozgalmi munka a hasznos befelé forduláson kívül éppen a mozgalom, az eszme érdekében történő külső kapcsolatok felvételével is együtt jár. Ebből következik, hogy ha szocialista színházat akarunk kialakítani, közös eszmei alapokon álló emberekkel kell a kontaktust megteremteni. Tagadhatatlan a fiatalság színház iránti érdeklődése. Ezt az érdeklődést kellene kihasználni, s országszerte, üzemekben, munkahelyeken, és iskolákban egyaránt meg kellene alakítani a színházbarátok körét. Ezeknek a köröknek a kialakításával városunk közművelődésének fejlesztésében döntő szerepet játszhatnának a színházi KISZ-fiatalok. Az iskolaműsorok megszervezésével és rendszeres gyakorlásával fokozatosan a színház felé terelhetnék az ifjúság érdeklődését. Ösztönöznék a színház vezetőit arra, hogy olyan fiatalokat, akik különös érdeklődést tanúsítanak a színházművészet iránt, ösztöndíjra, főpróbaóra hívják meg, ezek után a darab főszereplőivel és rendezőivel közös vitát rendezzenek, ahol az alkotók elmondhatják szándékaikat, vallhatnak színházművészeti eszméikről. A fiatal művészek fiatal írókkal karöltve városukban és megyéikben irodalmi

esteket rendezhetnek, ahol az írókat bemutatják, műveiket előadják. Ha fiatal írók színház iránti érdeklődését tapasztalják, hívják fel rá a színházak vezetőségének figyelmét, segítsék elő a mai magyar drámairodalom teljesebb kibontakozását. Rendkívül nagy jelentőségét érzem annak, hogy állami, politikai ünnepeinkre átgondolt, tiszta koncepciójú műsorokat készítsenek, s ezzel a mű-sorral, melyet üzemekben, intézményekben mutatnak be, városuk, megyéjük közéletében részt vegyenek.

Szakmai továbbképzés

Úgy vélem, hogy a szakmai továbbképzés a színházművészet gyakorlásánál egyszerűen elengedhetetlen. A szakmai továbbképzések létrehozásában, megszervezésében szintén jelentős szerepe lehet - mint azt a már meglévő gyakorlat is bizonyítja - KISZ-szervezeteinknek. Javaslom, hogy a színházi KISZ-fiatalok forduljanak kérelemmel a főiskolához, nyújtson segítséget abban, hogy azok a tanárok, akik éveken keresztül szakmai tárgyakra oktatták őket, időnként kísérjék figyelemmel vidéki színházaknál végzett munkájukat is, hogy reálisan fel tudják mérni, milyen szakmai utat futnak be a gyakorlatban volt növendékeik, s azt is, hogy milyen eredményes volt az ő pedagógiai munkásságuk.

Véleményem szerint színházi életünk egyik alapvető hibája az, hogy igen keveset tudunk egymásról, szinte alig ismerjük egymás munkáit, eredményeit. Színházaink KISZ-szervezetei a szövetség és a színházak igazgatóságának segítségét igénybe véve teremtsenek módot arra, hogy fiataljaink többet utazzanak, jobban megismerjék egymás munkáját.

A színházi KISZ-alapszervezeteknek lehetőségük van arra is, hogy fiatal művészek önálló előadói estjét megszervezzék saját társulatukon belül, sőt azon kívül is. Ezek létrehozásánál azonban igen komoly művészi felelősségérzetre van szükség. Egy-egy önálló est egy mű-vész emberi, művészi és politikai hit-vallásáról ad számot. Válogassák hát meg KISZ-alapszervezeteink, kik azok, akiknek önálló estje tudatos, szocialista fiatal művészre vall. Ezek munkáját segítsék, és miután erre lehetőség van, hívják fel rá Budapesten az Egyetemi Szín-pad figyelmét, hogy az előadást ott is be lehessen mutatni.

Ma itt gondoljaimról, problémáinkról esett szó. Nem lehetett minden kérdést

aprólékosan boncolgatni. Nem is ez volt a céloom. Egy-egy gondolattal csupán a meglevő szakmai és anyagi gondokra akartam felhívni a figyelmet. Nem titkolom, indulatokat akartam ébreszteni. De szeretném, ha ezek az indulatok pozitív irányúak lennének - épp ezért igyekeztem egy-egy problémakörrel kapcsolatban konkrét javaslatokat is tenni.

Gonda György

hozzászólása jelentős részében a színházi KISZ-szervezetek helyzetével foglalkozott, majd elmondta, hogy Békéscsabán Viharsarok 70 néven a fiatal művészek stúdiójával kísérleteznek. Ezt a műhelyt egyrészt a fiatal közönség nevelésére, másrészt saját művészi továbbképzésük elősegítésére szeretnék felhasználni. Meggyőződése, hogy a továbbképzés halaszthatatlan feladat, mind a mozgás-, mind a beszédoktatás terén sürgős tennivalók vannak. Javasolta, hogy a jövőben a társulatok KISZ-titkára legyen az igazgatóság szavazati jogú tagja.

Zsámbéki Gábor,

a Kaposvári Csiky Gergely Színház rendezője úgy látja, hogy a fiatalok vidékre kerülve a társulatok teljes jogú tagjaiként kezdenek dolgozni. A vezetők a legtöbb helyen nemcsak megbíznak a fiatalokban, hanem rájuk is bíznak fontos feladatokat. Lényeges, hogy a fiatalok a szakma elméletében öntevékenyen képezzék tovább magukat. Ez fáradságos munka, de csak így érhető el a fogalmak, irányzatok világos megismerése, a helyes ítéletalkotás. Természetesen a főváros előnyösebb feltételeket jelent e téren is, de nem szabad belenyugodni a szakmai elmagányosodásba. Akik akarnak valamit, akik egy jó ügyért elkezdnek dolgozni, azok munkatársaikat fanatizálni tudják vidéken is. Stúdiót ott érdemes és ott kell létrehozni, ahol ígérkezik már tartósan életető mondanivaló is.

Paál István,

a Szegedi Nemzeti Színház rendezőasszisztense a beszámolóban azzal a részével, amely a fiatal vidéki művészek hátrányos anyagi helyzetével foglalkozik egyetért, de úgy érzi, hogy nem lehet a fejlődés, a művészi kibontakozás kulcskérdésévé az anyagi érdekeltséget tenni. Szükség van belső meggyőződésre is, akkor amikor valaki vállalja, hogy vidéken lesz színművész. Amikor a fia-

talok művészi munkáját elbírálják, a mérce legyen a művész etikai tartása és emberi hitele. Megengedhetetlen, hogy szilárd emberi tartású, valóban tehetséges művészek helyett bárhol is elvtelen, amorális kóklereket részesítsenek előnyben.

A stúdiószínházakkal kapcsolatban helytelen az amatőr, félprofi mozgalomtól való elzárkózás, mert ezzel csak merev és mondvacsinált határvonalat állítunk. Századunk folyamán jó párszor bebizonyosodott, hogy a színművészet tartalmi és formai jegyeit éppen amatőr-ként indult társulatok újították meg. Ennek az elzárkózásnak nálunk több helyen az a következménye, hogy a stúdió-munka nem hozott önálló elképzelést, egyéni stílust, hanem csupán valamiféle kamaraszínház-pótlékot.

Komor István,

a kaposvári színház megbízott vezetője társulatának arról az égető gondjáról beszélt, hogy a színház már évek óta nem tud fiatalokat szerződtetni. A helyzet odáig romlott, hogy ha ma a *Rómeó és Júliát* akarnák eljátszani, csupán Lőrinc barát és a Dajka szerepét tudnák kiosztani. A fővárosi színházak - ért-hetetlen, hogy miért - nem hajlandók egy-egy szerepre sem kiadni alig vagy egyáltalán nem foglalkoztatott fiatal művészeiket. Kéri a fővárosi színházak vezetőit, hogy feleslegesen, csupán „jó, ha van” alapon ne szerződtessek le a végzős fiatalokat és a nem játszó színészeket pedig engedjék vidéken szerepelni.

Ruszt József:

„Sokkal súlyosabbnak ítélem meg a vidéki színházak helyzetét, mint Sándor János tette referátumában. Nem akarok pesszimista lenni, de mert minden ilyen alkalom felelősséget jelent - ezért őszintén kell beszélni, s ez sajnos nem vidám dolog.

Leállt a vérkeringés Pest és vidék között. Miközben gazdaságilag a vidék valóban fejlődik, a vidéki társulatok egyre gyengülnek, s még meglevő potenciális szintjüket is ritkán érik el. Fásultság, egyformaság, ismétlés jellemzi legtöbb vidéki színházunkat. Egyre nagyobb gond az »élmények« pótlása, az akkumulálódás. Hiányzik a fiatalos alkotó szellem, az igazán művészi indíttatású kezdeményezés. A »jobb« elő-adások is inkább valami görcsös bizonyí

tási szándékot mutatnak, a művészi, emberi és személyes mondanó sugárzása helyett.

A legelkeserítőbb ebben az, hogy a közönség egyik legértékesebb része: az ifjúság fordul el a színháztól - teljes joggal -, mert nem érzi benne saját problémáit, ízlését, gondolatvilágát és temperamentumát tükröződni. Mert az ifjúság a színháztól elsősorban hasonlító alapot vár önmaga megismeréséhez. És mit kap helyette? Igen sokszor azt a színházat csupán, amit már Brecht is kulinárisnak nevezett.

A színház tartalmában, formában és érdeklődésben elmarad életünk tempója mögött. A színház referál az életről, ahelyett, hogy provokálna az életre. Színházunk tehát nem igazán politikus. Ugyanis a téma még nem mű, és nem mondanivaló. S ezek az ellentmondások a vidéki színjátszásban egyre kiélezettebbek.

Dinamikus színházat kell csinálni! Ehhez azonban az kell, hogy fiatalok legyenek a nézőtérben, s még előbb, hogy fiatalok legyenek a színpadon - és itt nem az életkor a lényeg, hanem a szellem.

Érdekléte kell tenni a fiatal művészeket abban, hogy vidékre jöjjenek. Ezért tartom - másokkal ellentétben - csodagyógyszernek a stúdiószínházat.

A stúdiószínház olyan közönségréteget képes vonzani, amelynek jelenlétében átértékelhető a színpad és nézőtér, tehát a színész és néző viszonya. S ennél izgalmasabb stúdium nincs fiatal színész számára.

Most, amikor a színészi magatartás mibenléte, az emberábrázolás fiziológiája és pszichológiája állnak a figyelem fókuszában - nincs értékesebb előleg egy fiatal művész számára a kísérletezés szabadságánál és konkrét lehetőségénél.

A stúdiószínháznak vidéken annál is inkább nagy jelentősége van, mert a szükségszerű eklekticizmus és »szolgáltató ipar« mellett - amit egy vidéki műsorterv jelent - ez a mozgékony, nem nagy anyagi befektetést igénylő színházi forma - friss és eleven közéletiséget teremthet egy városban, tehát rangot ad-hat a színháznak."

A kétnapos tanácskozás végén felszólalt dr. Malonyai Dezső, a Művelődés-ügyi Minisztérium színházi főosztályának vezetője is.

A tanácskozást úgy értékelte, hogy az

ott tárgyalt kérdések nemcsak a fiatalokat, hanem az egyetemes magyar szín-játszást is érintik. Nem lehet riasztó a helyzet - bármilyen nagyok is a problémák -, ha azokat ilyen felelős, alkotó légkörben tárgyalják meg. Jó lenne, ha a fiatalok a megújulást nem kívülről várnák. Belülről kell elindulni. Arra kell törekedni, hogy „hozzák helyzetbe magukat”. A fővárosi és a vidéki színművészet helyzete közti különbség nem nemzeti átok. A tapasztalat hasonló a legtöbb külföldi országban is. A megoldás csodaszere nem a nagyobb anyagi juttatás. A vidéki színházaknak tekintélyesebbé kell válniuk. Ennek egyik megvalósulási lehetősége a stúdiómunka, a szó eredeti latin értelmében. Az ama-tör színjátszásnak szervesen kell hatni a hivatásos színművészetre és ezt kár ma már megkérdőjelezni.

A közönség ízlésállapotáért minden színház nagy felelősséget hordoz a vállán. A színházbarátok új tömegeit kell fölnevelni a következő években. A színházakat ne keserítsék el a kritika élesebb hangjai. A tehetség előbb-utóbb kivívja a maga rangját a közönség és a kritika előtt egyaránt. A színművészet kegyetlen szakma, olyan mesterség, amelyben a művésznek nem a kora, ha-nem csakis a színvonala számít.

A magyar színházi élet nemzetközi megismertetése és elismertetése terén sok a tennivaló. Kevesebbet tudnak rólunk, mint amennyit színházművészetünk rang-ja alapján elvárhatunk.

Ami a színházi vezetést és a fiatalok viszonyát illeti, e téren helyenként és időnként más és más a tapasztalat. Van ahol harmonikus az együttműködés, de előfordul az is, hogy a vezetőt despotizmussal vádolják. Mindenesetre általános szabály, hogy a hatalom jó gyakorlásának titka a felelősség és a hatalom megosztása. Ahol nagyobb a fiatalok önállósága, ott vállalniuk is kell munkájukért a nagyobb felelősséget.

Aki színházban dolgozik és estéről estére kiáll több száz néző elé, az közéleti ember. S mint közéleti embernek tudnia kell, hogy a színház azzal, amit mond és azzal, amit elhallgat - egyaránt politizál.

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER

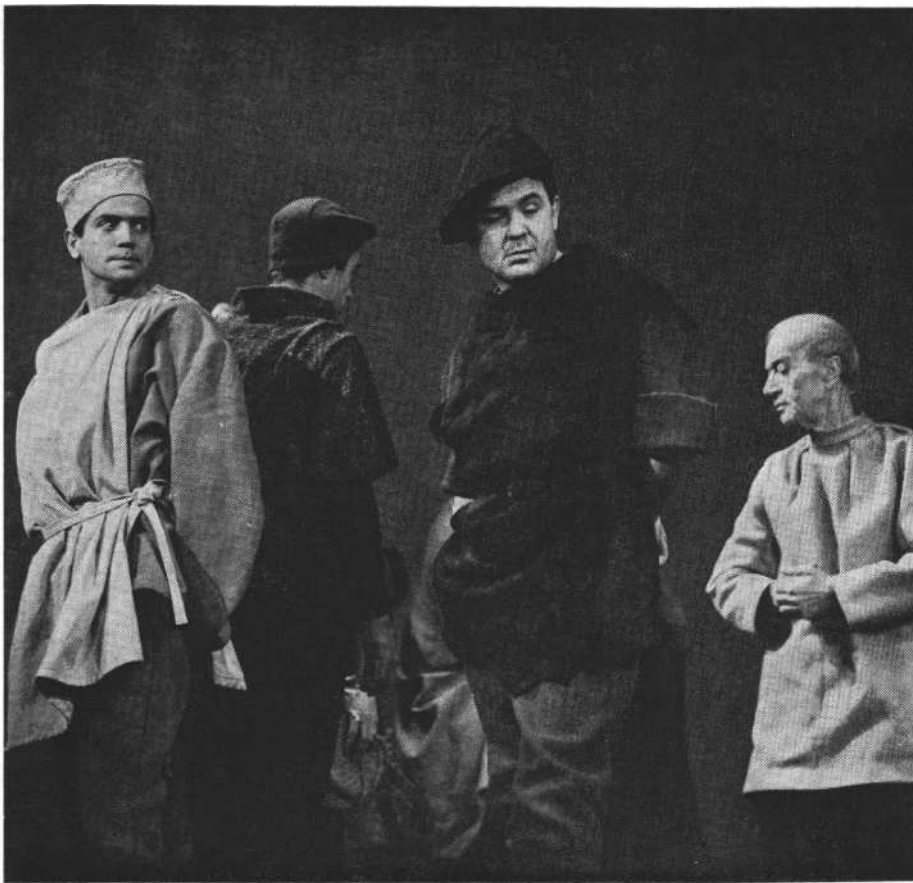
Bodnár Jenő óralánca

Hajdanvolt illemtankönyvek és jó társaságbeli emberek tanítása szerint az igazán jól öltözött ember cipőjéről ismerszik meg. Nem a jól szabott ruha vagy a drága anyag döntő az eleganciában, hanem a kiegészítő kellékek - ing, nyak-kendő, zokni, díszszekendő, mandzsetta-gomb -- finomsága, választékossága és összehangoltsága.

Ekként fölállíthatnánk egy színházi „illemkódexet” is, mely szerint a valóban jó színházi előadás, a gondos és el-mélyült rendezői munka, a szándék és kivitel alaposága arról ismerhető föl, hogy a legkisebb szerep is megfelelő mű-vészre talált-e. Nálunk a „jó színházi este” gyakran egyet jelent egy kiemelkedő egyéniségű színész önálló produkciójával, amikor már a másodvonalban levő szerepek is esetlegesen megvalósítottak, hányavetien odadobottak. Vagyis a magyar előadások - színész-központiségükkel - csak egy sztár csillogására ügyelnek. Ha pedig rendező-központú az előadás, vagyis egy rendező álmának terrorja nyomja rá a bélyeget: többnyire lanyha érdeklődéssel vesznek részt a színészek a játékban; a szerep terjedelmének csökkenésével fordított arányban növekszik jelenlétük lazultsága.

A századfordulón a meiningeni herceg színházában merült föl először az együttes játék teljes szervezettségének igénye, György herceg és Chronegk ismerték föl annak szükségességét, hogy a statisztériára ugyanakkora művészi gondot és energiát kell fordítani, mint a főszereplőkkel való munkára. A meiningeni társulat és Sztanyiszlavszkijék Mű-vész Színházának kapcsolata ismert. A Művész Színházban (és a vele párhuzamos század eleji naturalista kitérőkben) került előtérbe - nem csupán a színpadi tömegek céltudatosan megszerkesztett jelenléte, hanem - az élet hitelességének és teljességének fölkelése érdekében a darab valamennyi szereplőjének művészi egyenrangúsága. A „nincs kis szerep, csak kis színész” szólásmondássá vált - ha parodisztikusan is - mi-felénk, és lassan megelégedtünk arról, mit is jelent voltaképpen Sztanyiszlavszkijnek ez a gondolata. Ha magunk elé idézzük a Művész Színháznak általunk ismert előadásait, mindegyikben találunk olyan szerepeket, amelyek a darabban nincsenek leírva, vagy a szerző mostoha könnyedséggel csupán annyit vetett papírra: „háttal inasok sürgölődnek”, mégis az előadásban csodálatos szépségű emberi mikrodrámák jelentek meg, szó nélkül, mégis sokatmondóan, másodpercekbe sűrítve egész sorsukat.

Milyen szíven ütő volt a Madách Színházban, amikor Lengyel Menyhért A *waterlooi* csatájának előadásán a film-gyári sürgés-forgásban észrevettük Lóth Ila pókhálósan pikáns profilját, milyen megrendítő volt a magyar némafilmkor-szak hajdani csillagának ez a váratlan megjelenése, mennyi töltöttséget adott a jelenetnek, hogy egy legendás személyiség a nevéhez tapadó képzetekkel együtt jelenik meg a színpadon. De Lóth Ila ebben az aprócska szerepben mégiscsak kuriózus tünemény volt. Ezt igazolja, hogy amikor Lengyel György Wilder A *mi kis városunkjának* temetőképeiben a statisztahalottak közé ültette a mozcisillogot: szinte az egész jelenet tönkre-ment, fájdalmasan megtört tekintetétől, attól a szomorú és beletörődött, de még-is sóvár pillantástól - amely a fényből kikopott, a sikerélménytől megfosztott és a szereplés lehetőségeiből kizárt idős művészé volt -, amikor ránézett a nála sokkal fiatalabb Tolnay Klárirra és szemén látszott az a fájdalmas gondolat, hogy talán ő szeretne a helyében ülni, Ez szép pillanat volt és dráma, de em-



SHAKESPEARE-BRECHT: CORIOLANUS (NEMZETI SZÍNHÁZ), A KÉP JOBB SZÉLÉN: SZÉL RICHÁRD (A JELENET TÖBBI SZEREPLŐJE: DÓZSA LÁSZLÓ, IZSÓF VILMOS ÉS TARSOLY ELEMÉR) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

berí dráma, nem pedig Wilder vagy a rendező szándéka szerint való.

Várkonyi Vígszínháza annyiban mindegyesetre követi a régi Vígszínház hagyományait, hogy gondot fordít a statiszták típusosságára, ha nem is rendelkezik olyan nagy művészekkel a színház, mint a két háború közti Maklár Zoltán, Bihari József, Bárdi Ödön voltak. Nem adták föl - Várkonyi legalábbis - a reményt, hogy teljes előadásokat hozzanak létre, és ez szerencsésen párosul Várkonyi filmes gyakorlatával. Onnan hozta magával a csupán egy villanásig látható, de mégis karakterisztikus arc pontosságának igényét, az erőteljes típusok alkalmazását és vigyázást arra, hogy a háttérben ácsorgó „némák” is kimunkáltan vegyenek részt a színpadi egész működésében.

Békés András Szentendrén a főiskolások képzeletét és művészi ambícióját tudta fölgyújtani és a növendékek hatalmas energiával és kedvvel kapcsolódtak bele a játékba. Így nyertek ezek a vásári komédiák kerek töltöttséget és soha meg nem szakadó véráramokat.

Ha valamelyik magyar színház külföldi vendégjátékra indul, az utazás költségei okán aggályosan meg kell rostálnia, kit visz magával. Ilyenkor rendszert a statisztaszerepekre is neves mű-

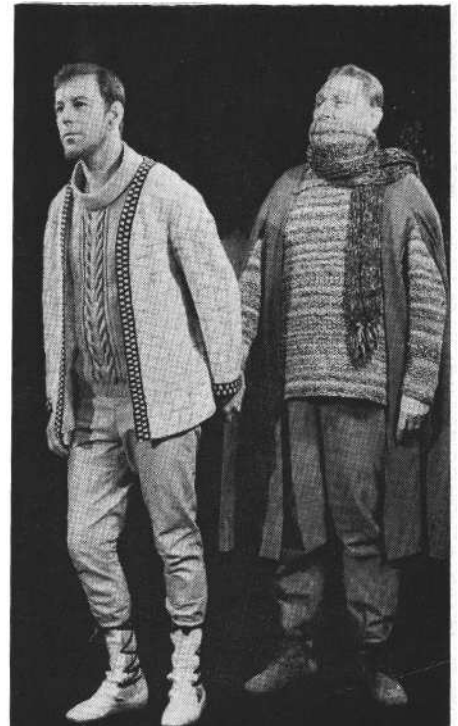
vészek vállalkoznak: némiképp megcsalva a külföldi nézőt és kritikát, alázatos feladatot vállaló művészeket mutatva nekik, és szükségszerűen telítettebb előadásokat nyújtón. Moszkvában a *Kocsonya Mihály házasságában* így tűnt föl például a színpad háttérében két szöveg nélküli szereplő - Márkus László és Mensáros László -, akik pandúrnak öltözöttén bő kézzel szórták tréfáikat és pár perces megjelenésükkel magasra sróffolták a játék gazdagságát. És írni kellene Töröcsikről, Berekről meg a többi nagynevű művészről, akik a Nemzeti Színház szovjetunióbeli vendégjátéka alkalmával a *Tragédia* aprócska szerepeiben valósággal csodát műveltek az előadással.

Erre persze minden színházi ember azt válaszolja: szokott körülmények között lehetetlenség azzal a módszerrel élni, hogy nagy művészek vállaljanak epizód-szerepet vagy akár statisztafeladatot, hogy az előadás ne csupán egy esti játék, hanem valóban színházi mű legyen. Ismerjük a színészek anyagi helyzetét, sokirányú elkötelezettségét, elfoglaltságát, túlterheltségét is, és képtelenségnek látszik, hogy az amúgy is végletekig kihasználtságú tagok így feccséljék el energiájukat.

Ez egyáltalán nem biztos. Nem valószínű, hogy igaza van a kétségnek. Elképzelhető volna egy sokkal színházibb

színház, ahol a sztár is boldog alázattal áll be végszavazni vagy egy némaságában megszólaló életet megteremteni. Ehhez persze sok mindenben változtatni kellene: színházszereteten, közérkölcson, munkamorálon és azon is, amit úgy szoktunk hívni, hogy anyagi érdekelttség, de aminek színháziul szólván száz éve már szakmai neve van és „tuli”-nak hívják.

Az orrpiszkálva unatkozó, a közönség-re lebámuló, vakaródzó és ruhájukat igazgató, egymással trécselő és privatizáló statiszták tönkreteszik az előadást, megszüntetik a művészi áramkör folytonosságát, és mi mindannyian ilyenkor diszkrétan nem vesszük tudomásul a színpadon történő borzalmakat, nem szoktunk arról beszélni, hogy még a legjobb előadásokat is elégtelenítik ezek a művészi lyukak, de arról sem szoktunk beszélni, amikor komoly művészek év-tizedeket áldoznak arra, hogy ők legyenek a nép, a tömeg, első polgár, vagy egy kanonok, inas vagy törvénytörő ülnök. Nem szoktak kitüntetések kapni, és a kritikák nem dicsérik őket, és talán a vezetés sem méltányolja eléggé kiolthatatlan szeretetüket a színház iránt.



GYURKÓ LÁSZLÓ: SZERELMEM, ELEKTRA (NEMZETI SZÍNHÁZ), SUGÁR LAJOS A NÉMA SZOLGA SZEREPÉBEN (ÖRESZTÉSZ: KÁLMÁN GYÖRGY) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

Beszéljünk most három egészen ki-váló művésztől, Bodonyi Béláról, Sugár Lajosról és Szel Richárdról, akik a Nemzeti Színház becsben tartott és tisztelt öregjei, és akik több mint tíz éve töprengve és vajúdvá, alázattal olvadnak föl abban a közös munkában, amit szín-háznak nevezünk. Mindhárman nagyszerű műltra tekinthetnek vissza, de egyikük sem tartja pihenőhelynek és csekély nyugdíjkiegészítésnek a színpadi munkát, hanem komoly művészi föladatnak, emberábrázolásnak, költészetnek. Egyszóval színészetnek.

Bodonyi Béla 1884-ben született a Bácsbodrog megyei Csonoplyán, és a színiakadémia elvégzése után Nádassy Józsefnél a Soproni Színházban kezdte meg tanulóéveit. Katonának viszik, majd hosszabb külföldi tanulmányútra megy, hogy a nagy példákön okuljon. Jó né-hány vidéki színháznál működik, Tiborcot, Shylockot, Lucifert játszván, vagy a *Tájfún* Tokeramóját, majd hat évig igazgatója a Szombathely-Győr-Soproni Színháznak. Ez a parányi termetű bácsi, mindig mérges arccal - civilben papos külsejű, hatalmas fekete Újházi-kalapot visel és sétabotot hord - pompás miniatűrök sokaságát hozza színpadra. Rán-cainak idővéste tartalmassága, az a kivételes képesség, ahogyan gondolkozni tud a színpadon, vagy meghallani a partner mondatát, ahogyan kapcsolatot tud tartani, mégpedig életteli és tartalmas kapcsolatot a színpadon: jelentőssé teszi alakításait, és egyéniségének teljes súlyával gazdagítja az előadást. Az *Othello* velencei nagytanácsának ülésén, vagy a *Galilei* bíborosai között, vagy a *Bánk bán* békétlenjei között olyan otthonossággal foglal helyet, olyan biztonsággal közlekedik, mint aki tökéletesen tisztában van a korról, annak szervezeteivel és e szervezetek működésével, és való-színű, hogy ez így is van.

A Nemzeti Színházban az 50-es évek elején a Sztanyiszlavszkij-módszer túlhajtásaként a csoportos személyzet tagjai köteleztettek arra, hogy például a Tűzkeresztsgben vagy az *Ukrajna mezőin* című vígjátékban aprólékos részletességgel megírják színpadi figurájuk ön-életrajzát, és hogy e szerint az ön-életrajz szerint építsék föl szöveg nélküli szerepeiket. Ez a megoldás talán megmosolyogtató túlzás, de ha lenyessük el-burjázásait, még mindig marad annyi példaszerűen követendő, amit jó volna hasznosítani ma a színházi munkában. Bodonyi Béla, úgy látszik, ma egymaga

végzi el azt, amit a mai színházi ügy-menet sietőssége, a próbaidőszak meg-kurtítása következtében a rendezők többnyire nem vállalnak.

A Nemzeti Színház szovjetunióbeli és lengyelországi vendégjátékán végigkísérte a társulatot egy szótlán és magányos idős ember, aki a maga 77 évével zokszó nélkül túrta a turné fáradalmait. Sugár Lajosnak hívják, és a *Szerelmem*, *Elektra* néma szolgáját alakítja, egy tor-kára tekert bizonytalan sállal, nagyon beszédes tekintettel, összezúzott belsővel, de tiszta és biztató emberi tisztességgel.

1893-ban született, és 16 éves korában az akadémia elvégzése nélkül lépett színpadra. Kassára szölt első szerződése, ahhoz a Faragó Ödön direktorhoz, aki egészen haláláig a Nemzeti Színházban remekbe mintázott statisztaszerepeket oldott meg. Kassáról Steinhardt magyar és német nyelvű kabaréjához szegődött Sugár Lajos, Kaposvár, Kecskemét következett és vidéki vándoréveinek utol-só állomáshelye a Bodonyi Béla igazgatása alatt működő Szombathely-Győr-Soproni Színház volt. 1923-ban a Renaissance Színház tagja Budapesten, majd Bárdos szerződtette a Belvárosi Színházhoz. Híres szerepei: Lucifer, Konstantin császár a Bizáncban, Maeterlinck *Monna Vannájának* Princivalleja, a *Vasgyáros* Derblay Fülöpe és az *Ocskay brigadéros* címszerepe. A Színészeti Lexikon erről a korszakáról azt írja: „Sikereit, megnyerő megjelenése és csengő orgánuma elősegítik.” A *Sötét galambban* elsőként lép a színpadra. Törődött, ünneplőbe öltözött iparosember-ként siet át balról jobbra, hogy minél előbb találkozhasson szeretett gyermekével, és amikor visszafelé tart az útja, már leánya karján, az élesen megváltozott ritmus jelzi a benne végbemenő kis drámát. Ennyi a szerepe, nem több és mégis egy életet hoz magával, mint ahogy visszaemlékezhetünk Gellért Endre rendezésében Gosztonyi János darabjának előadására, a *Rembrandtra*, ahol egy hosszúszerű flamand pipával a szájában mintha éppen egy festményről lépett volna le. Sorolhatnánk még a Marton Endre rendezte *Salemi boszorkányok* előadásában való finom megjelenését, de helyesebb, hogyha néma alakításai közül a leghíresebbet idézzük föl, a *Pygmalion* 1953-as előadásának híres komornyikját. Sugár 1952-ben szerződött a Nemzetiehez, ahol olyan szerepeket ját-



SHAKESPEARE: ATHÉNI TIMON (NEMZETI SZÍNHÁZ),
BODONYI BÉLA MINT HARMADIK IDEGEN (LUCIUS: TYLL ATTILA, ELSŐ IDEGEN: VELENCZEI ISTVÁN) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

szott, mint Hübner doktor a *Revizorban*, vagy a *Tánya* Doktorát, a Lord Mayort a *III. Richárdban*, és egy remek-be formált alakítást, amit a mai napig megtartott magának, *Az ember tragédiája* athéni képeken Első polgárát. Ami-kor 1954-ben meghalt Villányi János - akinek emlékét gyönyörűen örökölte meg Somló István a „Kor- és pályatársak” című könyvében -, Sugár Lajos átvette a Komornyik elárvult szerepét. A híres teázási jelenetben olyan ritmus-érzékkel és olyan rezignált fegyelemmel, sokatmondóan szentvitenül szervírozta föl Higginsné szalonjában a teát, hogy - és erről már nagyon sokan és sokat írtak - minden este nyíltszíni tapsot kapott ez a betéjtájká.

És szólni kell Szel Richárdról, akinek a Nemzeti Színházban első megragadó alakítása a *Peer Gynt* örültekháza képé-ben keltett feltűnést: egy furcsa, törekeny alkat, egzaltált szemekkel, egészen különleges koponyaberendezéssel és katatóniásan állt Begriffenfeldt elmeegógyintézetében. Azóta hány miniatűrjét láthattuk. A *Bánk bán* Táncmestereként egy kifinomult, nyugatias kultúra dekadenciáját hozta a tivornyázók zürzavarába, és ez a rendkívül kulturált és olvasott színész a mi mai színpadainkról szinte már teljesen kipusztult tökéletességgel viseli a történelmi ruhákat, festi meg a kor jellegzetességeit, és műveltsége segítségével legbiztosabb pontja a stílus hitelességének. 1903-ban született. Ditrói Mór-nál tanulta a mestersé-

get. Első fellépése a Várszínházban történt Bernskin *Tolvaj* című darabjában.

Szép Ernő *Lila* akácának első bemutatójakor ő játszotta a kikent, kifent, kényeskedő ficsúrt, majd évtizedekig német színpadokon játszott, és a háború után a Nemzeti Színház társulatának egyik nélkülözhetetlen tagja lett.

Legutóbb, amikor a Deutsches Theater Pesten vendégszerepelt, a *Bölcs Náthán* egymásra tornyosuló díszletének kápolna síkjában egy ablak kivágásában jelent meg, mint breviáriumát olvasgató szerzetes. Az első pillanatokban nem hittünk szemünknek, hogy ez a középkori iniciálék színes arabeszkjei közül kikandikáló és a breviáriumban szelíd nyugalommal elmélyedő színpadi figura kísértetiesen hasonlít Szél Richárdra. A jelenetváltozások előtt lágyan becsukta könyvecskéjét, és elindult lefelé a bonyolult díszletlépcsőn. Mintha mindig része lett volna ennek a mérnökien működő előadásnak, úgy illeszkedett bele, pedig csak nyilván néhány órás próba után cseppent bele a produkcióba. De a mesterségbeli tudás, a színpadi létezés magas fokú koncentrálttsága és a már említett páratlan stílusérzék Szél Richárdot a Deutsches Theater társulatának tagjává avatta.

Bulgakov drámájában az előadás elején tűnik föl, a háttér homályában. Állat magas gallér keretezi, és titokzatosan somolyog. Nem a színpadi színpadra figyel, ahol Molière a király előtt rögtönöz, mégis csupa hallgatóság s megfeszített figyelem. Időnként halk mosoly futja be arcát, majd szinte mozdulatlanul siklik hátrafelé, hogy eltűnjön egy díszletfal mögött, vagy csupán az arcát tartsa be a képbe. A Sarlatánt játssza, a elavecinnel szélhámoskodó állástalan mutatványost. Nem jár, hanem megjelenik, fölbukkan, egyszer csak ott van, majd eltűnik megint. Molière sikeréért stréberül lelkesedik, de nem minden tartózkodó kívülről nélkül. Színpadi jelenléte olyan sűrű, hogy érzésünk szerint rendszerint különös dolgok történnek vele: rejtélyek és megfeszített titkok tapadnak figurájához. Tán az sem valószínűtlen, hogy Párizs hercegérseke küld-te Molière-hez fülelni-szimatolni. Ironikusan mosolygó, éleseszű szélhámos Szél Richárd Sarlatánja. Lecsúszott értelmiségi. Hajdani jobb napokat látott kigyócska.

Bodnár Jenő a Nemzeti Színháznak 1953-ban meghalt nagyon nagy művésze, akiről méltánytalanul kevés szót ejtünk

mostanában, s aki gazdag, termékeny alkotói pályáját epizód szerepekben bontakoztatta ki, olyan alakításai élnek máig is, mint a *Tűzkeresztység* öreg kulákja, vagy Fu-Ko *Harcban nőtt fel* című színdarabjának kínai parasztja. Mondják, a nagy színésznek volt egy óralánca. Az óraláncon egy sereg csecsebecse fityegett, parányi hordócska, kicsiny kulcs, iciripiciri szarvasagancs és sok minden-féle. Az óralánc majdnem minden kis szerepében ott lógott mellényzsebéből, és aszerint, hogy mit játszott: foglalkozásának megfelelő bizsut akasztott rá a láncra. Ha vadász volt, hát szarvasagancsot, ha kocsmáros, hordócskát. A pinduri csecsebecsét senki sem vette észre. Még talán mellette álló partnerei sem. Bodnár Jenő mégis makacsul válogatott dísz tárgyai között, kitartóan szaporította gyűjteményét, mert belsőleg volt szüksége rá, a figurát megalapozottabbnak, hitelesebbnek, igazabbnak érezte, ha viselte foglalkozása megkülönböztető jelét. Alkotáslélektanilag igényelte ezt az óraláncot. Ha hiányzott volna, nyilván csorbának éri alakítását, álságosnak a jellem igazságát, mert tudta, hogy nincs és nem lehet olyan kicsike, olyan jelentéktelennek látszó apróság, annyira elhanyagolhatónak vélt semmiség, amire ne lenne szükség a színház-művészet igazságának megteremtésében.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK

TARTALMÁBÓL

Major Tamás:
Keressük az élő színházat

Hermann István:
Bodnárné (Németh László drámája a Madách Színházban)

Pályi András:
Egy barátságos színház (A Candida a Szegedi Nemzeti Színházban)

Spiró György:
Ivanov a Nemzetiben

Lohr Ferenc:
Hang és látvány Az ember tragédiája operai előadásában

Bálint Lajos:
Az új cirkusz

Benkő Tibor:
Négyszemközt - Hofival

Köröspataki Kiss Sándor:
Bulgáriai benyomások

világszínház

SZEREDÁS ANDRÁS

A Bölcs Náthán Budapesten

A berlini Deutsches Theater vendégjátékáról

A könyvtárban

A könyvtáros - nem lehet több huszonöt évesnél - kissé zavarba jön (igazán feleslegesen), amikor a *Bölcs Náthán*ról megjelent cikkek gyűjteményét kérem tőle. - „Foglaljon helyet addig” - mondja sietve, és a helyemről jól hal-lom a sottogását: - „Hol keressen?” - „Az L-betűnél” ... Lessing ... Gotthold Ephraim Lessing ...

Közben egy könyvet lapozgatok. „Lessing a magyar színpadon” - írta Antalffy Gizella. Utoljára húsz évvel ezelőtt kérték ki előttem. Megtudható belőle, hogy 1879-ben volt a Náthán első magyar nyelvű előadása, a Miklósy-féle társulat jóvoltából, Miskolcon. Amikor 1888-ban Paulay később Buda-pesten is színre viszi Ujházival a cím-szerepben, mégis ez vonul be ősbemutatóként a krónikákba. Több mint ötven éve játszották nálunk utoljára, 1916-ban a Nemzetiben.

Közben megjön a cikkgyűjtemény ... Újságkivágások, fotók, műsorfüzetek, rövid jelentések bemutatókról, papír-szalagon gyorshírek ... Németországban 1945 után először a koncentrációs táborból szabaduló Fritz Wisten viszi színpadra a darabot. Szimbolikus jelen-

tősége van: a türelem, az emberiség szavait kimondani azok után az évek után ... Eduard von Winterstein mint Náthán: 1955-ben. A bölcs öreg arcon cseppnyi német édeskészség. A megmerevedett mozdulatokban didaktikus pózt érezni ...

A drezdai műsorfüzet első lapján Kant-idézet a mottó: „A felvilágosodás az ember kilépése maga okozta kiskorúságából.”

Lessinget olv^a sva ...

„Már réges-rég nem volt vízcsepp, melyet kopár sivatagban olyan mohón szürcsölt volna a szomjazó, mely olyan üdítően hatott volna, ahogyan ez a mű hatott ránk” - vallja egy korabeli olvasója. „Ez a zsidó, ez a szultán, ez a templomos, ez a Recha, ez a Szittah - micsoda emberek! Ha derék szülők sok ilyen gyermeket szülnének - ki ne élne olyan szívösen a földön, mint a mennyországban, mivel -- mint Ön igen helyesen megjegyzi - az ember mégiscsak kedvesebb az ember számára, mint az angyal.

A lelkendező levél mintha Lessing alapgondolatára világítana rá, arra a humanista hitre, hogy az ember természeténél fogva jónak születik, de ezt a jóságát csak akkor hozhatjuk napfényre, ha csodák és dogmák helyett az embert tesszük számára minden dolgok mértékévé. A felvilágosodás racionalistája előtt mindez roppant egyszerűnek tűnt: vedd el az emberből azt, amit a tételes vallások, a vakhit, babona ráraktak, s rájössz, hogy az emberi érdekek koránt-sem olyan ellentétesek, mint ahogy elhittették veled. A közös emberi alapba vetett hit az, ami a *Bölcs Náthán* olyan rokonszenvenné teszi, s ez ad mélyebb értelmet a darab meghökkentő fordulatainak, a meseszöveg naivitásának. Bölcs Náthán az új humanizmus letéteményese, előmozdítója annak a folyamatnak, amelynek végén kiderül, hogy Recha - Náthán fogadott leánya -, s Recha szerelmese - a templomos - tulajdonképpen testvérek; apjuk pedig - Náthán barátja -, akit németnek hittek, tulajdonképpen török, ily módon a fiatalok egyúttal rokonai a szultánnak és a szultán húgának, Szittahnak is ... Ez a már-már mosolygatóan bonyolult szerkezet roppant egyszerű kulcsra jár: ha a „természet szavára” figyelünk, s merünk azok lenni, „amik vagyunk”, nem pedig „amik lennünk kell a világ (értsd: vak-buzgóság) miatt”, kiderül, hogy min-

den ember testvér. A mindenkiben meglevő, eredeti emberi állapotot kell helyreállítani, ezt kell tisztelni - mondja Lessing, és megóvni az erőszaktól, a türelmetlenségtől, azoktól, akik akarukat és hitüket, bármilyen mély meggyőződés vezeti őket, másokra kényszerítik. A darab fordulópontja éppen ott van, amikor a Templomos egy pillanatra megrendül a Náthántól kapott tanítás igazában, és elhiszi, hogy Náthán elveire rácsodálva Rechát a saját hitére kényszerítette. Lessing, aki minden tételes vallást elvetett, a toleranciában mutatja meg emberideáljának morális kifejeződését. De ez a tolerancia - és ez nagyon fontos - nem az értékek relativitását hirdeti.

Gyanítom, hogy a legtöbb Náthán-előadás eddig a toleranciát ebben a szűk értelmében fogta fel, amiből rögtön az is következett, hogy Náthán maga is egysíkúbb, statikusabb, könyvízübb bölcs lett. Holott van a drámának egy talán rejtettebb, de igen szép gondolati fonala, amely világossá teszi, hogy Lessing a dinamikus, cselekvő humanizmus pártján állt, és hogy a *Bölcs Náthánban* a dogmákon kérődző ortodoxia és a gyakorlat próbájának alávetett gondolkodás is összeütközik. Az első hangot Náthán üti le az első felvonásban: „Mennyivel könnyebb az ájtatos ábrándozás, semmint a jóltevés.” Majd a második felvonásban Szittah folytatja egy replikában: „Ő keresztény, s nem ember, arra büszke; babonája közép, ha még kis emberszeretet maradt fűszernek alapítójától, azt nem azért fogadja el, mivel jó, de mert Krisztus tanítá vagy tevé.” A dogmatizmus végső konzekvenciáját a Patriarcha mondja ki, amikor konokul hajtogatja egyetlen „érvét”: „A zsidónak égni kell!” Lessing a gyűrű-parabolában fejti ki a maga cselekvő emberiségét. A boccaccioi példázat, amelyet átvesz, varázserejű gyűrűről szól. Ez a gyűrű viselőjét isten s ember előtt kedvessé teszi, apáról fiúra száll, míg végül az egyik apa nem tud választani három gyermeke közül, s hogy egyikkel se teyen kivételt, még két gyűrűt csináltat. Halála után azonban kitér a vizsálya a fiúk között. A békítő bíró úgy tesz igazságot, hogy tette szólít: „Az igazi gyűrű valószínűleg elveszett ... Eredjete! ... Versenyt mutassa meg hát mindegyik az ő kövének bűvös erejét... a gyűrűk hatása késő utódoknál lesz látható”.

Szinte folytatásnak kívánkozik ide a *Duplikából* vett idézet: „Az ember értékét nem az az igazság alkotja, amelyet birtokol, vagy birtokolni vél, ha-nem az a becsületes törekvése, hogy megtalálja az igazságot.”

A színházban

Elhelyezzük fejünkön a tolmácskészüléket, mint kezdő úszók hónuk alatt a mentőövet. És ezzel hirtelen valami szemmel látható kapcsolat támad köztünk a nézőtéren. A várakozás rítusa. Később aztán egyikünk-másikunk leveszi fejéről a fejhallgatót, úgy dönt, mégiscsak tud németül.

Ezen a színpadon Náthán személye úgy fogja körül a drámai gondolatot, ahogy ékkövet az aranyfoglatat. Mikor az üres színpadra belép, s reflektorfény tapad az arcára, megáll egy pillanatra, hunyorog, majd sietősen megindul az előtér felé. Közben a színpadra ereszkedő díszletekből, mintegy az ő varázs-ütésére, felépül a XII. századi Jeruzsálem, a törökfélholdas palota, a keresztény székesegyház, a zsidó háza. Ami-kor aztán az ötödik felvonás végén a dekoratív hatású félplasztikus falelemek fellebbennek, Náthán újra egyedül áll, széttárja karját, fejét oldalt hajtja, mintha azt mondaná: Elismerem, kissé hihetetlen, de hát valami igazság mégis-csak van benne, hiszen én itt állok.

Ez a hunyorgó, szélesen mosolygó és gesztikuláló Wolfgang Heinz már első mondatával eleven légből varázsol a színpadra, és az első felvonás végén már azt is sejteni kezdjük, miért használja ezeket a hangsúlyos, olykor már-már karikázó mozdulatokat. Ritkán van alkalmunk arra, hogy a színpadon ilyen széles skálán tanulmányozhassuk az emberi gesztusok alibijellegét. Itt egész gyűjteménnyel találkozunk. (Recha alélt rajongása, amikor angyal-látomásáról beszél, a Templomos szertelensége, a Patriarcha merev hajlíthatatlansága, mind-mind nyers, erőteljes koreográfiában is megjelenik.) A gesztusok túlfokozása, dekoratív halmozása mindig a belső tartás ürességét leplezi. Dieter Mann Templomos figuráját eleinte túlságosan harsánynak érzem. Hogy nem egyszerűen a színész szerepfelfogásáról van szó, az csak a későbbiekben derült ki számomra. A Templomos, mihelyt Náthán vonzókörébe kerül, fokozatosan megszelídül, mozdulatai leegyszerűsödnek, fegyelmesebbé válnak, s a póz mögül fokozatosan előtűnik az em-

ber. Wolfgang Heinz Náthán-koreográfiája ennél bonyolultabban, ravaszabban van felépítve. Ahogy a homlokát ráncolja, széttárt karokkal hahotázik, megszeppenve húzza be nyakát, tipegve táncol, kacsázik, vagy kétségbeesve tépkedi szakállát, ahogy hátrafesztett testtel hirtelen töprengő tartást vesz fel a szultán előtt, mindebben nemcsak színes, keletesebb hangszerelését adja az emberi érzelmeknek, hanem valami bölcs fintort, játékoságot is érzékeltet, egyszerre fejez ki részvételt és kívülrállást, alázatot és fölényt. Wolfgang Heinz - s ebben tér el valószínűleg az eddigi Náthán-színészekről - a bölcsességet nem tekinti az öregkor evidens állapotának. Az ő bölcsessége nem a cselekvésre képtelen szemlélődés fölénye a hebehurgyasággal, ostobasággal szemben, hanem a cselekedetekből utólag kirajzolódó belső konzekvencia, az élet-tapasztalatoknak sohasem tolakodó, inkább közvetve sugárzó példamutatása. A mozdulat, ahogy rögtön az első jelenetben a lánya felé fordul, nem a mindenre receptet tudók mozdulata. Kíváncsi, fürkésző tartás ez inkább, figyelmet fejez ki, egy pszichiáter okosságát.

Az ő bölcs Náthánjának igazsága nem mélyértelmű szentenciákkal, aforisztikus logikával kápráztat el, hanem az improvizációk erejével. Wolfgang Heinz játékában minden természetessé válik. Mintha ott a helyszínen születne a szó, a játék. Semmi zökkenőt nem érzünk, amikor a dialógusból hirtelen monológra vált át, s a közönség felé fordul. Mint ahogy színészpartnerei felé. Ugyanazzal a közvetlenséggel. Érezni lehet, hogy *nem akarja* belevonni a közönséget a színpadi cselekménybe. Tisztában van vele, hogy az már megtörtént.

Az utólag írt beszámolóban, mi tagadás, csak erőszak árán válik ketté az olvasmány s a színház élménye. A német drámairodalom első, ma is szín-padképes alkotását ezen az estén a szín-pad fedeztette fel újra velünk. A szín-ház, amely a revelációt lehetővé tette: *Deutsches Theater* (Berlin, Schumannstrasse 13/a). *A színház múltja*: J. Kainz, Otto Brahm, Reinhardt. *A szín-ház jelene*: Hans Anselm Perten intendáns, Friedo Solter rendező, Heinrich Kilger díszlet- és jelmeztervező, Wolfgang Heinz színész és rendező, Jürgen Holtz, Christine Schorn, Elsa Grube-Deister, Dieter Mann, színészek és még sokan mások. *Az előadás ideje*: 1970. október 22. csütörtök.

UNGVÁRI TAMÁS

Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben

I.

Ez az ünnepi színházi és zenei esemény több hétig tart, azt hiszem, nincs újság-író és kritikus, aki valamennyi előadást, minden bemutatót figyelemmel kísérhetett volna. Az őszi hónapokban számos társulat jelenik meg Nyugat-Berlin pódiumain, a világ minden tájáról, hogy a huszadik alkalommal megrendezett ünnepi játékokon részt vegyen.

Meghatározott szempont kellett tehát, hogy valamit felderíthessünk ebből a látványos sokszínűségből. Az én látószögem, melyet eltökélten választottam: a charlottenburgi nagy színház, a Schiller Theater megfigyelése volt. Ebben az eltökéltségben udvariasság keveredett az őszinte kíváncsisággal. Nyugat-Berlin színpadjai közül a Schiller Theater volt az, mely húsz esztendő óta először magyar darabot is bemutatott színházi műhelyében. Örkény István *Tótékját*. A Schiller Theater 1969-ben Magyarországra is ellátogatott, teljes társulatával szinte, s nagy sikerű előadással bizonyította, hogy egyike a Közép-Európában működő és klasszikusokat valóságosan is tolmácsolni képes színházaknak.

Nem mondom, hogy nyugati kritikus-társaim körében nagy örömmel fogadták volna az én, kissé mesterségesen választott szempontomat. A nyugati kritikus inkább újdonságokra vadászik, számára többet jelentett a programra kerülő *Stomp*, a New York-i *The Combine* színházi csoportjának látogatása, hiszen itt egy friss divatról volt szó, az úgy-nevezett „guerillaszínházról”, mely happeningstílusban, rockmuzsikával, falra vetített képekkel azt az újfajta, rögtönzött ösztömvészetet kísérletezi ki Európa színpadain, amiből nekünk még viszonylag kevés a tapasztalatunk.

Persze, a *Stomp* társulatán kívül - mely azért mégis kamarajellegű szórakozást kínált - ott volt Ronconi *Orlando furiosója*, a Deutschlandhallában.

Ronconiék mindössze három napig játszottak, de valóban hatalmas siker-rel. Az egész előadás egyetlen alaptrükkön épül. Ariosto 46 énekből álló vég-

hetetlen költeményét a torinói avant-gardista író és professzor, Eduardo Sanguinetti nyolcórás darabbá sűrítette össze. De az előadás mindössze egy és háromnegyed órát tart, Ronconi ugyanis több színpadon egyszerre játszatja a cselekményt. A közönség nem ülhet le, ott bolyong a fürge díszletmunkások által mozgatott „bühnek” között, s hol a csodálatosan szépen szavaló Angelicát veszi szemügyre, hol magát a címszereplőt, Örjögő Lórántot, aki a szerelemtől esztét veszti.

Nagyszerű kísérlet, de csak egyszeri alkalomra használható. Mert amennyire mellbevág, hogy itt, akárcsak egykor a középkori vásártereken, kordékon húzzák be a színészeket, bármennyire hatásos, hogy a közönségnek választást kínál a rendező azzal, hogy az ismert cselekménynek egy-egy vonalát követheti tettszépe szerint, bármennyire is a színészek versengésévé változik át az egész mű azzal, hogy a nézőket mintegy nekik kell belevonniuk a játékba - egy idő után az egész csak színházi gépezet lesz, de nem „emberszínház”. A szédületes technikára inkább figyelünk, mint az amúgy is felaprózott cselekményre.

Annyit mégis elismerhetünk, Ronconi kísérlete szenzációs; amit itt masinériában mozgat (például egy hatalmas, állványokra szerelt Hippogriffet, melyen Orlando barátja a Holdból leszáll, hogy hősünk elveszett esztét visszahozza) egyenest lenyűgöző - de a masinéria soha-sem kötheti le annyira a nézőt, mint érzelmek vagy eszmék valóságosan egy-másnak feszülő drámája.

Ronconiék kísérletéről még írhatnék sokat, de itt csak a kritikus helyzetének jellemzésére említettem: a szenvedélyes színházbajáró hiába próbálkozik mesterséges önkorlátozással - délelőtt próbák-ra szokik be, délután, ha éppen újságíró, a sajtókonferenciákon próbálja ellesni szakmai műhelyek titkát, végül, bár egy meghatározott színházba készül, elcsábítja valamilyen szenzáció, megejti a sokféleség bűvölete.

Tehát mielőtt még a *Schiller Theater*-ről szólnék, be kell számolnom a *Tribünéről*.

Húsz esztendeje él ez a kis színház; félig-meddig állami dotációból, és nemes gesztussal az ünnepi napok évfordulóját egybekötötte egy másik évfordulóval, Kurt Weil halálának napjával. S egy különös darabot tűzött műsorára, melynek szerzője a címlap szerint Dorothy Lane. „Magazin-történet”, jelzi

még műfaját is a színlap; csak éppen egyetlen baj van, hogy Dorothy Lane szerzőségének alig sikerült eddig a nyomára jutni. A darabot alighanem a versek szerzője írta, ugyanabban az évben, amikor zeneszerzőtársával a *Koldusoperát* - Bertolt Brecht. A műsorfüzet, sőt Weil dalainak Lotte Lenyától New Yorkban szerkesztett hanglemeze pontosan elmondja a történetet, így ismételni nem érdemes. Weil és Brecht szerzőtársak voltak; akadt színházuk, mely készen állt művük bemutatására. Brechtet amúgy is megragadta a jelképes beszédnek ez az akkori „pop”-lehetősége, hogy miként a *vághidak Szent Johannájában*, itt is az amerikai gengsztervilággal példázza Európa akkori állapotát; a marxizmushoz közelítő költő ebben a szélsőségben a kapitalizmus tipikus ki-csúcsosodását érezte.

Akár Dorothy Lane, akár Brecht egyik munkatársa (aki állítólag a magazinsztorit lefordította) segédkezett: a dalok biztosan Brechttől származnak, és a zene biztosan Kurt Weiltől.

Ballhaus"-ában - tánckert, kocsmá, alvilági bunker -- egyszer csak az Űdvhadsereg élén toppan be a csinos kapitány, hogy megmentse az elvetemült banditák lelkét. Ám a világ, még itt, a *Happy endben* is vonzások és változások, kölcsönhatások törvénye alatt áll. Mielőtt a gengszterek lelke menekülne meg, az Űdvhadsereg kapitánya szokik rá a whiskyre, és lám ő az, aki nemsokára fedél nélkül kódorogva a banditáknál keres menedéket. Nem len-ne azonban ironikus és tréfás a brechti feldolgozás, ha a történet fordítottja nem játszódna le; mert az Űdvhadsereg Főhadiszállásán egymás után jelennek meg a gengszterek is.

Végül minden jóra fordul. Ezért a cím is: *Happy end*. A darab irodalom-története szerint ugyan ez a befejezés annak köszönhető, hogy Brecht ígérte bár, de soha sem szállította le a harmadik felvonást. Lehet, hogy ezért sem szerepel kiadott művei között - bár a Hecht gondozta Suhrkamp-kiadás *váz*-latok és filmforgatókönyvek címen immár közzéadta.

A *Happy endnek* mint címnek és gondolatnak azonban mélyebb jelentősége és tartalma van. Brecht tragédia-ellenességét sejteti meg; azt az eszmét, hogy a polgári társadalom - mint minden rendszer, mely búcsúzik - Marx szellemes megjegyzése szerint komédiával lép le a történelem színpadáról. Hi

szen még szélsőségeiben is csak ismétli magát - magyarázta a *Brumaire 18*-ban -, ezt a gondolatot filozófusok ugyan megértették, ám drámaírók költészetté sohasem tudták avatni.

Brecht Arisztotelész-ellenessége nagy színpadi újítás, viszont talán éppen itt érhető tetten. Ahogy a XVIII. századi optimista új polgári regény sohasem ismerte a tragédiát, ugyanúgy a proletariátushoz közeledő, majd annak eszmévilágával teljesen feltöltődő Bertolt Brecht a tragédia helyére a történelmi iróniát, a parabolát, az értelmi színházat állította.

S ennek a kísérletnek egyik első tanúja a Kurt Weil csodálatos zenéjével megszólaló *Happy end*. Szinte már elfelejtette a színházi kritikus is, hogy a legszebb Weildalok, például a *Surabaya Johnny*. ebből a műből szakadtak ki ön-álló előadódarabokká, holott, éppen a Tribüne előadása győzött meg róla, dramaturgiaiilag szervesen illeszkednek a műbe.

Szervesen? Inkább úgy, hogy nyíltan és kihívóan betétszámjellegük van; a szöveg és a zene egybefonódásának itt további titka, hogy olykor „elidegeníthető”, hogy az illeszkedés csak durva, csak ürügyszerű - tehát nem kendőzött, inkább természetes.

Szép előadás a *Tribüné* műve megnyugtató, hogy a *Happy end* csaknem negyven év után ismét elindult karrierjére; hiszen játszották már az NDK-beli Rostockban, eljutott Nyugat-Berlinig és végül London színpadjaira is.

Szóval a Schiller Theaterbe, ahová készsültem - még nem is jutottam el. Csak a következő napokon kereshettem fel a színházat.

II.

Schiller Theater - ez voltaképpen három színházat jelent. Az anyaszínház, Charlottenburgban, a *Schlosspark Theater* a város másik végén és végül a *Werkstatt*, a műhely, magában a fő-épületben, egy kicsiny, téglafalait és reflektorait nyíltan mutogató kísérleti teremmel.

Boleslaw Barlog főintendáns egyszer-re számos darabot tart műsoron; klasszikusok közül Schillert és Csehovot, Lessinget, Bernard Shaw-t, Lenzet; a felfrissített Georges Feydeau-t; a kor-társi német klasszikusok közül három Zuckmayer-művet, köztük a híres *Köpenicki kapitányt*; s aztán jöhetnek a

moderne. Elsőnek Beckett, aki ebben a színházban maga rendezte *Az utolsó tekerés* című darabját, aztán egy fiatal svéd szerző, Lars Gustafsson, a Werkstattban; ugyancsak itt a háború előtt Amerikába szakadt, magyar származású Tábori György *Kannibálok* című darab-ja és az Angliában sikert soha el nem érő, de Európa színpadain annál kedveltebben játszott James Saunders. Bécs színpadáról származott át a nagyon tehetséges grazi szerző, Wolfgang Bauer *Change* című darabja a Schiller Theaterhez.

Gustafsson negyvenéves, négy regény, két verseskötet és immár két dráma áll a háta mögött.

Művének címe *Die nächtliche Huldigung* (Az éjszakai ünneplés) : példázat a hatalomról. Az ötletet, mint a műsor-füzet is elárulja, egy múlt századi történetből merítette Gustafsson; a 48-as levett forradalomtól a színpadi cselekményt 15 esztendő választja el.

A polgármester és jobbkeze riasztó híreket kapnak. A karrierista iskolaigazgató a forradalmat elnyomó hatalom képviselőit, a hercegi párt éjszakai fáklyásmenettel akarja ünnepelni. Egy városkában, ahol már minden megnyugodott. Ahol se forradalomról, se elnyomásról nem esik többé szó, ahol a kompromisszumban megnyugodott lelkek nem foglalnak már állást. Hogyan lehet meghúszítani mindezt? Hogyan kell élnie a polgármesternek az olyan hatalommal, mely legitim ugyan, de a gyávaság agyaglabáin nyugszik? Mivel maga sem talál rá feleletet, titkárnak adja át rövid időre a polgármesteri posztot. Gyönyörű átváltozás: aki alázatos volt, most kegyetlen lesz; aki gondolkodó volt, most nem mer gondolkodni; aki a felelősségre bízott, most nem tud élni a felelősséggel.

De a megváltó ötlet tőle származik, a hatalom erő nélküli szolgájától. Egy anarchistát hívnának vissza a városba, egy félbesikerült egzisztenciát, aki se tudós, se költő, se politikus nem tudott lenni; az anarchista szervezne egy olyan párhuzamos tüntetést, melynek tükrében neveltségessé lesz a másik ...

Csak éppen az elszabadult anarchia soha sem szüli meg azt az eredményt, amit tőle várnak. Rudin, az anarchista egy püpos, torzszülött disznópásztort bérel fel, s a darab végén megtudjuk: a hercegi pár elfüggönyözött kocsjába az az idétlen torzszülött vigyorgott be szörnyű rémületet keltve.

Háromszoros példázat: először a szolgák hatalmáról, másodsor a hatalom szolgálatáról, harmadszor az anarchizmusról és a kompromisszumról - mindez világosan érthető, csak éppen nem mindig elég színpadi, és nem mindig eléggé cselekményes. A Werkstattban monológokat szavalnak a színészek, és csodálkozunk kellett, hogy a különben szellemes és nagy tehetségű Max P. Ammann annyire nem találta fel magát a színpadi parabola világában. Ezúttal színészei sem segítettek, bár a Rudint játszó Michael Degen jelentős és érdekes művész-nek látszik.

Csemegének ígérkezett Franz Wedekind darabja, *a Hialta oder die Moral der Schönheit*. Szenzáció azonban csak egyetlen tekintetben volt, abban, hogy Ernst Schröder olyan káprázatos alakítást nyújtott a főszerepben, amire ritkán láttunk példát - eszközzel kellett alkotnia, hiszen az általa teremtett alak kötelezően csúnya, testileg idétlen, járása, gesztusa a corpus bénaságát fejezi ki. Mindebből Schrödernél a tartózkodás és visszafogottság mesterműve bontakozott ki - mert a szellemi hatást kellett megtestesítenie.

Hetmann a darab szerint démonikus hatást tesz nőkre és férfiakra egyaránt. Különös tant hirdet: a szépség uralmát mindenekfelett. Egy olyan társadalom utópiáját sugározza, melyben az egészség, a kisportolt test az új, spártai arisztokráciát teremti meg, a szabadság körét egy elnyomott társadalom felett.

Wedekind ironiájára jellemző, hogy a szépség apostolát egy nyomorék test-ben látatja, s ahogy a szellemi hatást mintegy ellenpontként állítja oda az el-vesztettség és kiszikkadtság jelképéhez. A mű végül egy idejétmúlt világot sugároz, annak ellenére, hogy megsejtet valamit későbbi politikai mozgalmak előjátékából. Érdekes lenne filológiailag is utánanézni, hogy vajon Weininger vagy Chamberlain műveire analóg-e a hetmanni tanítás.

Más kérdés, hogy ezt az ironiát talán csak ma halljuk bele, s hogy Wedekind talán maga is hitt az akkor divatos tanban, mely a test felszabadítását éppoly erővel követelte, mint a pszichoanalízis a lélekét. Az igazi probléma az, hogy a mű nem támad eleven életre, provinciális marad, mert a múltban ragad, s csupán káprázatos szerepet kínál egy nagy színésznek. A tegnapi modernség fáradságának ízeit árasztják a dialógusok, hervadtságot a színpadi technika, és ezen

Leopold Lindberg korrekt rendezése sem segíthetett.

Egyetlen darab volt tehát végül, mely a Schlosspark Theaterban csaknem maradéktalan élményt kínált; egy mű, melyet ugyan Bécsben már alkalmam volt látni, de melynek frissesége, érdekessége, szerzőjének vitathatatlan erejével és tehetségével újra lenyűgözött, Wolfgang Bauer: *Change*.

Még a témáját is jó elmesélni. Egy Fery nevű festő, műtörténész, kritikus elhatározza, hogy egy Blasi Okopenko nevű kezdő dilettánst összeköttetésekkel, érvekkel a művészeti közélet egére futtat fel, hogy aztán első kiállítása után összetörje és az öngyilkosságba kergesse. A palackból kiszabadított szellem azonban erősebbnek bizonyul - Okopenko mindent megszerez, Fery menyasszonyát is, majd amikor azt teherbe ejti, s apját és ennek özvegyét a halálba kergeti, végül olyan helyzetet teremt, melyben Feryt egy rendőr megsebesíti. S ami-kor az Okopenkótól meggyötört, kihasználta, megalázott társaság együtt van, ő az, aki Feryt az öngyilkosságba hajszolja.

A történet kilenc képben játszódik le: cselekményépítésük rendkívül sajátos - hosszú epizódokra mindig a legváratlanabb fordulat következik. Wolfgang Bauer a kegyetlenség színházának eszközeiből tanult osztrák író, s valami különleges helyi ízt is lopott ebbe a „nemetközi technikába”. Parodizálja az abszurdot, de közben megőrzi az abszurd szituációt. Bátor dialógusaiban elemetáris; talán a legnagyobb tehetségű alkotója Közép-Európa fiatal színműíró-gárdájának. A művet Max P. Ammann rendezte, s két nagyszerű színész alakította Feryt és Blasit, Holger Madin és Heribert Sasse.

A Schiller Theater művészetének nyomában indultunk el, de tapasztalatunk kevésnek bizonyult, hogy műhelyéről általános véleményt alkossunk. Annyi mindenetre bizonyos, hogy Európa egyik legkorszerűbb színházi vállalkozásának egy-egy előadását szemlélhettük meg, s törekvései érdekesek, figyelmet érdemlők. A határ: a kísérleti színház egyfelől és az elporosodott klasszikus másfelől; a terület tehát a klasszikussá váló modern és a modernné értelmezhető klasszikus között húzódik. S mindezt magas színházi kultúrával, jeles rendezőkkel képviseli az a nyugati színház, mely művészetéből már Magyarországon is ízelítőt adott.

színház és közönség

SENTIRMAI LÁSZLÓ

Közönségvizsgálat Szegeden*

1. A színház közönségének társadalmi összetétele

Az 1969/70-es színházi évad végén Szegeden végzett szociológiai vizsgálatunk során arra kívántunk választ kapni, hogy kik járnak Szegeden színházba, és milyen általánosításra juthatunk a színházlátogatási szokások elemzéséből. A színházi évad folyamán bemutatott darabokról alkotott véleményekből következtethetünk a színházlátogatók ízlésére, és bizonyos tapasztalatokat szerezhetünk a színházzal kapcsolatban tanúsított elvárásairól.

Vizsgálatunk ismertetésének első részében a nézők társadalmi összetételére és színházlátogatási szokásaira szeretnénk kitérni.

A társadalmi munkamegosztás struktúrájában elfoglalt helyük alapján a színház nézőit a következő csoportokra osztottuk: szellemi foglalkozású, tanuló (főiskolai és egyetemi hallgatók kivételével), munkás, alkalmazott, egyéb foglalkozású (ebbe a kategóriába azok kerültek, akiket máshová nem tudtunk besorolni, pl. fegyveres testület tagja, nyugdíjas, htb. stb.) tsz-tag. (A tsz-tagokat munkánkban figyelmen kívül hagytuk, mert számuk a 2%-ot sem érte

* A cikk első részét januári számunkban közöltük.

el.) Az egyetemi hallgatók az általunk vizsgált mintába (N=500) nem kerültek be, adataikat külön dolgoztattuk fel és értékeltük. Ha rájuk hivatkozunk, ezt csak a többi foglalkozási csoporttal való összehasonlítás kedvéért tesszük.

A 15 előadás alkalmával, amikor vizsgálatunkat folytattuk, a színházlátogatóknak csaknem fele, 49 százalék a bérlettulajdonosok közül került ki, az egyetemi hallgatók 79 százalékának volt bérlete. A 15 előadás nézőinek sokaságát olyan nagyságrendűnek fogadhatjuk el, amelynek alapján megállapíthatjuk, hogy az elmúlt színházi évad folyamán a nézők közül átlagosan minden második bérlettel ment színházba, a többi néző pedig azok közül az alkalmi jegy-vásárlók közül került ki, akik különböző gyakorisággal, de nem állandóan látogatták a színház egyes előadásait.

Ez a tény felveti a kérdést, hogy már az évad elején megközelítőleg meg lehet-e állapítani a színházi év folyamán színházba járók számát, illetve a minimumát. A minimum - véleményünk szerint - a bérlettulajdonosok számának kétszerese, de természetesen figyelembe véve a produkciók minőségét és vonzó-erejét, a színházi propaganda s a jól szervezett színházi „public relation” az egyes foglalkozási csoportok aktivitását jelző paramétert a minimumot jelző mutató fölé emelheti.

Leginkább a tanulóknak van bérletük (69%), legkevésbé a munkás kategóriába tartozó nézők kötelezik el magukat az évad elején (25%).

1. táblázat

A színházlátogatók foglalkozási szerinti megoszlásának összefüggése: bérlettulajdonosok vagy alkalmi jegyvásárlók (százalékban)

Csoport	bérlettulajdonos	alkalmi jegyvásárló
átlag	49	5 ¹
szellemi foglalkozású tanuló	55	45
munkás	69	3 ¹
alkalmazott	25	75
egyéb	57	43
egyetemi hallgató	34	66
	79	21

A színházlátogatók társadalmi összetételének megismerése rendkívül fontos a színházi vezetés számára. Egyrészt felvilágosítást nyújt arról, hogy a város melyik társadalmi rétege látogatja rendszeresen vagy alkalmilag a színház

előadásait, hol mutatkoznak fehér foltok, tehát a szervezést hol lehet intenzívebbé tenni, másrészt a színházi közönség társadalmi rétegződéséből következtetni lehet a produkciókkal kapcsolatban tanúsított elvárásokra.

Ha a színházba járókat foglalkozásuk szerint vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy a nézők legnagyobb százalékban a tanulók (29%), megközelítőleg azonos százalékban a munkások, az alkalmazottak és az egyéb foglalkozási ka-

tegóriába tartozó dolgozók (18-20%) közül kerülnek ki. Körülbelül minden nyolcadik néző szellemi foglalkozású felnőtt.

Első táblázatunk azt mutatta, hogy az egyes foglalkozási csoportok hány százalékának volt bérlete, az alábbi tábla azt tükrözi, hogyan alakul a színházlátogatók társadalmi összetétele, a bérlettulajdonosok és az alkalmi jegy-vásárlók hány százaléka tartozik az egyes foglalkozási csoportba.

2. táblázat

A színházlátogatók megoszlása foglalkozások szerint (százalékban)

szellemi foglalkozású csoport	lalkozású N = 62	munkás N = 100	alkalmazott N = 87	egyéb N = 95	tanuló N = 147
átlag	12	20	18	19	29
bérlettulajdonos	14	10	20	13	41
alkalmi jegyvásárló	II	30	15 ¹	25	18

Táblázatunkat vizsgálva ismételtelen ki kell emelnünk a tanulók magas százalékát és színházlátogatásuk rendszerességét, amit bizonyít, hogy több mint 40 százalékuk van felnőttbérlete. A munkások inkább alkalmanként járnak színházba, hiszen a két műszakos vagy három műszakos beosztás nem teszi gazdaságossá a bérlet vásárlását. Ugyancsak az alkalmankénti jegyvásárlás gyakoriságára kell rámutatnunk az egyéb kategóriába tartozó nézőknél is. A bérlet-tulajdonosok és az alkalmi jegyvásárlók közötti különbséget ennek a csoportnak a heterogenitásával tudnánk megmagyarázni. Összehasonlításul: 1962-ben Krakóban a lengyel nézők megoszlása: értelmiségi, tisztviselő, alkalmazott 80,7%, munkás 9,4%, egyéb 9,9%. Közli: HAUSBRANDT, A.: Polish Theatrical Audiences in Figures, Warsaw 1970, 10 p.

A színházlátogatók nemét tekintve a nők mind a mintasokaságban (59%) mind az egyetemi hallgatók között (76%) döntő többségben vannak. A két nem között a legkisebb százalékos különbséget a szellemi foglalkozású nézők (52:48), a legnagyobb eltérést az alkalmazotti kategóriában (80:20) találjuk. Ennek megfelelően a nők nagyobb százalékának van bérlete, mint a férfiaknak.

Az életkort vizsgálva feltétlenül ki kell emelnünk a fiatalok magas százalékarányát. A mintának és a bérlettulajdonosoknak több mint a fele, a férfiaknak közel kétharmada, a nőknek mintegy a fele a 25 évesek, illetve az

ennél fiatalabbak korosztályából kerül ki. A 26-40 éves korosztályban elsősorban a szellemi foglalkozásúak és az alkalmazottak képviseltetik magukat, a 41-55 évesek között hasonlóképpen az értelmiségieket és az alkalmazottakat találjuk a legnagyobb százalékban.

Az iskolai végzettséget figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a minta, és ezen belül a bérlettulajdonosok és az alkalmi jegyvásárlók között nem találunk eltérést. A nézőknek közel fele 8 általánost vagy annak megfelelő végzettséget szerzett (az idősebbek esetleg kevesebbet), mintegy egyharmada elvégezte a középiskolát, s 15 százalék rendelkezik felsőfokú intézmény oklevelével. A férfiak és a nők iskolai végzettsége között jelentős eltérést nem tapasztalunk. 8 általánosnak megfelelő végzettsége leginkább a munkás nézőknek van (77%), az alkalmazott kategória

3. táblázat

A színházlátogatók iskolai végzettség szerinti megoszlása (százalékban)

Csoport	8 általános N = 244	középiskola N = 177	egyetem v. főiskola N = 77
átlag	49	36	15
bérlettulajdonos	49	36	1
alkalmi jegyvásárló	49	36	15
férfi	52	31	17
nő	47	38	15
szellemi foglalkozású	-	-	100
munkás	77	23	-
alkalmazott	5	93	2
egyéb	38	48	14

több mint 90 százaléka végzett középiskolát.

A színházlátogatók társadalmi összetételéből - véleményünk szerint - né-hány fontos következtetést vonhatunk le.

r. A fiatalok jelentik (25 éves korig) a nézőknek több mint 50 százalékát. A fiatal korosztálynál nem hagyható figyelmen kívül, hogy művészi ízlésük ki-alakulatlan, de még nagy mértékben formálható. Színházba járásukat motiválhatja egyrészt az esztétikum keresése, másrészt az információszerzés igénye, azaz nem ismert, de „illik ismerni” darabok megtekintésének igénye.

2. A színházlátogatók iskolai végzettsége szerinti összetétel alapján hasonló indokokat kereshetünk. Bár számolhatunk azzal a ténnyel, hogy a 8 általánost végzetek körében a színházba járás okainak megfogalmazása nem mindig tudatos, azonban figyelembe kell vennünk, hogy a műveltségi szint felől megközelítve a színházba járás motívumai között a fent említett kettős indok jelentős szerepet játszhat.

Tehát a színház, elsősorban a vidéki színház bizonyos fokig „oktató-nevelő” funkciót lát el, amikor közönségének életkori sajátosságait és műveltségi szintjét figyelembe véve állítja össze egy-egy évadra műsortervét.

3. A nézőknek nagyobb többsége nő. Magas arányszámuk a tanulók és egyetemi hallgatók csoportjában indokolt a középiskola és a felsőoktatási intézmények demográfiai összetételét ismerve. Az azonban elgondolkoztató, hogy bizonyos foglalkozási kategóriákban a nők lényegesen magasabb arányszámban látogatják a színházat, mint a férfiak. Nem tudunk egyértelmű választ adni, csupán jelezzük a problémát, nem kell-e ebben az esetben escapizmussal, a realitásoktól való meneküléssel számolnunk, nem keres-e a nők bizonyos százaléka a színházi produkciókban illúziót, azaz olyan élményutánzatot, amelytől a mindennapi élet megfosztja őket?

4. A színházat igen sok egyetemi és főiskolai hallgató keresi fel. Négy hallgató közül háromnak bérlete van, tehát egy-egy évadban a színház törzsközönségéhez tartoznak. Más alkalommal végzett vizsgálataink azt mutatták, hogy elsősorban az állandó színházzal nem rendelkező városokból felsőfokú intézményekbe került hallgatók lelkes nézői tanulmányi éveik alatt a színház elő-adásainak. Színházlátogatásukat indo-

kolhatja egyrészt az általános műveltséghez tartozó darabok megtekintésének vágya, másrészt az új, modern darabok, magyar drámák vagy sokat emlegetett szerzők művei megismerésének igénye.

A színház tehát - véleményünk szerint - nem hagyhatja figyelmen kívül műsortervének összeállításakor, hogy bizonyos foglalkozási csoportok, életkori sajátosságaik és műveltségi szintjük következtében - egyéb indokok mellett - általános műveltségük kiegészítésére az „illik ismerni” darabok megtekintését is igénylik, amikor bérlet- vagy jegy-vásárlás mellett döntenek.

2. Hogyan tájékozik a néző a színház előadásairól?

Legnagyobb figyelemfelkeltő hatása a plakátoknak van. Annak ellenére, hogy a szervezők minden alkalommal közlik a bérlettulajdonosokkal, mikor kerül sor bérleti előadásukra, az ízlésesen megtervezett, forgalmas helyeken kiragasztott plakátokról a bérlettulajdonosok egyharmada is előre tájékozik, hogy mikor kerül sor a várt eseményre. Az alkalmi jegyvásárlók 64 százaléka a plakátokon közölt program alapján dönti el, hogy színházba menjen-e, s ha igen, mikor? (1. melléklet)

1. melléklet

A megtekintett darabról honnan szerzett tudomást (százalékban)

Csoport	Bérlete van	Plakátról	Sajtóelőzetesből	Hallott róla beszélni.	Nem tudja pontosan
átlag	49	48	16	18	6
bérlettulajdonos	100	32	11	7	2
alkalmi jegyvásárló	-	64	21	28	9
egyetemi hallgató	79	43	6	10	1
szellemi foglalkozó- cú néző	55	50	24	13	2
tanuló	69	48	10	19	5
munkás	25	52	10	24	12
alkalmazott	57	41	11	14	3
egyéb	34	52	28	13	5
férfi	48	50	17		5
nő	51	47	16	18	6
8 általános	46	50	14	19	8
középiskola	49	47	14	18	3
egyetem	48	45	25	12	3

Az általunk vizsgált minta 16 százaléka a sajtóelőzetesből szerzett tudomást a megtekintett darabról. Az alkalmi jegyvásárlók 21, a szellemi foglalkozásúak 28 százalékát informálta a sajtó.

A sajtó informatív szerepének hatása mellett vizsgáltuk, hogy a sajtóban megjelenő kritika mennyiben befolyásolja a nézőket a színházlátogatás tervezésekor. A színházi kritika mind pozitív, mind negatív értelemben befolyásolhatja a nézőt, azonban vizsgálatunk azt mutatja, hogy a nézők döntő többsége közömbös a kritikában foglaltak iránt, vagy egyáltalában nem olvassa a kulturális rovatnak ezt a részét. Általában tíz néző közül nyolc közömbös az iránt, hogy mit ír a kritikus a bemutatóról. Még ennél is kisebb százalékot befolyásol a sajtó a munkások, tanulók és az egyetemi hallgatók közül. Viszonylag leggyakrabban az alkalmi jegyvásárlók veszik figyelembe a kritikus véleményét, négy néző közül egy dönt a sajtóban írtak alapján arról, hogy megtekint-e a darabot vagy nem. (2. melléklet)

Az interperszonális kommunikációnak bizonyos foglalkozási csoportoknál el nem hanyagolható funkciója van. A megkérdezettek 18 százaléka hallott az általa később megtekintett darabról beszélni. A nem bérlettulajdonosoknál feltehető, hogy 28% - többek között - mások véleményét figyelembe véve döntött a színházlátogatás mellett. A munkás kategória nézőinek egynegyedénél mutatkozik a mások által szerzett pozitív benyomás átvételének ösztönző hatása. Természetesen a bérlettulajdonosokat befolyásolja mások véleménye a legkisebb százalékban, de az egyetemi hallgatóknál is (bár itt is magas a bérletesek száma) inkább a saját vélemény a döntő.

A színházlátogatóknak általában egyharmada két forrásból is kap impulzust a darab megtekintésére.

A színházi szervezés egyik feladata lehetne azoknak a véleményformálóknak (opinion-leader) megtalálása, akik az üzemben, vállalatnál társaik előtt a művelődési kérdésekben tekintélynek

3. melléklet

A napisajtóban megjelenő kritika hogyan befolyásolja a színházlátogatást (százalékban)

Csoport	Befolyásolja	Közömbös, nem veszi figyelembe	Nem olvassa a kritikát	Válaszhiány
átlag	20	67	10	3
bérlettulajdonos	16	73	11	
alkalmi jegyvásárló	25	61	8	6
egyetemi hallgató	18	68	12	2
szellemi foglalkozású néző	21	79		-
tanuló	18	66	16	
munkás	17	57	16	10
alkalmazott	21	71	8	
egyéb	26	67	5	2
férfi	21	68	11	-
nő	20	66	10	4
8 általános	20	61	13	6
középiskola	20	7 ¹	9	-
egyetem	23	75	2	-

örvendenek. Számos szociológiai vizsgálat bizonyította, hogy a munkahelyi kiscsoportokon belül általában egy-egy kérdésnek megvannak a maga „hang-adói”, akiknek ebben a kérdésben nyilvánított véleményére a többiek is oda-figyelnek. Ha tehát azokban a foglalkozási csoportokban, amelyek a városban képviselt százalékarányuktól eltérően sokkal kisebb százalékban reprezentáltak mintánkban, több véleményformálót lehet megnyerni a színházba járás vagy esetleg egy-egy produkció propagálójá-

nak, a szervezésre is könnyebb feladat hárulhat. Bizonyos foglalkozási rétegekben feltétlenül szükséges az ösztönző hatás, hisz aki semmit sem -- vagy rosszat -- hallott a színházról általában, az nehezen szánja rá magát, hogy spontánul jegyet váltson.

A véleményformálók felkutatásának megvan a lehetősége, hisz vizsgálatunk azt mutatja, hogy a nézők döntő többsége a megtekintett darabot megbeszéli családtagjaival, barátaival, munkatár- saival.

4. táblázat

A színházban látott darabokat megbeszéli (százalékban)

	átlag	bérlet- tulajdonos	alk. jegy- vásárló	férfi	nő	szellemi fogl.	munkás mun	alkalma- zott	egyéb	egy. hallg.
igen	88	90	94	86	88	87	84	94	87	96
nem	12	10	6	14	12	13	16	6	13	4

3. Hogyan vesz bérletet vagy színházjegyet?

A megkérdezetteknek több mint fele (52%) a munkahelyen történő szervezés eredményeként jár a színházba. A szervezőknek különösen a bérletek eladásában (62%), a tanulóifjúság (68%), a férfiak (61%), és a legalacsonyabb iskolai végzettségűek megszerzésében van jelentős szerepük, (3. melléklet)

A munkahelyi szervezés a szellemi foglalkozásúakat (44%), az alkalmazottakat (43%) és az egyéb kategóriába (4%) tartozó színházlátogatókat befolyásolja a legkevésbé.

Az iskolai végzettség növekedésével csökken a szervezők szerepe.

Jelentős különbség mutatkozik a fér-fiak és a nők között is. A nők nem szervezés, hanem egyéb ösztönzés révén vásárolnak inkább jegyet.

lók szerepe?) a nézők 16 százalékánál van szerepe. A bérletet mindössze 9% vásárolja így, de azért abszolút számban is jelentős azoknak a száma, akik nemcsak családi, hanem nagyobb baráti, munkatársi társaságban járnak az évad folyamán színházba.

A barátok, ismerősök tanácsára inkább az alkalmi színházlátogatók (23%) és a munkás kategóriába tartozó nézők (25%) váltanak jegyet bizonyos darabok megtekintésére.

Az iskolai végzettség növekedésével csökken a baráti ajánlásra színházba járók száma.

4. Miért jár színházba?

A megkérdezettek többsége, több mint 60% valamely műfajt különösen kedvel, s ez a tény motiválja színházba járását. Két foglalkozási csoportban találunk szignifikáns eltérést: a munkások közül viszonylag kevesebben, mindössze 57% jelölte a műfaj kedvelését mint indokot, az egyéb kategóriába tartozó nézőknek viszont 71 százaléka. *Az iskolai végzettség növekedésével párhuzamosan nő azoknak a százalékaránya, akik valamely műfaj kedvéért járnak színházba.*

A nézőknek átlagosan egyharmada a színház kedvéért tekinti meg a darabokat. Legkisebb százalékban az egyetemi hallgatók (21%) és az alkalmazottak (25%) említették ezt a motívumot. Az egyéb kategóriába tartozó nézőknek 44 százaléka válaszolt igennel kérdésünkre.

A színházlátogatás lehetséges motívumai között szerepelt a mű szerzőjének kedvelése. Ennél a motívumnál jelentős eltérést találunk az egyes csoportok között. A minta 17 százaléka válaszolt igenlő értelemben kérdésünkre, de az egyetemi hallgatók és a szellemi foglalkozású nézők lényegesen magasabb százalékban jelölték meg ezt a válaszlehetőséget. A szerző kedvelése az egyetemi hallgatók színházlátogatási motívumai között 32 százalékban, a szellemi foglalkozású nézőknek viszont már 39 százalékánál játszik befolyásoló szerepet. *Az iskolai végzettség növekedésével párhuzamosan emelkedik a szerző kedvelésének inspiráló hatása i.e.*

Megközelítőleg minden öt színházlátogató közül egy társadalmi eseménynek tekinti a színházba menést. Ez a motívum különösen az alkalmazottakat, az egyéb kategóriába tartozó nézőket, valamint általában a középiskolát végzett

A színházlátogatóknak megközelítőleg egyharmada akkor vásárol jegyet, illetve bérletet, ha eszébe jut. Véleményünk szerint ezt tekinthetjük a legpozitívabb választásnak, hisz az „eszébe jut motívum jelentheti a színházlátogatásnak mint művészi élménynek a be-fogadására való felkészülést, a produkció, valamint a szerző iránti kíváncsiságot és a társadalmi esemény igénylését. Nem véletlen, hogy az így történő bérlet- vagy jegy-vásárlás legmagasabb százalékban a szellemi foglalkozású nézőknél mutatható ki (47%). Az iskolai végzettség emelkedésével ugrásszerűen megnő azoknak az arányszáma, akiknek eszébe jut, hogy színházba menjenek. A férfiakkal ellentétben a nők is inkább a fenti megfontolás alapján járnak színházba.

A baráti ajánlásnak. (véleményformá-

3. melléklet
Hogyan vesz bérletet vagy színház jegyet (százalékban)

Csoport	Eszébe jut	Munkahelyén megszervezik	Barátai ajánlják	Válaszhiány
átlag	32	52	16	-
bérlettulajdonos	26	62	9	3
alkalmi jegyvásárló	38	42	23	-
egyetemi hallgató	28	58	14	-
szellemi foglalkozású néző	47	44	10	-
tanuló	15	68	12	5
munkás	34	51	25	-
alkalmazott	39	43	17	1
egyéb	..	44	14	1
férfi	28	61	15	-
nő	35	46	16	-
8 általános	21	61	17	1
középiskola	40	46	16	-
egyetem	48	38	13	1

nézőket befolyásolja. Ennek az indító-
oknak lényegesen kisebb funkciója van a
tanulóknál, a szellemi foglalkozású
nézőknél és a munkásoknál.

12% nem tudja pontosan megmondani,
miért jár színházba. Meglepő, hogy az
egyetemi hallgatók 13 százaléka is ilyen
értelemben válaszolt kérdésünk-

re. Feltehető, hogy kérdőívünk nem sorolt
fel elég válaszlehetőséget, s nem tette
lehetővé, hogy egyéb megjegyzést is
tehessenek a megkérdezettek. Ilyen
értelmű választ legmagasabb százalékban
(18%) a munkások adtak. Az iskolai
végzettség emelkedésével csökken a
határozatlan válaszok százaléka.

5. táblázat
Miért jár színházba (százalékban)

Csoport	Színészek	Szerzőt kedveli	Műfajt kedveli	Társadalmi eseménynek tekinti	Nem tudja pontosan megmondani
átlag	34	17	63	18	12
bérlettulajdonos	34	19	66	22	11
alkalmi jegyvásárló	34	14	61	14	14
egyetemi hallgató	21	32	63	13	13
szellemi foglalkozású néző	34	39	61	11	10
tanuló	35	12	63	10	15
munkás	33	7	57	12	18
alkalmazott	25	18	64	31	9
egyéb	44	18	71	29	8
férfi	36	17	66	19	13
nő	33	16	61	17	12
8 általános	40	10	60	14	16
középiskola	28	16	64	26	9
egyetem	32	38	69	12	8

Minden harmadik nézőnk több motí-
vumot is megjelölt, amely színházba
járásra ösztönzi. A 8 általánost végzett
nézők közül kevesebben válaszoltak ilyen
értelemben, mint az érettségizett vagy
diplomás nézők.

A korábban idézett lengyel tanulmány
megállapítja, hogy a televízió nagy nép-
szerúsége és gazdag színházi programja
következtében a közönség struktúrája,
azaz a kifinomult ízlésű színházlátogató-

tók csoportja, akik esztétikai és intel-
lektuális élvezetet keresnek az élő szín-
házban, egyre jobban elkülönül. „Nagy
valószínűséggel megállapítható, hogy ez a
csoport a kulturálisan legaktívabb em-
berekből áll, azaz szellemi dolgozókból,
40 éves korig, legalábbis középiskolai
végzettséggel.”

Véleményünk szerint Szegeden (hozzá
kell tennünk: ebben a több felsőoktatási
intézménnyel rendelkező város-

ban) a színházi néző inkább a fiatalabb
korosztályhoz tartozik, mint az idősebbhez.
A nézőtérén több nőt találunk, mint férfit,
egy részük nemcsak az esztétikai és
intellektuális élvezet kedvéért megy
színházba, hanem társadalmi eseménynek
tekinti az estét, tehát feltehetően baráti
társaságban dönt a színház-látogatás
mellett.

Nemcsak szórakozni kíván a néző, hanem
viszonylag alacsony műveltségi szintje
miatt úgy érzi, hogy meg kell néznie
bizonyos darabokat, mert művelődni
szeretne, és másnap munkahelyén vagy
baráti társaságban megbeszéli, hogy mit
látott. Minél alacsonyabb az iskolai
végzettsége, annál inkább él azzal a
lehetőséggel, hogy a munkahelyén
színházlátogatást szervezzenek.

Feltehetően az esetek nagyobb részében
munkatársaival, ha tanuló, egyetemi
hallgató, akkor osztály- vagy évfolyam-
társaival megy színházba. A csoportos
együttlét elősegíti a darab tartalmának,
rendezésének és a színészek játékának
megbeszélését.

Minél magasabb a néző iskolai vég-
zettsége, annál tudatosabb a színházlá-
togatása. Plakátról, barátaitól vagy esetleg
a sajtóból értesül arról, hogy mit játszik a
színház, és így szerzett információi alapján
önállóan, a szervezés ösztönzése nélkül
dönt.

A színház egyre intenzívebbé teszi
kapcsolatát közönségével, mert a nézőinek
50 százalékát kitevő alkalmi jegy-vásárlók
nagy része is különböző gyakorisággal, de
többé-kevésbé rendszeresen jár színházba,
egy-egy évadban ha nem is minden
bemutatót, de több darabot megtekint. A
törzsközönség kialakítása nem jelent tehát
problémát a színház számára, sokkal
inkább az, hogy bizonyos társadalmi
rétegek a színházba járók között sokkal
kisebb arány-számban reprezentálódnak,
mint a városban képviselt számuk ezt
indokolná. A kérdés tehát az, hogyan
lehetne ezekből a rétegekből több nézőt
megnyerni. Kétségkívül hat a televízió
elvonó hatása is, de bizonyos társadalmi
rétegek szabadidő-felhasználásának módját
is figyelembe kell vennünk, ha a színház
közönségének társadalmi összetételét
vizsgáljuk.

A társadalmi összetétel és bizonyos
színházlátogatási szokások ismeretében
könnyebben vállalkozhatunk arra, hogy a
nézők művészi ízléséről és színházzal
kapcsolatos elvárásairól néhány követ-
keztetést levonjunk.

műhely

hónap próbaidő marad. És ez a minimum. Hozzá kell tennem, hogy az adott esetben aránylag kevés szereplős, egy díszletes (tanító szobája) darabról van szó. Ismerem azonban a kinti gyakorlatot: mint a moszkvai Színművészeti Fő-iskola negyedéves rendezőhallgatója a Művész Színházban praktizáltam, ahol hat-hét hónapig, néha egy évig próbáltak egy-egy darabot. (Ebben a tekintetben a pálmát még Sztanyiszlavszkij idejében Bulgakov: Molière-je vitte el: négy évig próbálták, és mindössze hét-szer játszották.) Így hát meg sem próbáltam alkudozni, annál is inkább, mert közölték, hogy a próbaidőt kevésnek tartják, féltő, hogy nem készülünk el. Ezért az esti előadásoktól függően rész-próbákat csinálhatok. A próbaterem és a színészek rendelkezésemre állnak. Hogy a színészek „rendelkezésemre áll-nak”, egy kis túlzásnak tartottam, de meglepetésemre valóban önként jelentkeztek, kértek, elsősorban azok, akik ütközés miatt nem tudtak a délelőtti próbán részt venni. (Egyszerre öt darabot próbálnak.)

KAZÁN ISTVÁN

Moszkvai munkanapló*

Ismerkedés a színházzal

Mindenfajta általánosítás vagy értékelés csak az összehasonlítás alapján lehetséges. Amikor a moszkvai Kis Színházban folyó munkámról beszélek, a nálunk kialakult színházi, próba-, színészi és rendezői gyakorlatból indulok ki. Ez másképp nem is lehetséges. Minden mögött ott van a nagy kérdés: „És ez hogy van nálunk?” A cél persze nem az, hogy eldöntsük, melyik a jobb, melyik az értékesebb. Csupán néhány hasznos következtetést igyekszem majd levonni, amely az ottani és az itthoni színházi gyakorlat egy-két lényeges eltéréseiből adódik.

Már az előzetes tárgyalásokon kiderült, hogy lesznek lényeges eltérések - kezdve mindjárt azon, hogy november 26-án volt az olvasópróbám és április 4-én lesz a premier. Ez négy és fél hó-nap. Ha két hetet le is számítunk (jan. 1-től 15-ig), amikor a színház az iskolai téli szünet alatt délelőtt is tart elő-adást az ifjúság számára -- tisztán négy

* Kazán István a Malij Tyeatr (Kis Szín-ház) meghívására megrendezte Darvas József *Szakadék* című drámáját. A bemutató 1971. április 4-én lesz. Ezzel a darabjal nyitják meg a Magyar Dráma Ünnepeit a Szovjetunióban,

vannak színházon kívül elfoglalva, hogy az ilyen hosszabb próbaidő is sokszor kevésnek bizonyulna. Tehát a mi általános gyakorlatunktól eltérően - a fent elmondottakból világos - a Szovjetunióban a rendelkezésükre álló időtöbblet miatt a színházak más utakon, más módszerekkel közelítik meg a végcélt. Ezt támasztja alá az is, hogy egy hó-nappal a premier előtt a díszlet már kész! E vonatkozásban a saját gyakorlatunkról, azt hiszem, felesleges beszélni.

Kettős szereposztás

A Kis Színház vezetőségének félelmét, hogy kevés az idő, egy tényező igazolni látszik: a kettős szereposztás. Minden szerepre két színészt jelölnek ki, akik főleg az első időben felváltva próbálnak, és csak a későbbiek folyamán dönti el a rendező, hogy ki lesz az első és ki a második szereposztásban. Amikor kézhez kaptam a kettős szereposztású javaslatot a színháztól - mert természetesen, hogy a színház főrendezője osztotta ki a darabot, tekintettel arra, hogy mint vendég, nem ismerhetem eléggé a szín-ház társulatát -, nagyon idegenkedtem ettől a számomra feleslegesnek tűnő és szokatlan pluszmunkától. A dolog nem ért teljesen váratlanul, mert a moszkvai színlapokon minden színházban kettős, sőt hármas szereposztásokat lehet látni. De más ezt a színlapokon látni, és más a gyakorlatban csinálni. Attól félttem, hogy a törvényszerűen kialakuló rivalizálás erősen rontja majd, feszélyezi az alkotó légkört, és hátráltatja a munkát. Nem ez történt! Tekintettel arra, hogy ez nálunk már évtizedes kialakult rend-szer, a színészek „beleszületnek”, természetesen veszik, és mindkét „szerep-osztás” megjelenik a próbán, felkészülten várva a rendező utasítását. Aki nem próbál, kötelessé a próbát nézni. Persze a vezető színészek esetében evidensebb, hogy ki lesz az első szereposztásban, bár itt is történnek kivételek. A rendezőnek mindenképpen dupla munkát jelent, jöllehet nagyon hasznos és tanulságos dupla munkát, mivel ugyanazt a jelenetet, figurát stb. két színésszel próbálni - folyamatosan, állandó jelleggel - gazdagítja a munkát. De erről majd később. A színház számára mindenképpen előnyös, mert betegség esetén nincs elmaradt előadás, ugyanakkor nagyobb mértékben tudja kielégíteni - és azt hiszem, ez döntő szempont - az ilyen nagy társulat szerepigényét.

Ki meddig próbál?

Tehát négy hónap - plusz esti próbák . . . Nálunk általában hat és nyolc hét között mozog az ilyen darabra szánt próbaidő. Vagyis alig fele a kintinek. Gyakorlatilag talán nincs ilyen nagy különbség, mert 11-től 2-ig próbálnak. Viszont ezt a három órát szünet nélkül ledolgozzák, míg nálunk a 10-től 14-ig tartó próba korántsem jelent négy óra próbát, mivel rendszerint 10 óra 10 perckor kezdünk, és rövidebb-hosszabb szünetek szakítják meg a munkát. Igaz, hogy az itteni szakszervezet által előírt próba 11-től 3-ig tart. Több színházban így is próbálnak. „Kurz und gut” - jóval több idejük van az előadás ki-munkálására, mint nekünk.

Persze a kérdés az, mennyiben tudják hasznosítani ezt az időt. Bár tapasztalatom szerint három vagy négy hó-nap feltétlenül egészséges és hasznosítható idő egy előadás színrevitelénél. A mi jelenlegi színházmenetünk mellett ez megvalósíthatatlan. Nem véletlen, hogy nálunk a darabok a tizedik előadásra érnek meg - és nem kevesen vannak, akik ezért nem is szívesen járnak bemutatókra. Az is tény, hogy egy főszerep valódi kiérlelésére, megteremtésére körülbelül ugyanennyi idő szükséges - nem beszélve arról, hogy a főszerepeket játszó színészeink olyan mértékben

Színházi tradíciók

Itt mélyek a gyökerek, és még mélyebbek, jelentősebbek a tradíciók. Ezek a tradíciók merőben mások, mint a mi színházi tradícióink. Nemcsak azért, mert a Kis Színház a Szovjetunió Nemzeti Színháza, és három év múlva ünnepli 150 éves fennállását (ugyanazon épületben és nem is akármilyenben, erre majd később rátérek, ugyanakkor mi már két Nemzeti Színházat lebontottunk, és többszöri költözködéssel sikerült ismét csak ideiglenes otthonába költöztetni), hanem mert az orosz színházi élet adta a színházi világ egyik legnagyobb újítóját: Sztanyiszlavszkijt. Az ő munkássága és elvei természetesen sokkal mélyebben hatnak az itteni színházi életben, mint bárhol másutt. Ugyanakkor olyan nagy színházi egyéniség is van múltjukban, akinek neve egész iskolát, „izmust” jelent: Mejerhold. E név és főleg színházi gyakorlatának továbbfejlesztése sokáig nem volt kívánatos a Szovjetunióban. Ma már fényképe - Sztanyiszlavszkij és Brechté mellett - ott helyezkedik el az egyik legmodernebb törekvésű színház, a nálunk Taganka néven ismert Dráma és Komédia Színház előcsarnokában.

Ez azt jelenti, hogy jelenleg két tendenciát különböztethetünk meg a moszkvai és ezen túl a szovjet színházi életben: egy oldottabb és egy kötöttebb formájú színházi törekvést. Itt hangsúlyozni kell a *forma* szót, mert eszmei, ideológiai szempontból teljesen egységes nézeteket vallanak ezek a formák oly különböző színházak. Hogy az oldottabb formának a megjelenése milyen jelentőségű a szovjet színházi életben, erre most nem akarok kitérni, erről elég sokat beszéltek, cikkeztek. Az a kérdés, hogy a Kis Színház hol helyezkedik el... Ez elsősorban azért érdekes, mert döntően meghatározza a *Szakadék* színpadra állításának hogyanját.

Az úgynevezett akadémiai színházak - köztük a Kis Színház - tudatosan vállalják a kötöttebb formát, ápolják a hagyományokat. Ide tartozik a moszkvai Művész Színház is. Vállalják - és ezt bizonyos irigységgel írom le -, mert van mit ápolni! Olyan színházi tradíciók vannak, amilyenek csak igen kevés nemzet igen kevés színházának. Olyan drámaírói tradíciók tartoznak hozzájuk, amelyek világviszonylatban kiemelkedő jelentőségűek, iskolákat alapítottak, és akárcsak Shakespeare vagy Molière, a világ legtöbb színházának

repertoárján megtalálhatóak: Gogol, Gribojedov, Osztrovszkij, Tolsztoj, Turgenyev, Csehov, Gorkij stb. Ugyanakkor a szovjet darabok közül is már sok klasszikussá vált (Trenyov: *Ljubov Jarovája*; Pagonyin: *A Kreml toronyórája*, *Puskás ember*; Visnyevszkij : *Optimista tragédia* stb.). A múlt században a Kis Színház színpadán zajlottak le az összes Osztrovszkij-bemutatók. Aki mélyebben és közelebről ismeri ezeket a darabokat, el tudja képzelni, milyen színházstílusformáló erejük van. Harminc évig volt Osztrovszkij a színház dramaturgja-szerzője-rendezője. Ezekben a darabokban az akkori nagy színészek: Scsepkin, Macsálov, Juzsin, Jermolova stb. játszottak. Így tehát semmi csodálkoznivaló nincs azon, hogy vannak előadások, amelyek kisebb-nagyobb megszakításokkal 25-30-50-75 éve mennek. A díszleteket már többször fölújították. Kicszerűldtek a színészek (látam előadást, ahol a 70 éves öreg ját-szó színész valamikor a darab ifjú hőst játszott), de a felfogás, az értelmezés, a játék stílusa és formája megközelítően olyan maradt, amilyen a bemutatón volt. Azon sincs mit csodálkozni, hogy a függöny felmenetelekor ezekben az akadémiai színházakban fölcattan a taps, mert minden olyan valódi: a festett háttér, a nyírfákkal ölelt mező, a báránnyelűs ég, az emeletes faház a színpad közepén, a szalmakazal a rogyant tetejű fészernél. Es mindez olyan tökéletesen megvalósítva, hogy még az első sorban ülve is tökéletes az illúzió - ha nem tekintek túlzottan föl-felé, a lámpákat tartó szuffitákra. Mindenben a valóság hű mását adni, nem-csak a díszletben, de a színészi játékban is, effektusokban, atmoszférában - erre törekszenek. A legkisebb részletre is nagy figyelmet fordítanak, és ezek mindig nagyon hatásosak. Igaz, van egy olyan félelmem, hogy néhány év múlva csak arra emlékszünk, hogy milyen igazi volt a szalmakazal, milyen valódi csörögtek az ebédnél a tányérok és az evőeszközök. Mondhatná valaki, vannak előadások, amelyekből még ilyen emlékek sem maradnak meg - ez is igaz. Nézve ezeket a legapróbb részletekig kidolgozott előadásokat, ismerve a tradíciókat, megértem - ha nem is tudok vele mindenben egyetérteni - hogy nehéz elszakadni az ilyen múlttól, az ilyen elődöktől. „Ezt Sztanyiszlavszkij rendezte így”, „ezt Osztrovszkijnál így játszották” . . . Az nem le-

het vitás, hogy a maga tökéletességében egyfajta színházi stílus kvintesszenciája az ilyen előadás.

Színpadtechnika

És most visszatérek a színházépülethez, mert ezekhez a valóságot pontosan ábrázoló előadásokhoz kiváló színpadi felszerelés kell - olyan, amilyennel a Kis Színház rendelkezik. Hatalmas mélység, széles portál, kétoldalt mély zsebek, a forgó részleteiben működtethető süllyesztőkkel, amelyek a színpadot egy gombnyomásra különféle szint-re emelik vagy süllyesztik. Többféle ön-járó horizont, a trégerek sűrű sora, a tökéletes világító, vetítő, hang- stb. be-rendezések, amelyek mind arra szolgálnak, hogy minél pontosabban tudják megteremteni a valóság illúzióját. Bizony irigykedve néztünk körül Szinte Gáborral, akit a *Szakadék* díszleteinek és jelmezeinek megtervezésére kértem fel, amikor először megpillantottuk ezt a színpadot. A moszkvai Opera, a Bolsoj után méreteiben és felszerelésében ez a Szovjetunió legtökéletesebb színháza. (A kamaraszínházzal együtt jelenleg 33 darabot tartanak repertoáron.) Bevallom, hogy engem is, aki rendezői pályafutásom alatt talán még soha sem dolgoztam festett háttérrel (vagy ha igen, meg is buktam), arra inspirálna ez a hatalmas színpad és a tökéletes felszerelés, hogy színpadi játéktér helyett - valóságot építsek fel. Megjegyzem, régi meggyőződéseim, hogy a szín-házi interpretáció modernségét - sok minden más mellett - a szükség és a szegénység hozta létre. Nem volt tökéletesen felszerelt színház, néha még színpad sem. Nem rendelkeztek azokkal az eszközökkel, amelyekkel a valóság illúzióját a színpadon kibontakoztathatták volna. Így hát meg kellett próbálni szerényebben, az illúziók illúzióját, a *mintha minthájt* megteremteni, és csak jelzésekkel, utalásokkal létrehozni azt a képet a nézőben, amelyet nem tudtak színpadra varázsolni. Nem az egész szoba, csak egy ajtó és ablak, nem a háttérre festett erdő, hanem csak egy fa jelzi, hogy erdő közelében vagyunk. Emlékszem egy beszélgetésemre Buriánnal, a prágai D-34 színház művészeti vezetőjével. Már néhány előadását megtekintettem, és dicsértem fantáziáját, ötletes formateremtő kedvét. Kézen fogott, fölvezetett a szín-padra, és körülmutatott: „A kényszerűség! - mondta. - A kényszerűség!”

Amit láttam, valóban fel sem tételeztem a nézőtérrel: nem volt forgó, nem volt zsinórpád, a mélység minimális - röviden: egy kultúrház színpada. És ez világhírű színház volt. A szükség, a színpadi szegénység is segítette Buriánt, hogy formailag - és néha ennek következtében tartalmilag is - változatos, izgalmas, nem konvencionális színházat produkáljon.

Félreértés ne essék, nem azt hirdetem, hogy csak a rossz színpadi körülmények hozhatnak létre ilyenfajta elő-adásokat. Itt a döntő természetesen az alkotók művészetszemlélete, világnézete, ízlése, temperamentuma, tehetsége. Burián egyetlen álma a tökéletesen föl-szerelt színház volt, amit számára készültek fölépíteni. Ha megérte volna ennek a színháznak a fölépítését (miután meghalt, hozzá se kezdtek) bizonyára ugyanazt folytatta volna, amit a D-34-ben megkezdett, de már a jól fölszerelt színpad minden segédletével. A Kis Színház nemcsak kitűnő színpadi föl-szerelésével segít egyfajta színházi törekvést, hanem maga az épület, minden zuga, sarka, saját múzeuma híven őrzi ennek a 150 évnek jelentős emlékeit. Bármilyen furcsán hangzik, egy évszázadon át kialakult és csiszolódott belső rend uralkodik a színházban, amely bizonyos magatartást kényszerít rá a tagjaira. Kezdvé onnan, hogy belépve a színesbejárón, éppúgy, mint közel 150 évvel ezelőtt, mindenki köteles a ruha-tárban egy saját nevével ellátott fogásra akasztani felöltőjét, kabátját - nekem is van névvel ellátott, 202-es számú fogasom - folytatva azzal, hogy az irodák, műhelyek, raktárak, öltözők ugyanott helyezkednek el, mint 150 évvel ezelőtt, egészen a régi tűzrendészeti szabályokig, amelyek eleve lehetetlenné teszik, hogy teleszórják csikk-kel az egész színházépületet. Bizonyára sok minden más is hozzájárul ahhoz, hogy a színház megmaradjon „templomnak” - s ez bizony már elég ritkán található meg a világon. A tradíciók megőrizték a színház levegőjét olyannak, mint amikor még nem volt rádió, film, szinkron, televízió, sokféle haki, és a színpad egyetlen és tisztelt kifejezési formája és lehetősége volt színésznek, rendezőnek egyaránt. Itt a színházat mindenki főállásban csinálja.

Művészi alázat

A színészi magatartást, a művészi alázatot bizonyára meghatározza az az



Á MÖSZKVAI MALJ TYEATR (KIS SZÍNHÁZ)

egyszerű tény is, hogy a színház múzeumában a múlt nagyjai mellett már ott vannak a most élő nagyok képei - különféle szerepeikben. Így számomra ennek másfajta szimbóluma is van. A haladó hagyományokhoz való ragaszkodás mint színházi célkitűzés, azt a veszélyt is rejtheti magában, hogy az új bemutatókra, a mai darabokra is rányomja bélyegét, és bizonyos régi formák miatt a mai gondolat nem jut el eléggé a nézőhöz. Múzeummá változik a színház, mely jellegénél fogva mindenkor csak egyszeri, és ugyanazt ugyan-úgy soha meg nem ismétlő művészet. A színészi játék nem fejlődik, az elő-adás ritmusa nem gyorsul fel az élet felgyorsult ritmusának megfelelően, és mindezek következtében a színház nem tudja igazán betölteni azt a szerepét, hogy a közönség ízlését előadásról elő-adásra, évadról évadra nevelje, formálja. Sőt, bizonyos ízlésbeli konzervativizmust teremt. Természetesen felvetődik a kérdés: miért nem járnak ezek az akadémiai színházak más úton, miért nem törekszenek modernebb kifejezési formára? Bizonyára nem az ő feladatuk. Hogy ezeket a klasszikusokat lehet másképp, új módon értelmezni, erre a legjobb példa a Pesten is bemutatott, Tovsztonogov által rendezett *Kispolgáron* volt.

Változtassunk-e a m-unkamódszeren?

Minden színházban, ahol állandó a társulat, többé-kevésbé kialakul a szín-házra jellemző munkamódszer. A színészek ismerik saját rendezőik metódusát, ismerik egymás tehetségét, reakcióit - a rendező ismeri a színészek lehetőségeit, korlátait, sablonjait. Az együtt-működésnek, a próbáknak sajátos rend-

szere, egymásutánja alakul ki. Mindezeknek természetesen megvannak az előnyei, de a hátrányai is. Kicsit bele-fáradnak egymásba, a színész tudja, mit, mikor, hogyan követel tőle a rendező, aki viszont már néha előre hallja, lát-ja, mit, hogyan fog eljátszani a színész. A vendégrendezésnek, mint mindenfajta vendégtájkának, frissítő ereje van. Megmozgatja kissé a kialakult, a megszokott és ezáltal sokszor „állóvízzé” formálódott alkotói légkört. Friss szemet, sok új szempontot jelent - amelyek talán nem is mindig újak, de új-szerűen hatnak - , még akkor is, hogy-ha a vendégrendező vagy vendégművész ugyanazon az iskolán belül dolgozik. Meggyőződése, hogy repertoárszínházaknál, ahol alig változó kollektívával dolgoznak, sokkal gyakrabban kellene vendégrendezést, egy-egy színész vendégtájkát biztosítani. És nemcsak akkor, ha torlódás vagy időbeli egyeztetés miatt nem tudják megoldani a feladatot belső erőikkel. Sokkal tudatosabban kellene ezt a lehetőséget kihasználni, a szezon elején megállapodásokat kötni az ilyenfajta vendégeskedésre.

Mit jelent a rendezőnek vendégrendezni egy ilyen határozott profilú, mélyen tradicionális színházban, mint a Kis Színház? Mindenekelőtt figyelembe kell venni a kialakult sajátosságokat. Eltérni tőle - ha szükséges, ha a darab vagy a rendező igénye megkívánja - csak oly mértékben szabad (mind az interpretációban, mind a módszerben), hogy ez ne váltson ki felesleges ellen-érzéseket. A kiválasztott Darvas-darab „jól fekszik” a Kis Színház stílusának. A harmincas évek magyar falujában lejátszódó darab egyszerű, mély és igaz konfliktusával, nagyszerűen formált népi nyelvvel, tipikus valóságábrázolásá-

val - színházi szellemben - egész közel áll Osztrovszkijhoz. Nincs benne sem-mi modernkedés, hagyományos felépítésű dráma, őszinte írói mondanivalóval. A Kis Színház színészei szeretik az ilyen stílusú darabot. Nem véletlen, hogy a felolvasáskor egyértelmű lelkesedéssel fogadták. Ez mindenestre megkönnyíti a dolgomat. A darab szereplői között sok olyan jó jellemszínész van, mint nálunk Bihari vagy Maklár - szinte típusok -, így hát színészi esz-közeik közel állnak a darab hőseihez. Ugyanakkor ez komoly munkát jelent, mert bár az eszközök közel állnak, de az orosz paraszti világ és a magyar falu világa igen különböző. Így hát adva van az első rendezői feladat, a vendég-rendezés egyik indítéka: „magyar ízű” előadást létrehozni egy szovjet színház-ban, olyan előadást, ahol a nemzeti vonások, az atmoszféra, a típusok jól föl-ismerhetőek.

A másik rendezői feladat: a friss szem, a más próbamódszer, a nem megszokott utak kipróbálása. Már az olvasópróba után, amikor elmondtam, hogyan kívánok dolgozni, kiderült, hogy a saját próbamódszerem és a színház-ban kialakult próbamenet között több lényeges eltérés van. Számomra nem annyira idegen az ő gyakorlatuk, mint amennyire ők húzódoztak, idegenkedtek attól, hogy más úton jussanak el az elő-adásig. Végül sikerült meggyőznöm őket: próbáljuk meg másképp, úgy, ahogy én gondolom. Nekik is, nekem is érdekes tapasztalatot adhat, és hogy mennyire tudunk a gyakorlatban közös nevezőre jutni, az a próbákon úgyis kiderül.

(Folytatjuk)



Köpeczi Bócz István rajza

könyvszemle

GÁBOR ISTVÁN

A magyar dráma útja (1945-1957)

Széljegyzetek Siklós Olga könyvéhez

Volt egy korszak irodalmi és politikai életünkben, amikor nagyjából olyan helyzet alakult ki, hogy a politikusok pedáns tanár módjára kérdeztek, az írók pedig rossz tanulóként a hátsó padban ülve megpróbálták válaszolni. Olyasmit kérdeztek tőlük, hogy „miért nem ír-nak a magyar írók?”, „miért mindig csak a múltból írnak”, „miért nem ábrázolják a mai valóságot?” A válasz a leggyakrabban védekezés volt, miszerint nehéz a közeli eseményeket regénybe, drámába foglalni, ahhoz nagyobb táv-lat kellene, Horatiusra hivatkoztak, a „nonum prematur in annum” ars poeticájára. De a rossz nebulók felelete nem elégítette ki a felsőbbiséget, a szempontok és tézisek gombjához meg kellett hát varrni a regény- és darabkabátokat is.

Hogy könnyű-e *vagy* sem a közel-múltból, a jelenről írni, ez részben alkati és alkotói kérdés. Minden bizonnyal nehéz volt olyan korban, amikor a citátumokban összegezett „igények” már a készülő darabokba is belekapaszkodtak, és húzták, vonszolták magukkal. De azokról a kortársakról sem könnyű tanulmányt készíteni, akik egy hozzánk nagyon közel cső időben írtak,

kaptak színpadot, ok nélkül megbuktak, vagy még inkább ok nélkül megdicsőültek. Siklós Olga, az elmúlt 25 esztendő magyar drámairodalmának egyik fontos tanúja és olykor bábája is, dicséretes bátorsággal, ósdi szempontokra fittyet hányva mégis megírta testes tanulmányát a magyar drámatörténetnek 1945-1957 közötti izgalmas, néhol pedig ingoványos területéről.

Nem játék a szavakkal, ha azt írjuk: helyenként ez a tanulmány is legalább olyan drámái - középponti konfliktusokat sem nélkülözve -, mint azok a darabok, amelyeket elemez. Utalok itt Balázs Béla egyéni drámájára a felszabadulás után, amely oly szívszorongatóan jelenik meg Siklós Olga munkájában, azokra a kudarcaira, amelyeknek okai elsősorban színpadon és irodalmon kívüliek voltak. Talán elegendő, ha idézem a könyvből Balázs Bélának Révai Józsefhez írott néhány mondatát, rövid idővel az akkori pártvezetés által mellőzött *Boszorkánytánc* című darabjának bemutatója után: „Rákosi elvtárs már több ízben döböntett meg azzal a jó-tanáccsal, hogy én ne hangoztassam kommunista voltomat, ne álljak ki mint kommunista!!! Ezt is ugyan szeretném nagyon megérteni. Tehertétel vagyok én a pártnak? Nem vállalhat engem? Mi ez?”

Nem kevésbé drámáiak a könyvnek azok a részletei, amelyek elvetélt - mert színpadot nem kapott - darabokról, fiókba zárt vagy rejtett drámák keserű sorsáról tudósítanak a személyi kultusz korszakából. Siklós Olga - maga is hangsúlyozza könyve bevezetőjében - nem politikai és gazdaságtörténetet írt, műve tizenkét év drámatermésének, elsősorban a színpadon bemutatott daraboknak gondos, elemző bírálata. De azért föl kutatja a tanulmány azokat a szálakat, amelyek e színpadokat mozgatták, azokat az elveket, amelyek alapján a darabok sorsáról döntöttek.

Ez az érdekes, nagy anyagot földolgozó, okos tanulmány néha olyan izgalmas, mint egy jó lektűr. Nem azért, mintha olyan felszínese lenne - Siklós Olga egyik legnagyobb értéke az egzakttság, a minden részletre kiterjedő figyelem -, hanem mert fordulatokban sem kevésbé bővelkedik, mint egy könnyed, cselekményes regény. De a szerző-dramaturg nem panasznapot kíván tartani néhány hamvába holt darab és némely bemutatott rossz színpadi termék

miatt, hanem dialektikus szemlélete segítségével föltárja azokat a körülményeket, amelyek a sematizmus térhódítását, jelentős írók hallgatását és elhallgattatását idézték elő. Mintaszerűen alapos drámaelemzéseiben azonban arra is kitér, ami a gyöngébb műben is érték, haszon, és ami a műves mester munkájában fogyatékos, az önmagának vagy a szempontoknak tett engedmény volt. Néhol talán, akaratlanul ki-lépve a korból, amelyről ír, és ahová mai gondolatvilágát visszavetíti, többet követel, mint amennyit író akkoriban adhatott. Itt van példának okáért Illés Endre *Hazugok* című drámája, amelyet 1949-ben mutattak be. Siklós Olga azt kéri számon a polgári világból jött, ön-maga írói gondjaival viaskodó alkotótól, amit az akkori kommunista irodalom sem tudott megnyugtatóan nyújtani:

...nem egy család sorsán át vetítette ki a társadalmilag általánosítható igazságot, hanem egy társadalmi kérdést zárt be egy család leszűkítő keretei közé. Hogy el ne feledjük, a darab, amely a hazugság értelméről, ártalmairól szólt, 1949 januárjában került Budapestre színpadra ..

A tizenkét év magyar drámatermését - a színpadi műveket főképp témáik szerint csoportosítja. Sorra veszi Siklós Olga az akkoriban készült parasztdrámákat, az üzemi témájú, a békeharc gondolatát hordozó, az ifjúsági darabokat, külön a szatírákat - függetlenül témáiktól -, majd ebből a tematikus kategorizálásból kiemeli a magyar dráma-irodalomnak legjelentősebb két művé-szét, Németh Lászlót és Illyés Gyulát. Róluk szólva joggal forrósodik át Siklós Olga tolla, amikor az őszinte tisztelet, sőt csodálat hangján tárgyalja műveiket. Kérdés azonban, hogy Németh László és Illyés Gyula igénylik-e, hogy őket a folyamatból kiszakítva, másoktól elválasztva tárgyalják. Vitathatatlan, hogy az akkori Zrínyi- és Hunyadi-darabok szerzői nem mérhetők illyési mértékkel, hiszen egyik történeti munka sem közelíthette meg az *Ozorai példa* vagy a *Fáklyaláng* hőfokát; az aktuális témájú színpadi művek, a *Hétköznapok hősei* vagy a *Vetés is* nehezen hasonlíthatóak Németh László ugyanabban a periódusban írott alkotásaihoz. De még-is: egyazon időben keletkeztek, megterhelve az akkori gondokkal, kötöttségekkel. Így hát ugyanannak a folyamatnak részei - ha a legértékesebb és valószínűleg a legmaradandóbb részei is.

Ha polémia támadhat is Siklós Olga könyvével némely részlet néhány megállapítása miatt, lehetetlen nem az elismerés hangján szólni nemcsak az anyag bőségéről, hanem a téma higgadt, bölcs megvilágításáról is; arról a mód-szerről, ahogyan a hazai eredmények és gondok, de a nemzetközi élet hatásai között is elhelyezi a magyar színpadot. És csak a legőszintébb dicséret illetheti gondos elemzéseit, amelyekből megvilágosodik a kor, az irodalom, a színház által létrehozott minden valódi érték is.

Abban kell például vitáznunk Siklós Olgával, hogy néha mintha nem szívelné meg önmaga egyik zárójeles mondatát, ami pedig az ilyen bonyolult korszakot tárgyaló könyvnek mottója is lehetne. Azt írja munkájának 397. oldalán Urbán Ernő szatírjával kapcsolatban: „Próbáljuk meg a rendszert nyomon követni. (Lényegesen könnyebb helyzetben, mint ezt a darab akkori bírálói teheték.)”

Nos, ezek a bírálók, nemcsak Urbán Ernő esetében, hanem több, akkoriban bemutatott darabnál is raportra rendeltetnek. Kevés kritikusunk akad, aki el ne marasztaltatna az abban az időben elkövetett vétkei, tévedései - vagy önkritikái - miatt. Nem akarom mentegetni az akkori kritikus eltévelyedéseket, baklövéseket, kincstári ömlengéseket és hozsannákat. Csak megkísérlem megérteni, beleágyazni a korba a színház-igazgató elutasító levelét, az írószövet-ségi felszólalást, a rossz darab ügyefogyott értékelését, abban a történelmi periódusban, amelyben nemcsak a rossz dráma keveredett a jóval, hanem az őszinte hit is a cinizmussal, a becsületes szándék is a gonoszsággal. Ezt a fajta árnyaltságot, a körülményeknek még sokoldalúbb mérlegelését hiányolom Siklós Olgának egyébként kitűnő munkájából, néhol a darabok elemzésénél, gyakrabban pedig a sajtóviasszhang kommentálásánál.

És hadd állapítsam meg még egyszer, higgadtan és tárgyilagosan: nem vett könnyű terhet magára a szerző azzal, hogy megírta - néha pedig perbe fogta - az 1945-1957 közötti esztendőök drámairodalmának történetét, vállalva szemtanúk, tettesek és áldozatok, dicsért és bírált emberek szubjektív véleményét, esetleges haragját is.

A kötetet a Magvető adta ki, *Elvek és utak* című sorozatában.

színháztörténet

BERKES ERZSÉBET

Léphetünk-e kétszer ugyanabba a folyóba?

Jegyzetek az Új Thália Társaság történetéhez

Az igény születése

„Válságban a színház!” „Válság a színházban!”

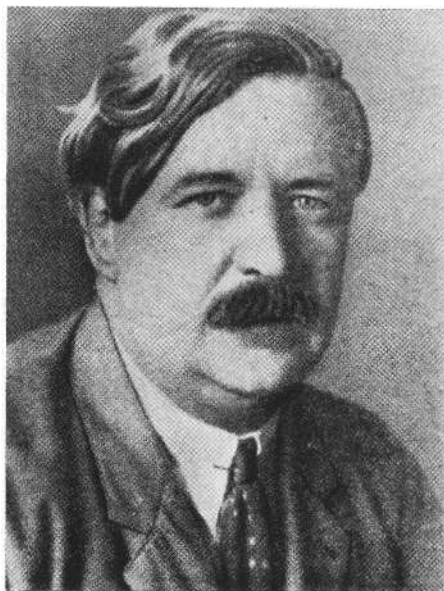
Hányszor és hányféleképpen írta le ezt a magyar sajtó a húszas és harmincas évek folyamán is - reménytelen számba venni. Mindenesetre: igaz volt. Ekkor éppen két dolog miatt: megjelent a film, és nézőterére hódította azokat a tömegeket, melyek korábban egyáltalán nem látogatták a színházat, s elhódította azokat is, akik olykor látogatták. S mert megjelent a film, nevetségesen hiábavalóvá lett a színházak eddigi módszere -- a naturalizmus. „Verejtékes kínnal összehoz mindenféle pót-eszközökkel valami utcalármát, de egy utolsórendű hangosfilm ezerszer világosabban közli velem ugyanezt” - írta a színházi módszerektől csömörlött színikritikus, Márkus László, ekkor az Operaház főrendezője.

De nemcsak a módszerrel volt baj, hanem azzal a tartalommal is, amelyet a színházak közvetítettek: pihegő szépasszonyok „melyiket-válasszam”-problémája, viháncoló szubrettek, tánckar és szívdöglesztés, sztárok és botrányok sem tudták életnek álcázni a szerelmi háromszögek „eszmei mondanivalóit”. A

harminc év elején egymás után csuktak be a színházak, buktak meg a direktorok, vagy kilincseltek állami támogatásért. Bízást leírhatjuk tehát, hogy a válság fentebbi ismérvei elsősorban a színházi embereket sújtották. Írók és rendezők, díszlettervezők és színészek egyaránt kikeltek a sztárkultusz, az igénytelenség, a profithajzában elvesztegetett művészi törekvések miatt. Sajnos azonban csak akkor, amikor a csőd már elérte őket. Különben az köti le energiájukat, hogy a fentebb felsorolt eszközökkel túllicitálják egymást.

A válság és a művészi célok silányulása készítette Márkus Lászlót is arra, hogy publicisztikájában nyomatékosan sürgesse a színházi reformot, a belső megújodást, mégpedig a művészi esz-közök újrafogalmazásának irányából. Az ő szava több oknál fogva is nyomósabban esett latba, mint bárki másé. El-ismert színházi szakember volt. Rendező, díszlettervező, drámaíró és kritikus. Mindemellett olyan színház vezérkarához tartozott - az Operához -, melyet nem fenyegetett a bukás általában érvényes réme. Művész-társadalmi rangja eleve hihetővé tette, hogy nem anyagi, hanem művészi célok készítetik a színházi kísérletek sürgetésére. Ugyanakkor egyetlen politikai irányzatnak sem volt elkötelezettje vagy kompromittáltja. Liberális polgári szemlélete nem vetette el a szakszervezeti vagy szociáldemokrata támogatású kísérleteket, ugyanakkor nyomatékkal hangsúlyozta katolikus

MÁRKUS LÁSZLÓ (1882-1948)



alapokon nyugvó erkölcsi meggyőződését is. Ami a kultúrpolitika irányának is megfelelt. Amikor tehát a húszas évek végén leírta, hogy „Új Thália Társaságot várok” - mindenki meg lehetett győződve róla, hogy nem Lukács Györgyre, az egykori Thália Társaság tizenkilences népbiztosára gondolt, és nem is a műkedvelők szocialistákkal szövetséget kötött munkáselődásaira, hanem a szó szerint is megfogalmazott „tisza művészet kísérleti laboratóriumát” akarja vizsgáltatni. A tiszta művészetét - vagyis a politikától és profittól egyként mentes színházat. De volt ilyen valaha? Márkus a liberális polgár naivságával vélhette, hogy a harminc év elején politikamentes színházat lehet csinálni.

Előlegezhetjük az Új Thália történetének summáját -- hiszen nem detektív-regény: valódi igényből született atársaság - ám a várakozást alulmúló programmal.

A társulat

1931-ben még azt reméli Márkus, hogy a kísérletező fiatalok maguk teremtik meg az Új Thália Társaságot. A Madzsar-féle mozgásművészeti csoport és rendezőjük, Palasovszky Ödön jelentkezését úgy üdvözlí ekkor, mint várakozásának potenciális valóra váltóit. Ezt írja: ezek megcsinálhatják azt, amit a Thália a maga idejében, ha „egy kritikus észreveszi és melléje szegődik hirdetőnek, ha jórészt dilettáns embereiből lesz ideje az arra való tehetségeket szelektálni, és a mai színházigazgatók nem szerződtesik rendezőnek - bosszúból”. Ahogy -- tehetjük hozzá - annak idején a Thália tagjaiból Márkust is.

A Madzsar-csoportra azonban a színházigazgatókénál éberebb testület ügyelt: a rendőrség. S a támasztott adminisztratív nehézségek, betiltások keltette nyomott légkör kapcsán eredményesen megakadályozták, hogy az új színházi módszerek kialakuljanak, nyilvánosságra jussanak. A rendőrség ugyanis többet látott meg ezekben a kísérleti előadásokban, mint a csak művészeti dolgokra fogékony Márkus: a társadalmi izgatás lehetőségét.

1932-33-ban, egy évadra a Nemzeti Színház igazgatója volt Márkus László. Több magyar szerzőnek tett ígérete s lelkesedése is kötötte, hogy bemutassa az akkor általa elfogadott, de utódjától visszaadott darabokat. Nem nehéz feltelezni azt sem, hogy a Nemzeti di

rektoraként olyan modern törekvésű fiatal színházi emberekkel jött össze, akik ugyan nem találtak egymásra, de akiket összefogni neki megadatott. Felkai Ferenc emlékezései szerint Márkus akkor határozta el a Simplon Kávéház törzsszatalánál, hogy létrehívja az Új Thália Társaságot, amikor a Nemzetitől megvált. Hiányoznak ugyan a közvetlen dokumentumok és engedélyek, későbbről kelt jegyzőkönyvekből azonban kitetszik, hogy az Új Thália szervezeti felépítésében a régi modelljét követte.

A belügyminiszteri engedélyt megszerelte a társaság. Elnöke Márkus, ügyvezető elnöke a régi Tháliában is közreműködő Bánóczi László lett. Társulata tagjait alkalmanként szerződtette, de állandó tagjai a pártolókból szerveződtek. Ugyanakkor kötelezték magukat arra, hogy évenként legalább két előadást tartanak. Állandó színházuk nem volt, matinészerűen béreltek helyiséget. Nem céljuk, hogy nagy szériát játsszanak, „mindössze” műhelyt, mód-szerkutató együtttest akartak kialakítani. Kezdeti műsorgetervekben Bruckner *Athéni Timonja*, Claudel *Ave Mária* szerepelt s Tamási *Énekes madárja*. Első premierjük azonban mégis a Nemzetinél korábban elfogadott, majd vissza-utasított Felkai-darab, a *Bábel* lett. Ehhez a jelmezeket a Vígszínház kölcsönözte Čapek RUR-jának előadásából. A Magyar Színház művészeti vezetője, Heltai Jenő előlegezte az első előadás és a próbák rezsijét, s Bródy Pál direktor a díszletek egy részét. Márkus teljes súlyát latba vetette, hogy bizalmat és érdeklődést ébresszen. 1934 januárjában a Reggeli Újság hozza Márkus alábbi nyilatkozatát: „Színészeim, minden fiatal színész. A fiataliságot nem az évek számával mérjük. Fiatal az, aki feladatokban akarja művelni magát. Íróim minden író, aki feladatokat ad.”

S a színészek komolyan is veszik a felszólítást. A Színházi Intézet kézirat-tárában megtalálható a Kamaraszínház művészeinek üdvözlő levele, melyben felajánlják szolgálataikat az Új Tháliának. Az aláírók között: Bihari József. Pataky Miklós, Eszenyi Olga neve szerepel. A Függetlenség februári számában további támogatásokról olvashatunk: „Márkus László előadást tartott a Fészekben. Az illusztris előadó a tagadhatatlan színházi válságot a sztár-rendszerben és - ami ezzel jár - az együtttestek elhanyagolásában, másrészt

azonban a színpadi technika és rendezési trükkök túlbecsülésében és a költői gondolat elsikkadásában látja.

Éppen ezért helyénvalónak találja egy olyan mozgalom megindítását, amelynek célja tökéletes színészi együttesben új törekvésű írók műveit előadni, új közönséget nevelni és egyelőre kis színházban nagy művészetet produkálni. Ennek a mozgalomnak első lépcsője az Új Thália.

Az egybegyűltek igen nagy tetszéssel fogadták Márkus László előadását és Nagy Endre, Fóthy János, Thury Lajos, Boross Mihály, Haumann Károly, Hevesi András, Relle Pál hozzászólása után elhatározták, hogy az Új Tháliát, mely a tiszta művészi törekvések szolgálatában áll, minden erejükkel támogatni fogják.

Ez idő tájt bízta meg az Új Thália vezetősége Palasovszky Ödönt azzal, hogy dolgozza ki a stúdiómunka programját. A tervezet tartalmazta mindazokat a munkákat, melyek az új típusú együttes kialakításához elengedhetetlenek: különös súllyal foglalkozott a színészképzés feladataival. Ilyen szervezési előmunkálatok után, illetve mellett kezdtek próbálni a *Bábelt*, főszerepekre szerződöttest színészekkel: Toronyi Imrével, Palotai Erzsivel, Baló Elemérrrel és Orsolya Erzsivel, a Madzsar-Róna mozdatművészeti csoporttal, Palasovszky rendezésében.

Bábel

A cselekmény keretjéből, egy tár-saság beszélgetéséből indul. A résztvevők 1934-ből repülnek a jövőbe, ahol az ésszerűsített társadalom mechanizált világa várja őket. A szervezés, a gépies munka csodája ez a jövőbeni birodalom. De nem nyert vele az ember, sőt elszegényedett. Mert nemcsak a termelés, hanem az emberek közötti kapcsolatok is kész sablonokra járnak. Már a mesterségesen előállítható ember megteremtésén dolgozik az új kor Ádámja. Ezt azonban a jelenkor Évája, részben viszonzatlan szerelme miatt sem bírja elviselni. Felrobbantja a homunkulus-laboratóriumot, s ezzel az egész mechanizált birodalmat. A túl-élők visszatérnek a szabadba, hogy a jövőt emberibbre formálják.

„Meglépetés az Új Thália nagyszerű előadása - írta a bemutató után Bálint György a Pesti Naplóban. - Ez az együttes - hogy a darab stílusában maradjunk - olyan, mint egy kitűnően

megszerkesztett gépezet. Minden szereplő tökéletesen a helyén van, és hajszálpontossággal végzi kijelölt munkáját: mint a gép alkatrészei. Teljes egységet, teljes harmóniát látunk a színpadon. A rendezés - Palasovszky Ödön nagyon lelkiismeretes munkája - igyekszik túljutni a naturalizmuson. A leegyszerűsödött, lényegretörő játéktípus körülbelül úgy viszonylik a színpadi naturalizmushoz, mint a csöszék az angol klubfotókhöz. Ritmusa, feszültsége van ennek a játéknak, mely nemcsak másolni, hanem kifejezni is akar."

Hasonlóan ír az Újság, Thury Lajos a Magyarországon, Az Est hasábjain Kár-páti Aurél, a Pester Lloydban Sebestyén Károly s Szélpál Árpád a Nép-szavában.

Megoszlottak ugyan a vélemények a dráma szerkezetét és utópisztikus hitelét illetően. Felmerült - a kölcsönzött ruhák inspirációjára - a *RUR* hatása is. Valamennyi bíráló egyetértett azonban azzal a törekvéssel, mely Palasovszky rendezéséből kitetszett. Csupán az Esti Kurír mondott mást, ennek a ma-gát „b. m. mögé rejtő kritikusként azonban olyan a hangja, hogy figyelmen kívül kell hagynunk.

Mit méltatnak a bírálók? Megvolt az a jó szokása már akkor is a napilap-kritikáknak, hogy a rendezőt az utolsó bekezdésben néhány jelzővel méltatták. Itt azonban általában külön kitértek arra, hogy a darabhoz a kórus-mozgás megkülönböztetetten illet, jó volt az előadás ritmusa, s szervesen illeszkedtek össze az egyes alkotóelemek: Bortnyik Sándor díszletei és Csizmarek Mátyás zenéje.

A még embrióállapotban levő szín-ház tehát bebizonyította, hogy lehet együttes játékot teremteni, hogy a statiszták mozgása nemcsak dekorativitás, de mondandó hordozója is. Az életet nem másolni, de kifejezni kell. Vagy mint Márkus írta 1934-ben *A színház* etikájában: „A színház nem az ember életét szemlélteti, hanem az ember sorsát, azt a rejtelmes kapcsolatot, ami az embereket egymáshoz és a kozmoszhoz ...fűzi."

A siker tehát szép, s mindenképpen folytatásra biztató. Mégis jó másfél év telik el, míg a következő előadásra sor kerül. Amíg a színházi iratanyagok, s magánlevelezések kitudja hol hanyódo lapjai felbukkannak, addig csak következtethetünk arra, hogy mi minden készeltette a következő premiért. 1934-ben

Márkus az Opera igazgatója és örökös tagja lett. Fokozott terhelés ez munkájában. Palasovszkyt is jobban köti a Madzsar-intézet: 1935-ben Madzsar Aliz meghalt, s férje, Madzsar József a Szovjetunióba emigrált. Mindez csak fokozta a politikai légkör sűrűsödését azok körül, akik az Intézetben dolgoztak. És nemcsak a Társaság közvetlen munkatársai, de az ország egész, kísérletezésre vállalkozó művész-értelmiségi világában sűrűsödő volt a hangulat. Akik tiszta művészetet akartak produkálni, azok valóban nem tehettek semmit, különben óhatatlanul színt kellett vallaniuk. Erre jött-e rá Márkus, vagy csak megérezte? Rokonszenves művészelőjárására ne vessünk árnyékot találgatásokkal. Helyesebb, ha a megmaradt irat-tári anyagból idézünk: „1936. január 16-án ülést tartott az Új Thália vezetősége. Itt bejelentette Bánóczy László, hogy Márkus kéri felmentését az elnöki tisztség alól, mivel operaházi elfoglaltsága nem engedi meg, hogy feladatkörét ellássa. Ugyanakkor leköszön maga is az ügyvezető elnöki posztról. Javasolta azonban, hogy addig is, míg a közgyűlésnek módja lesz ezen állás szabályszerű betöltésére, kérje fel a választmány Pünkösti Andort a tisztség ellátására."

Márkus tehát formálisan ezzel a lépéssel vált meg az Új Tháliától. De már korábban, Pünkösti rendezésre felkértekor is csak nevét adta a társulatnak, aktív részvételére nem került sor.

Énekes madár

Tamási darabját, mely a második bemutató lett, Pünkösti rendezte. Mint Féja Géza az *Arcok és vallomások* Tamásiról szóló kötetében elmondja, a népies mesejátékot 1932 körül írta Tamási, de sem kiadót, sem színházat nem talált rá. Végül Féja kezdeményezésére a felvidéki Kazinczy Könyv és Lap-kiadó Szövetkezet jelentette meg, 1934-ben. Ezt a példányt ismerhette Márkus, és már első nyilatkozataiban úgy emlegette, mint az Új Thália műsorában be-mutatásra kerülő darabot. Az 1935-ös évad indulásakor szervezte meg a szereplőket Pünkösti. Tolnay Klárit és Egri Istvánt hívta meg a darab szerelmes-párjául, s a fontosabb szerepekre Dávid Mihályt, Hollós Melittát, Orsolya Erzsit és Bihari Józsefet. A székely motívumokat idéző díszleteket Fülöp Zoltán tervezte, s Ránki György komponálta a zenét, mely a kritikák véleménye-



SENNYEI VERA,
BÁSTI LAJOS ÉS PALASOVSKY ÖDÖN
FELKAI FERENC:
VÁGTA CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN (1936)

nye szerint az előadás nagy erőssége volt. November végén a Royal Színház színpadán került sor a bemutatóra, melyről így írt a Színházi Életben Pütkösti: „Hat hét kemény munkájával és a lelkesedés szent hitével vitte a közönség elé ezt a hótiszta mesejátékot az Új Thália, mely Márkus László bölcs elképzelése szerint pillanatig se akar versenyezni a színházakkal . . . de igen-is ambicionálja, hogy megkeresse a szín-padművészet új útjait.” A Royal ajánlatát azonban elfogadta a társaság: a színház műsorába iktatta az előadást, valószínűleg nyolc alkalommal játszották el még. A színészek nagy része ismét szétszéledt, Pütkösti azonban szívósan azon volt, hogy újabb előadást szervezzen.

Pütkösti 1933-ban már tett kísérletet arra, hogy színházi nővumokkal szolgáljon. Tábori Pállal közösen létrehívták a Műhely nevet viselő „modern színházi egyesülést”, mely a Belvárosi Színházban, matinékon ismeretterjesztő előadásokkal egybekötött műsorokat adott. 1933. március 24-re a Madzsar-csoport *Korszerű szívtjét* hirdették és Kerpel Jenő darabját, *a Platón genfi lakomáját*, melyet Baróthy József rendezett, s a szereplők között Both Béla, Baló Elemér neve olvasható a plakáton. Ezt az előadást azonban a rendőrség betiltotta.

Az Új Thália első gárdáját Pütkösti ismerte tehát, s a jelek szerint szívesen is dolgozott velük: a következő bemutató szereplői között ott találjuk Palasovszky Ödönt.

Vágta

1936 februárjában a Kamaraszínházban került sor a harmadik darab be-mutatójára. A szerző ismét Felkai Ferenc. Ezt a drámáját is elfogadta a

Nemzeti Színház, utóbb azonban mégis elállt a bemutatástól. Idézzük a Függetlenség kritikáját: „Az Új Thália vasárnap délelőtt bemutatta Felkai Ferenc 10 képből álló drámáját. *A Vágta* az ifjúság és a tehetségek érvényesülésének problémájával foglalkozik, meg-lepően eredeti és újszerű formában. Az első villanásszerű, lázasan izgalmas képben megmutatja, hogy Pilátus hogyan áldozza fel a Názáretit, a legjobbat, a legigazabbat a félrevezetett ostoba tömegnek csak azért, mert nincsen bátorsága az igazság védelmére kelni. Aztán a további kilenc, rövid, vázlatos, de erős jellemző erőre valló képben megmutatja, hogy az új nemzedék mindegyre Pilátusokba ütközik, akik értetlenül állnak az új törekvésekkel szemben, s a saját hatalmukat féltik a tehetségesek érvényesülésétől. Vigasztaló akkord-dal végződik a lázasan lüktető, meg-győző erejű dráma - végül is az eljövendő kor Pilátusa, aki maga élte végig a lángész küzdelmeit az önzéssel és hatalomféltéssel szemben, megmenti a tömeg dühétől a félreértett nagy költőt.”

A többi kritikus azonban lapjának pártállása szerint csüri a darabban felvetett ifjúság-érvényesülés problémát. A Nemzeti Figyelő már ezt írja 1936. február 9-én: „A tétel merész és könnyen veszedelmes félreértésekre adhat alkalmat, ha Felkai Ferenc nem tisztá, világos szimbólumokkal és nemes veretű egyszerű dikcióval fejezné ki azt, amit mondani akar, hogy a tehetség, a zseni mindenkié, s aki érvényesülésének útját állja a saját önző, hitvány érdekeiért, az vét az emberiség ellen. . . van bátorsága hozzá, *hogy* ostorozza a kor bűneit, leleplezze az új idők Pilátusait, és keserű igazságokat vágjon a társadalom szemébe. Ezt annál is inkább teheti, mert a szó legnemesebb értelmében véve konstruktív író, aki ki-hangsúlyozottan a keresztényi és nemzeti eszmét állítja szembe a keresztényietlen önzéssel, a romboló protekcionizmussal, a tőke nemzetköziségével és általában a pénzimádatall.”

A bírálatok megpróbálják tehát a Gömbös-politika tendenciájának megfelelően dicsérni és így kompromittálni az együttest. Ez azonban, még ha sikert jelentett is, semmiképpen sem fért meg a művészek szándékaival. Ez és a korszak egész politikai légköre, továbbá az állandó anyagi és szervezési gondok készítetik Pütköstit arra, hogy fölhagyjon a további előadások létrehívásával.

Az a polgári-liberális, sok tekintetben szecessziós-míves igény, amelyet a régi Thália kielégített, s amire Márkus is vágyhatott, teljesen időszerütlenné vált. Aki itt újítani akart, nem léphetett már a folyó régi medrébe - erősebb sodrású vizek jöttek.

Az előadás szereplői profitáltak a legtöbbet a *Vágta* bemutatásából. Sennyei Vera, Doktor János, Palasovszky mellett a főszerepet játszó fiatal színész életre szóló felfedezésének alkalma volt ez a premier: Básti Lajos Vágta-beli alakítására később is többször hivatkozott a kritika.

Epilógus

A Színházi Intézet kéziratárában van egy levél, melyet 1943 augusztusában írt Bánóczi László Márkus Lászlóhoz: „Megnyugtatótására értesítem, hogy a mai napon a főváros kézbesítette a belügyminiszter leiratát, amelyben kimondta az Új Thália feloszlatását, mert évek óta alapszabályszerű működést nem fejtett ki. Az egyesület vagyonát, 43,91 pengőt már kb. másfél éve Étsy Emília beszolgáltatta az előjáróságnak, ezt az összeget a belügyminiszter a vörös keresztnek adományozta.”

Van abban valami megható, ahogy a régi Thália két alapító tagja az Új Thália elsorvadása után hét évvel számot ad egymásnak a 40 pengőnyi közbvayonról. Tisztaság, naivság és vonzó példa is rejtőzik ebben. Ez az Új Thália Társaság utolsó „tárgyi emléke”.

AZ ELSŐ HIVATÁSOS ÉSZT SZÍNHÁZ, A TARTUI VANEMUINE SZÍNHÁZ 100 ÉVES

1940 óta Kaarel Ird, Lenin-díjas művész a színház főrendezője, aki folytatja a Vanemuine színház régi, jó hagyományait. A színház műsorán nemcsak prózai művek, hanem balettek és operettek is szerepelnek. A nagy múltú színház igyekszik kielégíteni a nyolcvanezer lakosú egyetemi város igényeit. A hagyomány ápolása mellett modernsége is törekszik. Nagyon jó a színház kapcsolata a nézőkkel. Állandó törzsközönsége van, de folyton neveli az új közönséget s nagy figyelmet szentel a tájelőadásoknak is. Tartuban a színház két helyiségben tartja előadásait - a régiben és a hipermodern újban, amely három évvel ezelőtt készült el. Évente átlagosan hat zenei és kilenc prózai bemutatót tartanak. A színház évi körülbelül 550 előadását 250 ezer ember tekint meg.

(*Teatr*, 1970. 9. sz.)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Péter Molnár Gál: **Le cirque de Tamás Major**

Tamás Major est parmi les plus originalement doués de la génération aînée des acteurs et metteurs en scène. Dernièrement il transposa ses expérimentations théâtrales dans le domaine du cirque. L'auteur présente la croissance de cette personnalité très originale en partant de son jeune âge et il en ressort que cette façon d'approche du cirque et aliénatrice n'est pas tout à fait de date nouvelle chez l'artiste.

András Pályi: **Personnages épisodiques et figurants**

Depuis que la mise en scène et la préparation artistique délibérée prirent la place du jeu spontané, l'importance de l'action et de la mobilité des personnages épisodiques et des figurants accrût également. Aussi doit-on considérer toute représentation dépourvue de l'actionnement soigneusement composé des figurants comme preuve flagrante d'une incapacité professionnelle.

János Szilágyi: **Le calvaire du Molière de Bulgakov**

Le Théâtre József Katona de Budapest présenta deux pièces de Bulgakov en 1970. La seconde, au mois de novembre, fut celle intitulée Molière qui fut interdite en 1930 et qui, maintenant à Moscou également, emporte un grand succès. L'article relate du sort de l'écrivain et de la pièce, puis du succès et des problèmes de la présentation en Hongrie.

Gábor Antal: Lyriquement du lyrique

La Scène Littéraire de Budapest donna quatre programmes en automne dernier. L'article fait l'éloge des pièces en un acte de György Somlyó, István Vas, Gábor Devecseri, poètes hongrois contemporains, de la présentation du Grand Testament de Villon, des soirées folkloriques tziganes et de la poésie transylvanienne.

Mária Feuer: **Opéra démocratique et art global**

De la Tragédie de l'Homme d'Imre Madách, ce grand drame philosophique hongrois du XIX^e siècle, le compositeur célèbre György Ránki créa un opéra qui fut présenté par l'Opéra National de Budapest en automne 1970. L'article fait surtout l'éloge de la mise en scène spectaculaire, mûrement réfléchie.

István Hermann: **Style de la mise en scène et personnalité du metteur en scène**

L'auteur analyse le problème que les metteurs en scène contemporains de renom, contrairement à ceux du XIX^e et début du XX^e siècle, ne créent pas d'école. Il est caractéristique dans l'oeuvre des metteurs en scène de nos jours que leur travail constitue une création artistique souveraine, tout aussi bien que la pièce-même qu'ils mettent en scène.

Jeunes dans le théâtre contemporain

En décembre 1970, dans la ville de Békéscsaba au Sud de la Hongrie, une conférence eut lieu sur la situation professionnelle et sociale des jeunes acteurs de province. Nous donnons ici les idées principales énoncées dans le rapport et dans quelques opinions.

Péter Molnár Gál: La chaîne de montre de Jenő Bodnár

Les critiques relatent rarement des personnages épisodiques ou des figurants. Il est vrai également que les miniatures de parfaite composition sont aussi assez rares parmi les acteurs. Cet article relate de trois acteurs épisodiques: Béla Bodonyi, Lajos Sugár et Richárd Szél, au Théâtre National.

András Szeredás: **Nathan le Sage, à Budapest**

L'ensemble du Deutsches Theater de Berlin présenta cette oeuvre de Lessing dans la capitale hongroise en octobre dernier. Nathan le Sage, cette oeuvre classique profondément humaniste, mais considérée un peu désuète, nous fut présentée, pour la première fois depuis 1916 sur une scène hongroise, dans une présentation vivante, contemporaine.

Tamás Ungvári: **Semaines de gala à Berlin-Ouest**

L'article commentant les événements de ce rencontre théâtral en 1970 à Berlin-Ouest souligne avant tout et analyse en détail la performance du Schiller Theater.

László Szentirmai: L'enquête parmi le public à Szeged

Dans notre numéro de janvier nous avons publié le premier article du sociologue théâtral connu, nous faisant connaître les méthodes

de l'enquête théâtre-sociologique. La présente étude nous fait part déjà des résultats de l'enquête faite au Théâtre National de Szeged.

István Kazán: **Journal de travail de Moscou**

István Kazán, sur l'invitation du Petit Théâtre de Moscou, y travaille actuellement sur la mise en scène du drame de József Darvas intitulé L'abîme. La présentation est prévue pour le 12 avril 1971 et cette première marquera le début de la Fête du Drame Hongrois en l'Union Soviétique. Cette première partie du journal relate de l'atmosphère de ce théâtre, de ses méthodes de travail et de son zèle au travail.

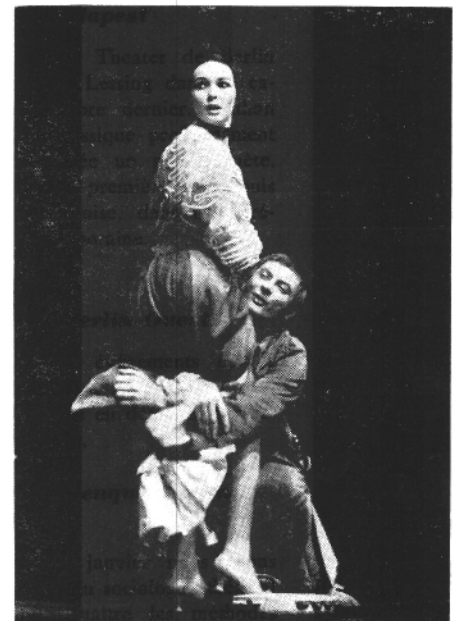
István Gábor: Le chemin du drame hongrois (1945-1957) d'Olga Siklós.

Critique de l'oeuvre traitant du passé tout récent de l'histoire du drame hongrois.

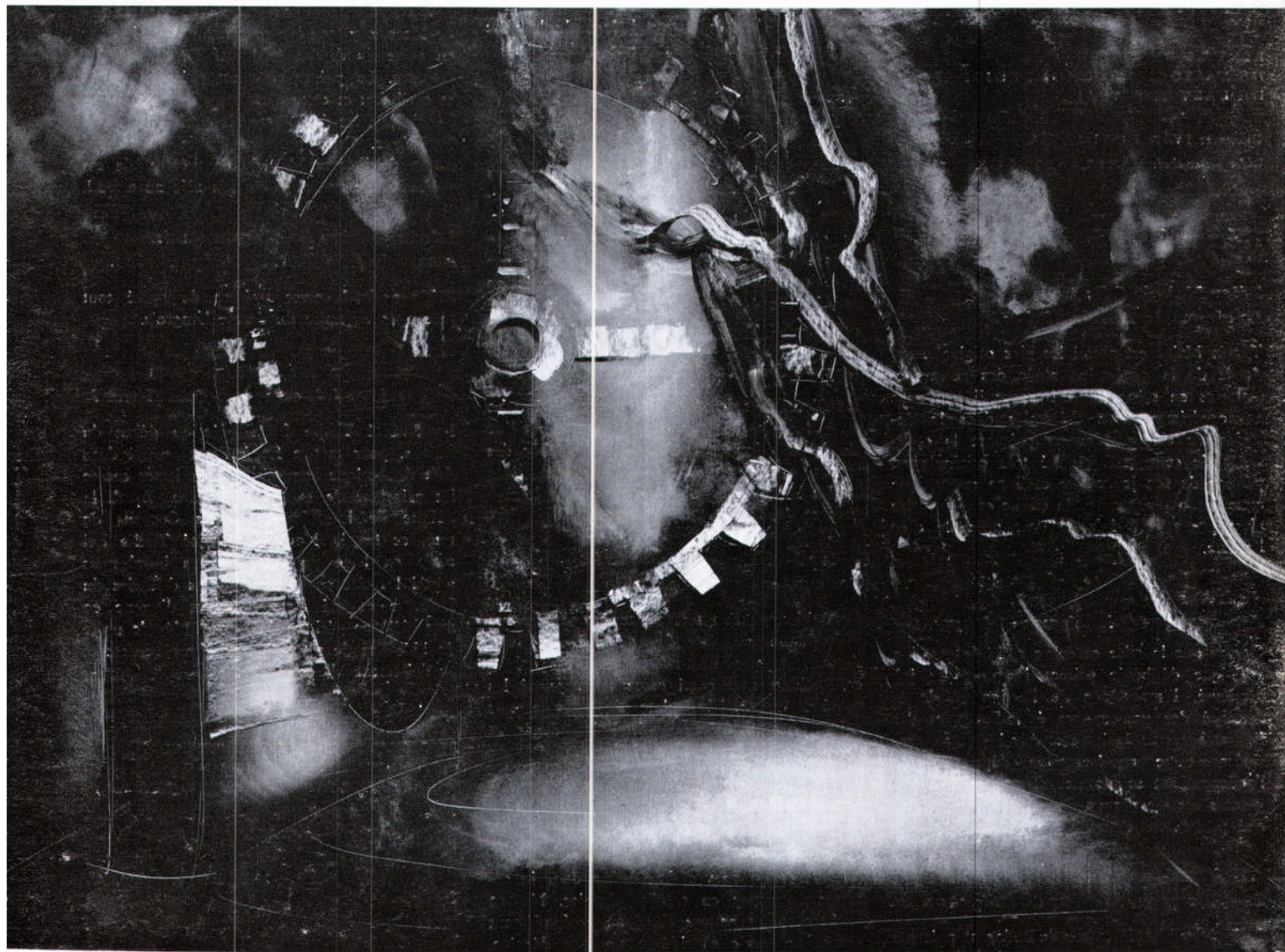
Erzsébet Berkes: Pourrons-nous entrer deux fois dans le même fleuve?

La Société Thalia fut fondée au début du XX^e s. pour mettre fin à l'état arriéré dans l'art dramatique hongrois et pour lutter contre les principes de sa programmation. Après la défaite de la République des Conseils de 1919, ce fut la Nouvelle Société Thalia qui entra en lutte pour les mêmes buts, mais parmi les circonstances bien plus difficiles du fashisme et qui finalement fut dissoute en 1943, déjà en période de guerre. L'étude traite de l'histoire de cette entreprise progressiste et partiellement d'avantgarde.

BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE
(KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ), URBÁN ERIKA FIL. (ARMANDE BÉJART) ÉS FÜLÖP ZSIGMOND (MOIRRON)



Ára: 12,— Ft



FORRAY GÁBOR DÍSZLETTERVE MADÁCH--RÁNKI AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁHOZ (OPERAHÁZ)