

SZÍNHÁZ

Vajda Miklós:

Vajúdó dramaturgia

Pályi András:

Színpad hatás és katarzis

Jánosa Lajos:

*Az Ivanov láthatatlan
főszereplői*

Herzum Péter:

Stúdió a Nemzetiben

Götz Béla:

Néhány szó a világításról

Szántó Judit:

Két hét Belgiumban

Saád Katalin:

Johanna nővér komédiája



1971. MÁJUS



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1971. MÁJUS

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 g-t
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:
x évre 144,- Ft, % évre 7z.- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőin]
Indexszám: 25.797



71.0073 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A névvel nem jelölt képeket Iklády László készítette

TIMÁR ÉVA (JOHANNA NÖVÉR),
SOMODI KÁLMÁN (MIGNON ATYA) ÉSKÉZDY
GYÖRGY (BARRÉ ATYA) WHITING: ÖRDÖGÖK
CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN (PÉCSI NEMZETI
SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

TARTALOM

Hagyományos vagy új dramaturgia?

VAJDA MIKLÓS
Vajúdó dramaturgia (1)

PÁLYI ANDRÁS
Színpadí hatás és katarzís (3)

magyar játékszín

JÁNOSA LAJOS
Az Ivanov láthatatlan főszereplő (9)

SZILÁDI JÁNOS
Mit tehet az előadás? (13)

A színház műhelyei

1. *Út a Medikusig (17)*

2. *Főiskola, színészképzés, zenés műfaj (23)*

HERZUM PÉTER
3. *Stúdió a Nemzetiben (26)*

BÁTKI B. MIHÁLY
4. *Komlós Jánossal az „együtt játszó” közönségről (28)*

MEZEI ÉVA
5. *A Huszonötödik Színház stúdiójáról (29)*

műhely

KAZÁN ISTVÁN
Moszkvai útinapló 11. (32)

GÖTZ BÉLA
Néhány szó a világtástról (35)

színház és közönség

S. K.
Munkások a színházról (39)

arcok és maszkok

SAÁD KATALIN
Johanna nővér komédiája (40)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT
Két hét Belgiumban (42)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

Az egész színházi világot és a világ minden színházát foglalkoztatja a régi és az új dramaturgia hol békés, hol nagyon is békétlen együttélése. A régi dramaturgiát nevezik, nevezzük egyszer megszokottnak, másszor szabályosnak, harmadszor és sokadszor hagyományosnak vagy jól megalapozottnak, az újat hol abszurdnak, hol egyszerűen formabontásnak, hol forradalminak, hol élő színháznak, de nevezik antiszínháznak is. Már az elnevezések változatossága és egyenetlensége is arra vall, hogy nemcsak a frontok nincsenek élesen megvonva, de a fogalmak tartalma és határvonala is bizonytalan, átfedi egymást, ellentmondó és meghatározásra szorul.

A formáknak és az eszméknek ebben a vitájában természetesen részt vesz a magyar színi művészet is. Van színház, amely passzívan, mintegy tudomást sem véve róla: van színház vagy abban egy-egy alkotó művész, rendező, színész, dra-

maturg, művészeti vezető vagy igazgató, aki a maga elképzelése szerint értelmezi a „hagyományosat” és az „újat”.

A SZÍNHÁZ szerkesztősége, amely a folyóirat két és fél éves fennállása alatt már nem egy vitával igyekezett tisztázni a színházi művészet változó fogalmait, most - egyik-másik élő vita sikerétől felbátorítva és sikertelenségétől el nem csüggedve - néhány számon át vitafórumot nyit a változó dramaturgia kérdésének. Ebben a számunkban Vajda Miklós közvetlenül nyúl a kérdéshez és nyilvánvalóan a teljesség és a végérvényes ítéletmondás igénye nélkül, hiszen éppen ezekre való a vita - méri fel a terepet és keres válaszokat. Pályi András közvetve: a hatás és a közönség oldaláról, érdekes és ihlető lélektani túlzásokkal, elemzi a színház hivatását.

A SZÍNHÁZ kéri és várja a hozzászólásokat.

VAJDA MIKLÓS

Vajúdó dramaturgia

A színházi kritika Angliában és Amerikában már évek óta a szabályos dráma végnapjairól beszél. Az angol John Russel Taylor könyvet írt *The Rise and Fall of the Well-made Play* - „A jól-megcsinált színdarab keletkezése és eltűnése” címmel. Walter Kerr, az egyik legtekintélyesebb amerikai kritikus most a *Godot-ra várva* New York-i felújítása alkalmából, a *New York Times* február 14-i számában, némi nosztalgiával, ismét elbúcsúztatja „a drámát, abban a formájában, ahogyan eddig ismertük”. Kerr a *Godot*-ban látja nemcsak a 20. század második felének reprezentatív drámáját, hanem egyúttal mindannak a foglalatát is, ami a színházban a „szabályos színdarab” helyére lép. A darab elemzése után saját élményét elemezve bevallja, hogy kielégítetlen maradt.

„Számíthat-e bármit is, amit (Didi és Gogo) tesznek? Nem, ez illúzió, amit részben a dráma s a dráma cselekmény-igénye táplál. . . . Tekintetbe véve a darabot meghatározó hűvös mozdulatlanlanságot, a tehetetlenséget, az elveszettség okozta szorongást és az értelmetlen örökkévalóság érzetét - mivel hat ránk ez a darab?” - kérdezi Kerr. „Miért vált, kezdeti megdöbbenésünk után, a 20. század második felének reprezentatív - bár sosem leglátogatottabb - darabjává? Pontosan e tulajdonságai miatt, s nem ezek ellenére ... Azt hiszem, az

történt, hogy mi magunk is úgy látjuk, vagy csaknem úgy látjuk magunkat, mozdulatlanok, tehetetlenek, egy bolygó felszínén elhagyottnak, becsapva az értelmes döntések lehetősége felől, mint ezek az ágrólszakadt komédiások. A darab meglepte gondolkodásunkat, de nem lepte meg intuíciónkat. A fölismerés nem a szemünkön keresztül, hanem gyomorszájon ért. Éreztük már, hol állunk, de látni még nem láttuk. Beckett most lefestette nekünk. Van-e a képben valami vonzó? Nem tehetünk mást, mint amit tettünk: tudomásul vettük. Keserű szájjal, de még egyre mosolyogni próbálva, helyeslően bólintottunk.”

Mi ugyan nem bólintottunk helyeslően, de - főleg hallomás alapján - mi is tudomásul vettük, hogy a dráma eddig ismert hagyományos keretei fölbomlóban vannak - valójában mielőtt a magyar dráma Katona óta ígérkező nagy, világszínvonalú írója eljött volna, hogy megírja a hagyományos magyar tragédiát.

Lehet-e a régi módon írni?

Mint a stílusváltások általában, ez is annyit jelent, hogy nemigen vagy már nem sokáig lehet a régi módon írni, legalábbis nem érdemes. A dráma, „ahogyan eddig ismertük”, roppant érzékeny veszteséget szenvedett; a csapás egyik leglényegesebbnek tartott alkotórészét, a cselekményt érte. (Beckett nemrég bemutatott legújabb darabjának ugyan már nemcsak cselekménye és szövege, de szereplője sincs, és időtartama is alig: 40 másodpercig tart az egész. Fölmeleg a függőny, valahonnan keserves sóhajtás hallatszik, fölerősödik, majd elhal; vé-

ge. Ez már nem színház, csak rögeszmés következetesség, monómánia.) A változás, mely már régen készülődik a drámában, de összes filozófiai és dramaturgiai következményeivel együtt csak az ötvenes években bontakozott ki igazán, forradalmi jelentőségében hasonló ahhoz a zenetörténeti pillanathoz, amikor a zene először adta föl a hagyományosan értelmezett dallamot vagy a tonalitást - és nem szegényedett, hanem ellenkezőleg: gazdagodott általa. A képzőművészetben a nonfiguratív absztrakció megjelenése indított el hasonló folyamatot. Beckett fönt említett nem-darabjának hasonló, már-már komikusan extrém rögeszme: a nem-festmény, vagy-is az üres vászon, az üres képkeret (sok külföldi múzeumban látni) a megfelelője. A nem-közlés, mint a közlés egyik lehetséges módja: a közlési szándék hiábavalóságát még közölni tudja.

A drámai cselekmény tulajdonképp azon az egyszerű tényen is alapszik, hogy az egyik ember sosem tudhatja, mit gondol és mit akar a másik. Ha rendelkezni akar az extraszenzorikus percepció, a telepatikus gondolatátvitel képességével, nyilván ki sem alakul a dráma, ahogyan ma ismerjük. A „jól-megcsinált darab”, vagyis a hagyományos dráma az élet sűrített, idő- és térbeli imitációja, amelyet

- bármilyen stilizált és költői legyen is - a valósággal való szüntelen összehasonlításban szemlélünk. Valami elindul, bonyolódik, összecsapások, szembesülések, fordulatok során kikristályosodik, és végül a kiindulástól merőben különböző helyzetben ismét nyugvópontra jut; kezdet és végkifejlet között a változások egész sora játszódik le és hatványozódik, miközben a gondosan adagolt in-

formáció az expozícióban bemutatott és egyénített jellemeket egymással konfliktusba állítja, az pedig magával sodorja őket. Mint Martin Esslin az abszurd drámáról írt kitűnő könyvében kifejti, a jól megcsinált dráma már dramaturgiai szerkezetében is annak a hitnek a kifejeződése, hogy az ember kezébe veheti a sorsát, s változtathat rajta, egy-úttal változtatva a világon is. A szabályos dráma emberi fejlődésrajz, dramaturgiailag meghatározott formában.

A hagyományos dramaturgia nagyjából ugyanakkor szenvedte el az első komolyabb megrázkódtatásokat, amikor a realista regény, a szürrealizmus, a szimbolizmus, az expresszionizmus azonban csak átmenetileg dülta föl a dráma szerkezetét. A narrátor, az időbontás, a brechti epikus elemek, dalok megjelenése nem hozott *alapvető* dramaturgiai változást; végül valamennyi a modern realista dráma megszokott eszköze lett. A freudi mélylélektan O'Neill korai kor-szakában hozott ugyan formai kísérleteket (a *Brown, a nagy* istenben a szereplők például álarcot viselnek, amelyet csak akkor vetnek le, amikor legbensőbb, igazi énjük, tudatalattijuk szólal meg; az *Örökkön örökké* hasadt lelkű, vallásos író-hősét két külön szereplő játssza stb.), de később, a realizmus felé visszakanyarodó, kiteljesedő életműben háttérbe szorult. A szocialista dráma, mint az ember s a társadalom megváltoztatására irányuló ideológia drámai ki-fejezése, szükségképpen a realizmus talaján nőtt ki, hiszen szándéka a hagyományos dramaturgiai alapképlettel egybe-vág. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy nincs más lehetősége, mint a hagyományos dramaturgia.

Az abszurd dráma

Azt a tényt, hogy a dráma nem okvetlenül és nem kizárólag időbeli történés ábrázolására alkalmas, az abszurd dráma bizonyította be. Szinte valamennyi hagyományos dramaturgiai eszköz mellőzésével, az abszurd dráma tudattartalmat, állapotot, közérzetet, életérzést, statikus költői látomást, képet ábrázol. Nincs cselekménye, amely elindul és el-jut valahová; az abszurd drámában csak cselekvések vannak, melyeknek azonban semmiféle organikus jelentősége nincs, minthogy nincs, amit előbbre mozdíthatnának. Megszűnt a drámába sűrített, az élet láthatatlan koordinátáit jelentő idő, s minthogy a látomásnak időbeli kiterjedése nincs, a darab időtartama is me-

rően esetlegessé válik. A szereplők nem az emberiség egy időben és térben meghatározott csoportjának társadalmilag és lélektanilag egyénített képviselői, hanem többnyire pusztá jelzések, absztrakciók, az emberiség kétlábon járó szimbólumai. Párbeszédük többnyire üres klisékre, személytelen közhelyekre korlátozódik. Állapotukban nem következik be semmi-féle változás. Nem készítenek a velük való érzelmi azonosulásra. A darab nem közöl információt, nem ütöktet össze jellemeket vagy érdekeket, következtetésképp nem ad módot az állásfoglalásra, legfeljebb önmagával szemben; nem is tanít vagy buzdít semmire. Az abszurd dráma, mint Esslin kifejti, szerzője belső, személyes világának kivetítése bonyolult költői kép formájában, vagyis egy statikus szituáció színpadi megfogalmazása. A szituáció az ember és a világ, az ember és az élet viszonya - úgy, ahogyan a szerző látja.

Ez a merőben újszerű dramaturgia, amelynek a hagyományossal pusztán az a közös vonása, hogy emberek mozognak és beszélnek közönség előtt a szín-padon (bár, mint láttuk, ez sem föltét-lenül áll), természetesen nem technikai spekuláció eredménye, hanem - például Beckett esetében - rögeszmésen következetes drámai megfogalmazása egy végletesen, sértetten pesszimista világ-nézetnek, mely az embert minden jó és rossz tulajdonságával együtt reménytelen és egyben komikusan abszurd lénynek látja. Helyzetén a beckett ember változtatni nem képes, sőt, azt még fölismerni sem tudja - ezért nem történik vele semmi; a téma, a mondanivaló itt közvetlenül formává válik. Beckett riasztó filozófiája - amely természetesen adott társadalmi környezetben s nem előzmények nélkül jött létre - tagadható; látomásának szuverén művészi ereje, amely önálló és új színpadi kifejezés-módot teremtett, tehát *szubjektív* igazságát és létjogosultságát *bebizonyította*, tagadhatatlan.

Mint a jelentős irodalmi és művészeti újításoké általában, Beckett színházának formái következményei tartalmától némileg függetlenül is hatnak, mivel elemei másfajta tartalmak kifejezésére is többé-kevésbé alkalmazhatók. Az abszurd dráma más, konkrétan társadalmi vagy lélektani töltésű irányzatai - Ionesco, Genet, Pinter, Mrożek stb. darabjai - közősek Beckett-tel a hagyományos dramaturgia megtagadásában,

de más-más lehetőségeket hoznak a helyébe. Miközben a „jól megcsinált” szín-darab Miller, Albee, Sartre, Osborne, vagy akár Dürrenmatt, Weiss vagy mások kezében olykor - egyre ritkábban - még nagyon meggyőzően s a legmagasabb szinten is bizonyítja életképességét, egyre több jel mutat arra, hogy végtelenül bonyolulttá váló korunkban az egyes ember mint hős, a hagyományos cselekmény követelményei szerint, a régi módon már alig szembesíthető életünk igazi, nagy dilemmáival. Az emberiség nemcsak politikai változásokon megy keresztül, hanem egyidejűleg egész létét, önszemléletét s a világban elfoglalt helyét érintő változásokon is, amelyek merőben különböznek minden korábbi változástól, amely akár a „szabályos” szín-darab kialakulása óta, akár korábban valaha érte. Ilyen például az atom- és hidrogénfegyver birtoklása, az űrrepülés, a telekommunikáció, az elektronika, a biológia, a technika forradalmi, a demográfiai robbanás, a természeti környezet váratlan veszélyeztetettsége, a család válsága, s mindezek egzisztenciális, gondolati, társadalmi, magatartásbeli, érzelmi, pszichológiai következményei. A dráma, akár a többi művészet, először szélsőséges újításokkal reagál, de a valamennyiben közös vonások jól mutatják a fejlődés irányát. A cselekmény a drámából eltűnt vagy mozaikokra tört; megjelent Beckett világa mellett többek közt a valóság esetleges, naturalisztikusan ábrázolt részleteiből fölépített, titokzatos eredetű szorongást kifejező pinteri dráma, vagy a kitalált bosszúvágóját álomszerű képekben, az őszitők logikája szerint kiélő és megtestesítő Genet színháza. Amerikában vad indulat és lefegyverzően szelíd kitérkezés mint téma és mondanivaló, saját dramaturgiát teremtett magának. Jean-Claude van Itallie realiztikus, de összefüggéstelen és szimultán minijelenetek és zene, tánc, pantomim, bábok, fény-, zaj- és filmhatások keverésével a fönnálló társadalom heves gyűlöletének különös és roppant hatásos szimfóniáját komponálta meg (*Amerika, hurrá!*); míg viszont az ifjúság úgynevezett külön subkultúrája a maga elemeiből teremtett saját dramaturgiájú, korszakot nyitó musicalt: a *Hair* dal, tánc, ritmus, kórusban kiáltozott jelszavak, mondókák és epizód-töredékek megragadó együttese, amihez szépen mozgó, vonzó fiatal testek kitérkezése járul a politikai tiltakozás egy-szerű és hatásos nyomatékként.

És a magyar dráma?

A „jól megcsinált” színdarab haldoklása nálunk kevésbé látványos és szembe-tűnő mint másutt, mivel ez a jelenség itt úgyszólván létre sem jött. Klasszikus drámairodalmunk lokális érvényű majdnem-remekművek (*Bánk bán*) vagy jó rossz darabok, azaz irodalomnak nagyszerű, drámának másodrangú művek (*Csongor, Tragédia*), több-kevesebb sikerrel színpadra erőltetett regények (Móricz) tiszteletre méltó sora. A nemzetközileg érvényes professzionista szintet csak másod- vagy harmadrendű tehetségekkel (Bródy, Molnár, Lengyel, Herczeg) értük el. Azok a néprétegek, amelyekből a magyar irodalom legjobbjai jöttek: parasztság, kismemesség illetve dzsentri, munkásság - nemigen adhattak, s nem is igen igényeltek professzionista drámaírókat, aki végül is szín-házi ember. A vékony és provinciális polgári réteg megelégedett azzal, amit kapott, illetve, a színházban importot fogyasztott. Igényeink a szuverén drámára ma sem túlságosan nagyok. Mol-

nár, Móricz és Herczeg dramaturgiája, vagyis az, ami a hagyományos dramaturgia eszköztárából kölcsönvehető és el-sajátítható, ma is él. Természetesnek tartjuk, hogy egy jó regény, ha különö-sebben nem alkalmatlan a dramatizálásra, a színpadra (és filmen, képernyőn, rádióban) is megjelenjék, ami önmagában véve valóban természetes is lehetne, ha nem segítené alámosni a színház amúgy is bizonyításra szoruló művészi szuverenitását. A valóság spontán és közvetlen, természetes drámává-alakulása a magyar irodalomban úgyszólván hagyománytalan jelenség. Már annak is örülnünk kell, hogy a rossz darabokat azért néha jó írók vagy költők írják, ami legalább a szándék és a nyersanyag minőségére nézve garanciának tekinthető, csak a színházat nem viszi előbbre.

Éppen ezért biztató az a kevés, ami ezen a talajon ilyen előzmények után, illetve előzmények híján, mégiscsak létrejött. *A Bálanya, az Adáshiba, Az öreg* egy-egy fontos lépés nemcsak rendkívül időszerű témák szellemes és primeren

drámai, vígjátéki ábrázolása felé, ha-nem a hagyományos formák, a szabályos cselekménydarab egyeduralmának föllazítása felé is. A kispolgár szemén át láttatott viharos magyar történelem groteszk abszurditását egy prózaíró fedezte föl - az évtized legnagyobb írói fölfedezése! -, s a kísérlet eredménye mindjárt egy nagyon jó rossz darab: a *Tóték. A Macskajáték* pedig már jóval több is, mint előleg az igazi, önmagának szuverén formát teremteni képes Örkény-darabból. Megközelíti, és ami nem csekélység, helyenként el is éri szépprózai előzményének hatásfokát. A remek anyag, a Tótékénál önállóbb kezelésben, a színpadon is előidézi azt, ami Örkény utánozhatatlan írói képessége: életék jelenlétéhez helyez bennünket. A darab nem-cselekményének nem-hőseivel triviális nem-események történnek két nem-felvonáson át - csak ami ebből létrejön, igazi, jó, modern és magyar színház.

Úgy tetszik, a magyar dráma útja ilyen tagadásokon át vezet majd - csak író kell hozzá és színház.

PÁLYI ANDRÁS

Színpadi hatás és katarzis

A katarzis klasszikus jelentését Arisztotelész határozta meg, aki egyértelműen a tragédia előadására alkalmazta, mely „a félelem és szánalom felidézésének segítségével megtisztítja az embereket ezektől az érzésektől”. Lessing a *Hamburgi dramaturgiában*, Arisztotelész nyomába szegődve, úgy írja le a katarzist, mint „a szenvedélyek átalakulását erényes képességekké”. Arisztotelész a tragédiát ismerte, az élő színházi elő-adást; arról már nemigen tudhatott, amiből a tragédia-előadás kialakult. S ez utóbbiból még Lessing sem látott lényegesen többet a *Poétika* írójánál. A görög színházi katarzis eredetét az ún. primitív népek szertartásait feltáró etnológiai kutatások helyezték új megvilágításba, s mai ismereteinkkel nagyjából reprodukálni is tudjuk a katarzis fejlődését a totemrítustól - a titkos társaságokon és a dionüszoszi thaiszoszon át - a tragédiáig. S ez egyúttal elkerülhetetlenné teszi, hogy azok, akik a színházi katarzis mai lehetőségét keresik, megkísérel-jenek a klasszikus meghatározásoknál mélyebb, eredendőbb törvényszerűségeket felfedni.

A modern színház tehát, melyből eltűnt az arisztotelészi *kollektív megtisztulás*, arról faggatja a görög mestert: a félelem és a szánalom felidézése hogyan tisztítja meg a résztvevőket ezektől az érzésektől? Avagy a lessingi megállapítást véve alapul: *hogyan* alakítja a szenvedélyeket erényes képességekké?

A mai színházi alkotót elsősorban a módszer érdekli. Hisz a görög tragédia meghatározott, homogén társadalmi közegben jött létre, s könnyen lehet, hogy a félelem és a szánalom közel sem olyan elementáris része a megtisztulásnak a mai más társadalmi struktúrában élő és más lelki struktúrájú közönség szempontjából.

Ebből az is világos, hogy amikor a *hogyan* kérdését felvetjük, nem dramaturgiai fogásokat keresünk. Legalábbis a szó hagyományos értelmében nem. Sokkal inkább maga a katartikus élmény érdekkel, azt is mondhatnám, a katarzis *szerkezete*, az, ami az előadás pszichikai szférájában történik. Mai színházi gyakorlatunk szerint egy előadás művészi megformálása három stádiumban zajlik le: az írói munka, a rendezői vezetéssel folyó színházi próbák és a színész adott esti szín-padra lépése szakaszaiban. A színész tehát, aki a színpadon játszik, az írótól, a rendezőtől és ennek munkatársaitól függetlenül is alkotó művész, bár teljesítménye elválaszthatatlan az előbbiektől. Az ő művészete *hic et nunc* születik, s voltaképp alkotói, „ihletett állapotát, abban az adott percben ér-vényes (bár nem előkészület nélküli!) lelki tartalmait tárja fel - művészté lényegítve - előttünk, jelenlevő nézők előtt. Sőt, mivel a színház lényege épp ez az *együttlét*, a színész és a néző találkozása, így a néző lelki változásai, az egyes nézők egymással teremtett kapcsolatai vagy a nézőtér uralkodó teljes elszigeteltség egyaránt visszahat a színészi teljesítményre. Az is előfordul tehát, hogy más-más közönség jelen-létében „ugyanaz” az előadás egyszer magas hőfokú, máskor egészen gyenge művészi élményt kínál.

Vagy ha nem, *hát kínálhatna*. S ha ez a felfokozott nézőtér-színpad függőség ma nem általános jelenség színházainkban, könnyen felmerülhet bennünk a gyanú, hogy valami alapvető haj van előadásaink hatásával, a színház és közönség kapcsolata-

tával. Az egész modern színházművészetnek szembe kell néznie a rutin fenyegetésével, ami épp az egyedit és a sajátost tünteti el az előadásból. A színházi rutin mögött pedig ott kísért a kritika és az elmélet rutinja is: a szavak devalválódnak, a katarzis *jelentése* is elmosódik. Így fordulhat elő, hogy több színházi alkotó kézlegyintéssel intézi el a katartikus élmény eltűnését, ami valamikor a színház legegységibb sajátja volt.

A modern esztéták közül, úgy tűnik, egyedül Lukács György foglalkozik érdemben a befogadói élménnyel. Lukács hangsúlyozza, hogy az esztétikai hatás előttje és utánja nélkül valódi lényege nem írható le. Vagyis a műélvező nem lelki *tabula rasa*, s a mű sosem rajzolhat rá tetszés szerinti rejtjeleket. Lukács azonban a katarzist „az esztétika általános kategóriájává” teszi, minthogy „minden művészi hatás magában foglalja az élet magvának felidézését”. A katarzis ilyen értelmezése pedig elhomályosítja a színházi együttlét esztétikai és etikai jelentőségét, s ezzel mintegy közvetve azt a halott színházat (Peter Brook kifejezése) erősíti, amely képtelen hatni.

Másrészt a katarzis fogalmát használja a pszichoanalízis is. Ez a fogalom, melyet Freud vezetett be a pszichológiai gondolkodásba, az antik katarzis terápiás jellegét emeli ki. Az a megtisztulási folyamat azonban, amelyről Arisztotelész még nyugodtan jelenthette ki Platónnal való vitájában, hogy társadalmilag hasznos, itt lényegileg retrográd szerepet tölt be. Freud ugyanis, sőt az egész amerikai pszichoanalitikus iskola elvonatkoztatja a terápiát a katarzis közösségi jellegétől. Így az antik katarzist az az orvosi-pszichológiai újjáéledése, ha más oldalról is, ugyanarra a jelenségre mutat, mint a színház hatásképtelensége. Míg a színházban együtt van ugyan egy adott közösség, de ennek a közösségnek nincs kollektív katartikus élménye, addig a katarzis a pszichoanalízis korszerű és legértékesebb változatában, mondjuk Erich Frommnál is az orvos és a páciens *magánügye* marad.

A színpadi hatás

Ha a színház együttlét, ha az előadás hőfoka jelentősen attól függ, ami a színpad és a nézőtér „pszichikumában”, lelki szférájában történik, attól tehát, hogy milyen kapcsolat létesül néző és színész, néző és néző, valamint (de nem utolsósorban!) színész és színész között, akkor a színpadi hatás tudatos előkészítése elképzelhetetlen mély pszichológiai felkészültség nélkül. A legegyszerűbb példaként kínálkozik Pavlovra hivatkozni. Ha tisztában vagyunk a feltételes reflexek mechanizmusával, mindjárt nem oly rejtélyes bizonyos sokoldalúan kidolgozott előadások hatástalansága. A színpadi rutin ugyanis magával hozza a nézőtér rutint is (aminek mintegy tükröződése a kritika és az elmélet rutinja), s míg a nézőtér jól szórakozik, az előadásból épp a lényeg, a felrázó és megtisztító erő marad el.

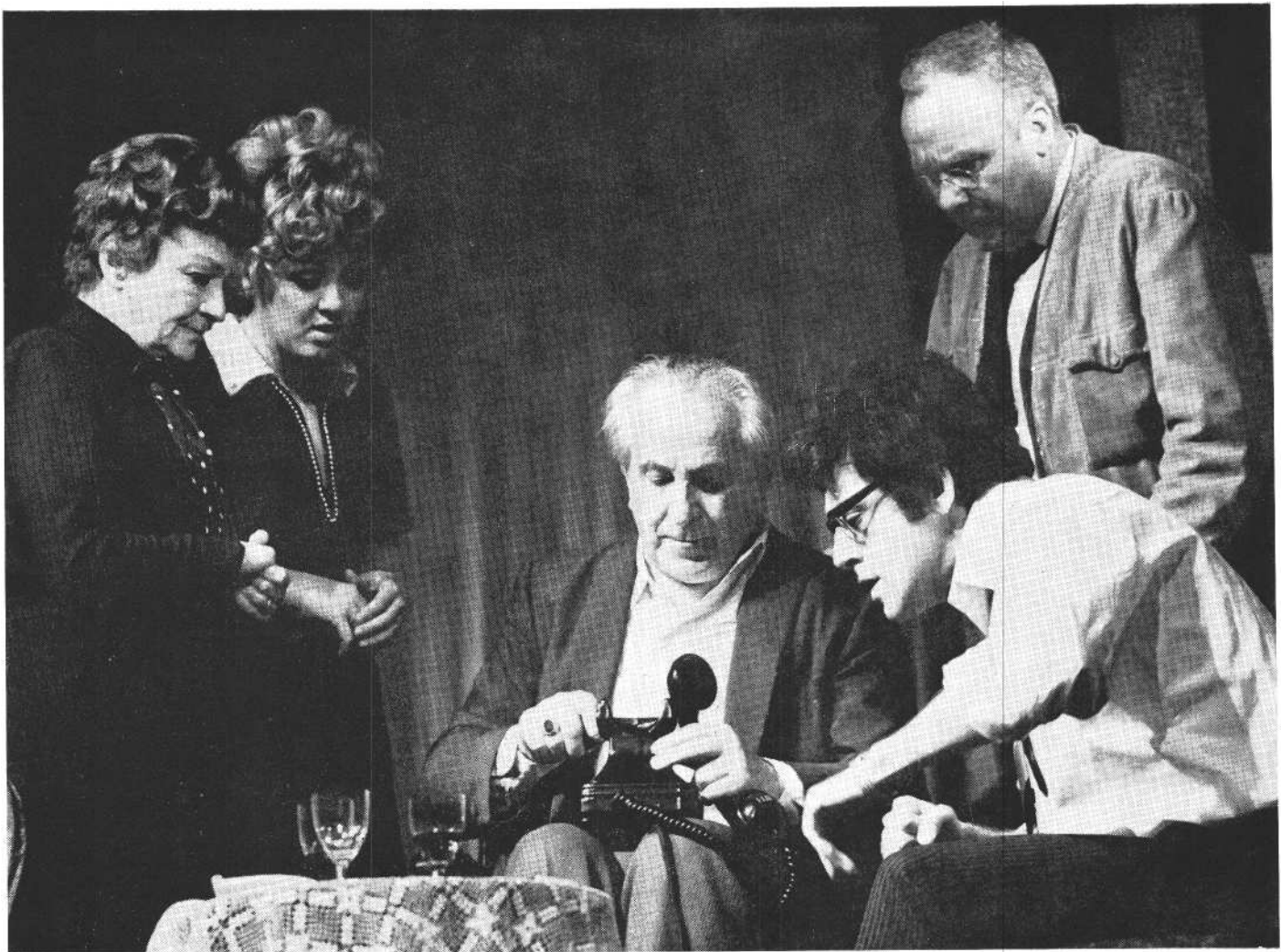
Az Adáshiba Pesti Színházban bemutatott előadása például a múlt évad talán legnagyobb közönség sikere volt. Az előadás célja nyilvánvalóan a televízió nézésben íróilag absztrahált ún. kispolgári, minden mélyebb összefüggésre érzéketlen, süket magatartás leleplezése volt. Nos, ez a leleplezés értelme szerint arra volt hivatva, hogy felrázza a nézőtérre ülő „kispolgárt”. Ehhez a felrázáshoz azonban a színháznak nem volt esz-köze. Tévedés ne essék, nem azt mondom, hogy amit Páger Antal vagy Bulla Elma az előadásban teremt, az nem művészet. S még csak azt sem állíthatom, hogy hatástalan művészet. Csupán azt, hogy képtelen felidézni a nézőtér valóban mély emocionális megrázkódtatását. De hangsúlyozom, ez el

sősorban nem a példaként kiemelt két kiváló színművészkön múlik. Mélyebb okai vannak. Az a fajta színjátszási stílus, amit a Vígszínház (és nemcsak a Vígszínház) kultivál, nem tartalmaz, nem is tartalmazhat olyan eszközöket, ami a pusztán vígjátéki, groteszk vagy abszurd meglepetésnél mélyebben hatna. Ami elemien, egzisztenciálisan érintené - adott esetben - a „kispolgárt”, ráébresztené valamire, amit elhibázott, amit eddig nem látott meg saját életében stb.

A legragyogóbb Páger-gesztusok is ismerősek. Nem azért, mintha Páger ismételné magát. Mai színjátszásunk mércéjével mérve, épp elég eredetiség van benne, hogy még mindig, újra és újra elbűvöljön. S ennél többet önmagától nem is igen ad-hat. Sőt, a közönség, a „kispolgár” is, aki be megy a nézőtérre, ezért szereti Páger, ezért a jól ismert elbűvölésért. Vagyis a nézőben feltételes reflexek alakultak ki bizonyos, a színpadról érkező ingerekre. Páger kedvéért megy be a színházba, és nem csalódik, Páger valóban megteremt neki a várt színpadi varázslatot. De épp ez a bökkenő, hogy nem csalódik. Mert ugyan mi rázhatná fel ama megidézett „süket” televízió nézésből, mint a család? Persze nem az a család, hogy tegyük fel, Páger a vártnál gyengébb, erőtlenebb teljesítményt nyújt. Hanem, ha a nézőt olyan áramkör rántja magába, ami a nyílt evidencia hitelességével mintegy pszichikailag kényszeríti rá, hogy felismerje az élet - benne a saját élete - valamely törvényszerűségét, összefüggését, igazságát.

Ennek végiggondolása természetesen sok mindent maga után von, s a modern színház előtt ott a nagy válaszút: vagy képes lesz alapjaiban megújulni, vagy az állam, illetve a bérletvásárlók által szubvencionált rutinszínházzá válik, melyben színészek és nézők egyaránt udvarias gesztusokat tesznek egymásnak. A színészek megmutatják, mit tudnak, s a nézők megtapsolják, elismeréssel jutalmazták őket. Ami helyénvaló is lenne, ha artistákról lenne szó, akiknek teljesítményében valóban a technikai produkciót, az akrobatikus teljesítményt élvezzük, azokat a fogásokat, amivel elbűvölnek. De a színház ne elbűvölni és szórakoztatni akarjon. Ha valóban magas-rendű művészet az, ami *hic et nunc* ezen az estén születik, úgyis elbűvöl, és megfeledekzem mindenről. A színház tehát igenis akarjon felrázni, hozzon rendkívüli állapotba, gyakoroljon rám mély és felkavaró emocionális hatást, döbentsen rá, engem, a „kispolgárt”, hogy mi rejlik állandó süket tévénézésem mögött. Különböző ugyanúgy ülök a nézőtérre, mint Szakonyi figurái a készülék előtt, s ugyanolyan hangulatban ha-gyom el a színházat, mint ők a televíziót; s végül csak azt nem értem, mi szükség van egyáltalán a színházra, ha ugyanez elérhető gépi úton, sokkal komfortosabban is?

Különböző színházi alkotók különböző következtetéseket vontak le ebből, s a színházi formabontás széles skáláját, ami ennek nyomán született, itt még jelezni sincs helyünk. De nem is szükséges. Mert a formabontások hosszú sora már be is bizonyította, hogy az új színház e tévűtjai alapján véve mind téves kérdéssel indultak. Ahelyett, hogy az előadás pszichikai szerkezetét vették volna vizsgálat alá, a lehetséges ötletek még kijátszatlan variációit keresték. Kezdetben ez frappánsan hatott - sorolhatnánk példákat az izmusoktól az abszurdig, a színpadra vitt dokumentumokig -, de a közönségben nagyon is gyorsan bizonyos immunitás fejlődött ki, aminek úgyszintén megvannak a lélektani okai (ugyanis semmi lényegi újat nem rejtettek e kísérletek), s ma már a belvárosi „kispolgár” ugyanúgy szórakozik a színházban, ha - maradva a példánál - Páger abszurdot (Szekrénybe zárt szerelem), ha



SZAKONYI KÁROLY, ADÁSHIBA (PESTI SZÍNHÁZ)
 BULLA ELMA (BÓDOGNÉ), HALÁSZ JUDIT (SACI), PÁGER ANTAL (BÓDOG), ERNYEI BÉLA (DÖNCI) ÉS KOZÁK LÁSZLÓ (SZÜCS) (IKLÁD¹ LÁSZLÓ FELV.)

érzelmes melodramát (*Meddig lehet angyal valaki*), ha álmodern groteszket játszik (*Az öreg*).

Azok az útkeresések - mind nálunk, mind pedig határainkon túl -, melyek a kívánatos alapvető megújódást *ígérik*, valamiképp visszautalnak az antik katarzisa; s ezért most röviden kitérünk a színházi katarzis eredetére.

A katarzis

Ezt jelenlegi ismereteink szerint a totemisztikus társadalom legősibb avatási szertartásaiban kell keresnünk, melyekben még egymáshoz kapcsolódott a tabu rituális, kollektív meg-szegése - a totemállat elejtése - és az ifjaknak a nemzetség életét szabályozó törvények ismeretébe való beavatása. A törzsi társadalomnak ezen a szintjén a nemzetségi rokonság a legszentebb kötelék. Grönbech az óskandinávokról írva beszél arról az *iszonyról*, melyet a nemzetségen belüli gyilkosság idézett elő a nemzetség tagjai közt. S megjegyezve, hogy a különböző nemzetségek közötti emberölés „nem bűn az élettel szemben, sőt nem is tekinthető természetellenesnek”, megállapítja, hogy „mihelyt viszont valamelyik nemzetségen belül vagyunk, az élet szentsége a maga abszolút sérthetlenségében magasztosul fel előttünk; a nemzetségen belül a vérontást *szentségtörésnek* (kiemelés tölem - P. A.), vakságnak, öngyilkosságnak tekintik. A reakció oly hirtelen és biztosan következik be, mint a tüvel érintett ideg reakciója.” Ezek után nem nehéz elképzelni, milyen lelki sokkot jelentett a totemállat rituális meg-ölése, hisz a totemállat a nemzetség *megkülönböztetett* tagja, ő az ő. A tabu megszegése a rituális szertartásban is szentség-törés, a hétköznapi idegreakciók nem kapcsolódnak ki, hanem

meghatványozódnak: semmi sem lehet annyira szerit, mint a rituális szentségtörés. Hisz az ősök *valóban* a totemfajjal táplálkoztak (ismeretes, hogy a tabu kialakulásának gazdasági oka épp a totemfaj pusztulása, mely eredetileg a nemzetség fő eledele volt); a ceremóniában aktívan részt vevő egész közösség életének legmagasztosabb percei azok, amikor „bekebelezik” a totemállatot, mely *azonos* az ősekkel. A latin nyelvek egyébként etimológiailag is megerősítik ebben az etnológusokat. A „sacrum” valamikor egyaránt jelentett „átkozottat” és „szentet”; a francia „sacré”-nek ma is hasonló a jelentése.

Az ifjakat ugyanakkor kemény fizikai próbatételnek, istenítéletnek tették ki. A primitív társadalom minden krízist az avatás szemszögéből néz, s az avatás (a katarikus élmény) kedvéért felidézi a krízist: a krízis megtisztulás - és a meg-tisztulás krízis. A születés halál - és a halál születés. A pubertás korát elérő gyermek mint gyermek meghal, s újjászületik férfi vagy nő alakjában. Gütheionban, Lakóniában, egy nyilván ősi eredetű hagyomány szerint Oresztész, anyja meggyilkolása után, úgy nyerte vissza egészségét, hogy leharapta egyik ujját, levágta a haját. A fizikai krízis és a lelki megtisztulás e szerves egységén alapul az avatás, mely egzisztenciális mélységű, emocionális megrázkódtatással jár, s amely épp a totem-állat elejtésével tudatosítja az ifjakban a tabu szentségét (ami-ben egyúttal benne fogantatnak a törzsi élet legfontosabb tör-vényei is), amely közös helytállást s nagykorúságuk közös bizonyítását követeli meg. Természetesen ennek a szertartásnak, ennek a *színháznak* is megvannak a szereplői is szemléllői. De a „nézők” - ha kontemplatív szinten is - teljes aktivitásukkal részt vesznek a „szentségtörésben”, mely mint önálló színházi

műalkotás a remekművek tömörségével - az egyszerre „szent” és „átkozott” pillanat elementáris erejű feszültségében - sűríti magába az egykori emberi létezés alapvető drámáját: a természetfeletti erőtől (értsd: a természettől) való függőséget és ezen erők meghódítására irányuló szüntelen erőfeszítést.

Ez a tragikum realizálódik minden egyes szertartásban, ez hozza létre a katarzist, jóval a görög tragédiaelőadások előtt. S a megtisztulás egyértelműen *progresszív társadalmi funkciójához* itt még nem is férhet kétség. Ugyanakkor érdemes megjegyeznünk: ahogy megindul a nemzetségen belül a társadalmi differenciálódás, a közösség életének irányítása és felügyelete *a vének* kezéből átkerül *a nemzetségfő* hatáskörébe, az isten-ítéletek mindjárt a megfélemlítés eszközévé válnak, az ifjak próbatételében uralkodó szerepet kap a társadalmi függőség tudatosítása. Felbomlik a helytállás kollektív jellege, kialakul a virtuskodás, versengés, s eltűnik a katarzis szükségszerű társadalmi progresszivitása. A görög tragédia fénykorában az uralkodó polgárság saját érdekeinek szolgálatába állítja a színházi szertartást. Ez a progresszivitás azonban már nem a katarzis *elemi tényezője*, mint az ősi társadalomban, hanem abból a szerepből következik, amelyet a tragédiaelőadás a társadalom életében betölt.

A kérdés tehát, melyért e kitérőt meg kellett tennünk, így hangzik: lehetséges-e, hogy születő új társadalmunkban azzal egyidejűleg, hogy helyreáll a társadalom önellenőrzése, olyan színház szülessen, amely lényege szerint az avatási szertartás struktúráját követi: társadalmilag progresszív, kollektív megtisztulásra épül? S ez a kérdés annál is időszerűbb, mert a modern társadalmi fejlődéssel együttjáró urbanizáció véglegesen felszámolja a régi, területileg meghatározott közösségeket, s az atomisztikus szerkezetű társadalom különösen igényli az *integráló szertartást*.

Jurij Borev nemrég magyarul is megjelent *A tragikum* című könyvében fel is veti ezt a kérdést. Pontosabban nem is ezt, hanem a görög tragédia és a szocialista művészet tragédia-lehetősége közti rokonságot. Borev megállapítása azonban, aki abból indul ki, hogy a tragédia mindig *az ember halhatatlanságát* vallja, s ezt a közösségért leélt élet társadalmi halhatatlanságában látja kiteljesedni, *papírforma* marad. Minthogy nem vizsgálja a színházi együttlét szerkezetét, mely minden rokoníthatósága ellenére is a szocialista társadalomban nemcsak a görög demokráciától, de az ősi totemisztikus törzsi társadalomtól is alapvetően *eltér*, könnyen, de indokolatlanul párhuzamot vonhat a klasszikus görög és a mai szocialista realista dráma között, anélkül, hogy a görög tragédiaelőadás lényegére, az avatási szertartásból kialakult katarzisa érdemben kitérne. Ami mégis hasznosítható esztétikai vizsgálódásaiból, az a fentebb jelzett *társadalmi lehetőség* meglátása.

A pszichoanalitikus színház

Mielőtt azonban a katarzis mai formáját kereső színházi törekvésekre kitérnénk, tisztáznunk kell két fogalom különbözőségét. *Színpad* hatásról és *katarziszról* beszéltünk fentebb. S bár a kettő elvileg nem zárja ki egymást, e helyütt két alapvetően más színházi kultúrát értelmeztünk velük. A színpad hatása a szórakoztató színház eszköze. Ez a színház lemond a színművészet legsajátosabb lehetőségéről, arról, hogy a közösség szer-tartása legyen. Minden igyekezetével azon van, hogy kész mű-vészi termékkel ajándékozza meg a színházba beülő nézőt. Ez a színház *társadalmi találkahely*, de a találkozás nem a néző-téren zajlik le, hanem a büfében, s így *független* attól a mű-

vészettől, amit a színpadon felszervíroznak. Erre a színházra érvényes az az elemzés is, melyet Lukács György a befogadói élményről nyújt, vagyis itt valóban „befejezett művel” állunk szemben, s az egyedi nézők pszichikumában tényleg „az átvétel mozzanata” uralkodik.

Katarzis azonban csak olyan színházban lehetséges, mely a színészek és nézők közös színháza, amelyben a művészi alkotás lényegéhez tartozik *a találkozás*, s amelyben épp ezért - minden más művészeti alkotástól eltérően - a nézőnek fokozott társalkotói szerepe van. Ez a színház a közös „szentség-törés” ama magasztos pillanatát szeretné megvalósítani, azt a megtisztító krízist, amely a totemrítus résztvevőit - azáltal, hogy *megértették és tapasztalták* létük evidenciáit - újjászülte..

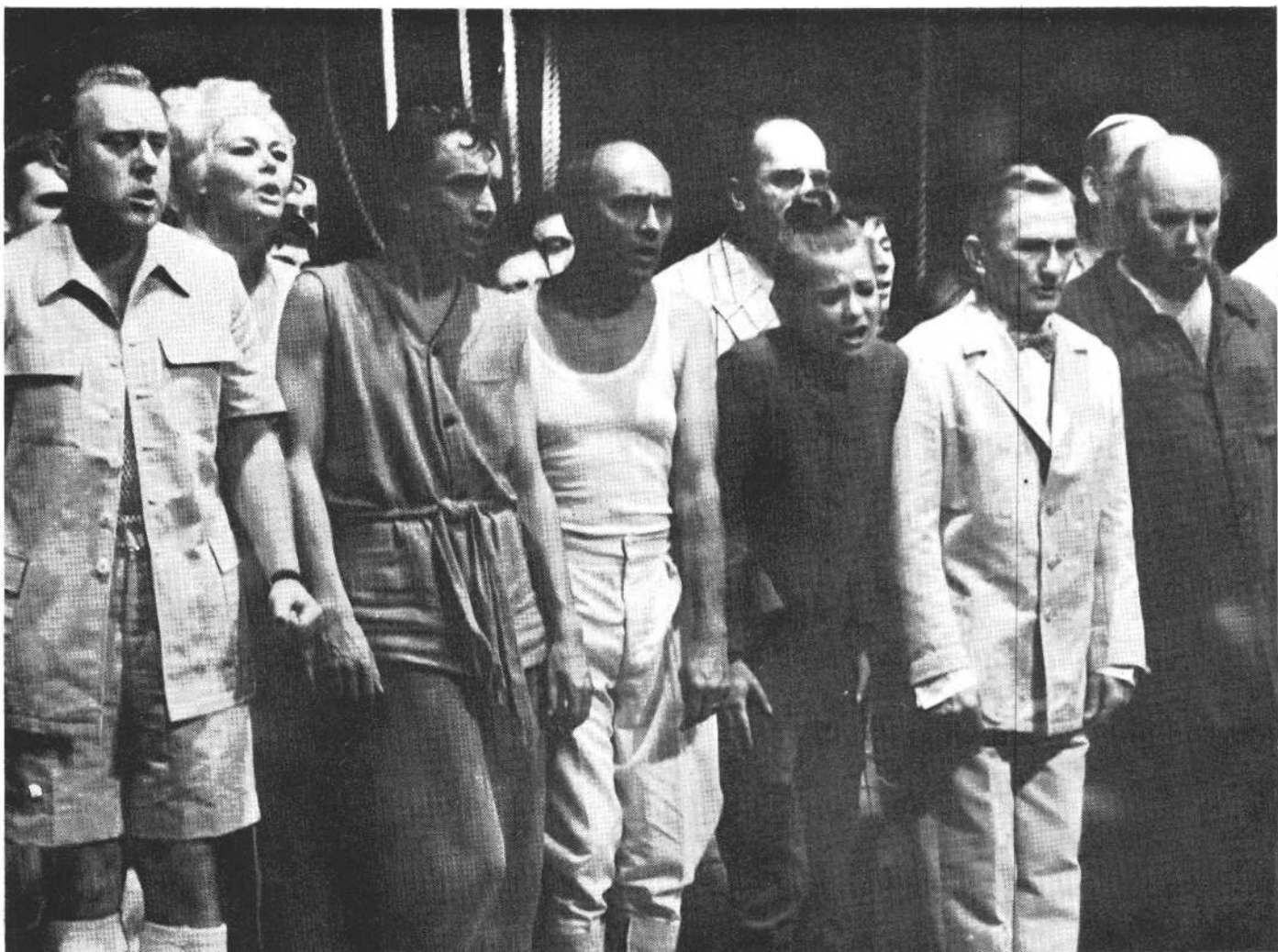
Van ilyen színház? Készül-e egyáltalán?

A színházi alkotók közül Sztanyiszlavszkij volt az első, aki a színészi művészet feltételeit vizsgálta; aki megállapította hogy a színész nem a próbák eredményét ismétli meg az elő-adáson, hanem minden este újraalkotja szerepét, lelki és technikai adottságainak valamennyi elemét aktivizálva. Sztanyiszlavszkijnek a színészi átélésről szóló tanítását fejlesztette tovább a modern amerikai színjátszás egyik izgalmas kísérlete, Harold Clurman és Lee Strassberg Group Theatre-ja, majd ennek folytatásaként az Actors Studio, Elia Kazan vezetésével. A Group Theatre és az Actors Studio megkísérelte a Sztanyiszlavszkij-módszer megtermékenyítését a pszichoanalízissel, de *ebben* a katarzisban a színész volt a „médiüm”, a színész-pedagógus pedig a „hipnotizőr”. S igaz ugyan, hogy ez a szín-házi műhely egész sor kiemelkedő színészt adott a modern amerikai színművészetnek, voltaképp mégis befutott arra a holtvágányra, amire a pszichoanalízis általában. Ha a katartikus lélekelemzés a rendező és a színész *magánügye*, s a szín-házban fel sem merül az aktív *együttlét*, akkor legfeljebb egy lélektani finomságokkal operáló, jeles mikrorealizmust szülhet ez a „módszer”, s Amerikában lényegileg ez is történt.

Jerzy Grotowski, akinek Wrocławban működő színházi laboratóriumát és alkotói tevékenységét a SZÍNHÁZ 1969!7. számában ismertettem, miközben Sztanyiszlavszkij nyomdokain halad, szintén bizonyos vonzódást mutat a pszichoanalízishez. De itt már *minőségileg* új fejezet nyílik a színházi katarzis kereséséhez. Elsősorban azért, mert Grotowskinál - ha meg akarunk maradni e kategóriáknál - a színész „hipnotizál” és a „médiüm” a közönség, ami máris az antik katarzissal rokonítja a színház hatását.

Lényegesebb azonban a színészi teljesítmény funkciójának megváltozása. Grotowskiék olyan mitikus elemeket gyűjtenek - legutóbbi előadásukban, *az Apocalipsis cum figurisban* már a rendező és a színészek *közösen* - az előadás alapjául, melyek napjainkig megőrizték vitalitásukat, s amelyek ugyanakkor általános érvényű igazságokat tartalmaznak a mai néző számára is. A színész *hic et nunc* a mítosz általános igazságával ütközteti meg saját egyéni igazságát, s ezáltal mintegy feláldozza magából mindazt, ami hamis. Az önvallomás végső határait keresi, s így valami egészen egyedül és intimet mutat meg önmagából, ami megismételhetetlenül autentikus.

Grotowski színészei több mint tízéves különleges tréning után olyan technikai felkészültséggel rendelkeznek, amiről Sztanyiszlavszkij legfeljebb ha álmodott. A „lelki technikát”, amiről a nagy orosz mester beszélt először, a Grotowski-féle laboratóriumban megelőzi a test fiziológiai uralása. Ami végül is nyilvánvalónak és természetesnek tűnik: ha igaz, hogy a lelki folyamatok mind fiziológiai folyamatok is, sőt ez utób-



PETER WEISS: LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JÓZSEF SZÁHÁZ)
 HORKAI JÁNOS, ZOLNAY ZSUZSA, IGLÓDI ISTVÁN, SUKA SÁNDOR, VELENCZEY ISTVÁN, TÖRŐCSIK MARI, RAJZ
 JÁNOS ÉS HORVÁTH JÓZSEF. (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

biak az elsődlegesek, akkor a tudatos színész is kezdheti művészi alkotómunkáját a „lelkével”. Ez az evidens kiinduló-pont, melyről korunk színháza - és a hazai színházművészet különösen - még mindig alig vesz tudomást, a színházi együtt-lét struktúráját lényegesen átalakítja, illetve döntően segíti, hogy az előadás valóban együttlét legyen. A színész ugyanis, aki művészetében szélsőséges és mély vallomást tesz saját intim drámájáról, fizikailag, *testileg* olyan rendkívüli állapotba kerül, ami kétségkívül valamiféle modern „szentségtörésnek” nevezhető, ama „átkozott” és „szent” pillanat megidézésének - a test megtörése által. Ennek felismerése, hogy a mai színház heterogén összetételű közönsége előtt *egyetlen közös tabu* az emberi test szentsége, Grotowski színházi kísérletének legfőbb érdeme.

Ami viszont kérdéses marad ebben a színházi kísérletben, az a katartikus hatás társadalmi progresszivitása. Messze vezetne annak vizsgálata - s nem is áll rendelkezésünkre kellő szociológiai feldolgozás -, hogy a mai lengyel társadalomban, mondjuk, egy wroclawi átlagpolgár életében milyen szerepe van, ha a Grotowski-féle szertartásban részt vesz. S e tekintetben nem is az a leglényegesebb, hogy egy ilyen színház mindenképp peremjelenség (nem művészi, hanem társadalmilag), hisz ez végül is mennyiségi kérdés. Súlyosabban vetődik fel az, hogy a Grotowskiék által összegyűjtött mitikus elemek csupán a mai emberben továbbélő ősi *én-re* apellálnak, s ezért *még* vitálsák. Igaz, a tabu kollektív megszegésével - tudniillik lelki aktivitásunkkal kényszerítve vagyunk részt venni a színész „önfeláldozásában” - egységesítő erejük is van. Mégsem *szükség-*

szérű e szertartás progresszív szerepe a közösség életében. Vagyis a katarzis inkább csak egyéni létünk evidenciáira döbbsent rá, s csak *esetlegesen* ennek közösségi vonatkozásaira.

A politikai színház

Ha azt keressük, hogy a fentebb vázolt alapvető dilemmára hazai színházi alkotóink hogyan keresnek megoldást, a másik véglettel találkozunk. Az évad előadásaiból eddig három olyan színházi produkciót tudok kiemelni, melyek rangjukat és művészi törekvésüket tekintve itt említhetők: A *luzitán szörny* előadása Major Tamás, a *Szókratész védőbeszéde* Horváth Jenő és a *Görög tragédiák* Giricz Máttyás rendezésében. A három előadás három, sok tekintetben eltérő rendezői esztétikát tükröz. Egy vonatkozásban azonban rokoníthatók: mindhárman ellenkező oldalról közelítik meg ugyanazt a problémát, mint Grotowski. Vagyis elsősorban a közösséghez tartozás evidens törvényeit akarják a nézőben tudatosítani: mindhárom előadást nyugodtan nevezhetjük *politikai színháznak*, bár csak A *luzitán szörny* meríti témáját a napi - pontosabban az évek-kel ezelőtti - politikából. Giricz Máttyás és Horváth Jenő a mitológiához vagy a mitologizált történelemhez folyamodnak, Major Tamás a mai politika mítoszához. Ezek a mitikus elemek vagy vonatkozások mégsem azt a szerepet töltik be, mint a wroclawi Teatr Laboratóriumában: a színészen nem történik meg az *egyedi* és a mitikus elemek képviselte *általános* végsőkéig feszített megütközése. Ha Törőcsik Mari, sőt Haumann Péter alakításában találhatunk is olyan összetevőket, melyek bizonyos tekintetben analógiába is állíthatók ezzel, mégis más-

ról van szó: egyikük sem lépi át azt a kritikus pontot, amit a fiziológiai folyamatok *elsődlegessége* jelent. Az az akármennyire is magasrendű művészetet kínálnak, s „lelki technikájuknak” akármennyire is megvan a fiziológiai kidolgozottsága, művészetük mégsem *a fiziológiából*, hanem *a lélekből* indul ki.

A legnyilvánvalóbb példát a *Görög tragédiák* debreceni előadása szolgáltatja, melyben becsülettel megoldott színészi teljesítményekkel találkozunk, de ezek közül egy sem olyan, hogy képes lenne a színházban esetlegesen összejött közönségből *közösséget* formálni. A siker teljes mértékben az előadás filozófiáján múlik, a színházi együttlét pszichikai struktúrája ebben a színházban lényegileg a gondolati kapcsolat aktivitására épül, s emóciókat legfeljebb a filozófia *megértése* vált ki belőlünk. Giricz Máttyás, akinek rendezését a SZÍNHÁZ 1971/2. számában röviden elemeztem már, olyan *játékot* teremt a szín-padon, melynek egymásra ható effektusai *művészi* hőfokon tolmácsolják a „minden körülmények közt embernek maradni” *gondolatot*, meggyőz a gondolat igazságáról, sőt az Oidipusz-mítosz általánosító és a modern naturalisztikus elemek el-idegenítő hatásának feszültségével utalni tud a felvetett gondolatnak (követelménynek, törvényszerűségnek) az egész közösséget érintő vonatkozásaira is. Mégsem jön létre a katarzis, s főként nem a kollektív megtisztulás nagy pillanata, mert hiányzik az előadásból *a közös szentségtörés*.

Lényegileg ugyanez jellemzi mindhárom érdemleges politikai színházi törekvést, melyeket - minden megkérdőjelezésük ellenére - színházi életünk legelőbb erőinek érzek. Ezek az előadások rendezői orientációjukban és a közönségre tett hatásukban egyaránt ékesszólóan érvelnek eredeti kérdésfelvetésünk mellett: kimondva vagy kimondatlanul a kataritikus hatást keresik, lázadnak a jó és rossz értelemben vett rutin el-len, hatni akarnak, közösségi-társadalmi funkciót akarnak be-tölteni, s nemcsak szórakoztatni.

Mítosz és politikum

Végül egészen röviden egy olyan színházra szeretnék utalni, mely úgy tűnik, távolabbi perspektívát is megmutat. Ez a szín-ház egy dán kisvárosban, Holstebróban működik. Vezetője, az olasz származású Eugenio Barba két évig tanulmányozta Wrocławban Grotowski módszerét, s lényegileg innen indult el. A holstebrói Odin Teatret egyértelműen magáévá tette a Teatr Laboratoriumnak azt a gyakorlatát, hogy a színész művészetének a fiziológia az alapja; Barba színháza, mely 1964-ben alakult, máris a mai színházművészet technikailag egyik legsokoldalúbb együttesével rendelkezik.

De Barba nem a színész egyedi igazságának és a mítosz általános igazságának megütközéséért nyúl az egyszerű mítoszokhoz, primer társadalmi formák felidézéséhez. A *Fera* előadása például Fredegod király óskandináv mítoszáat elegyíti az Alkésztisz-mítossszal; pontosabban nem is elegyíti, hanem felhasználja a két mítosz elemeit ahhoz, hogy az előadásban a színészek újáteremtsék azokat a „mitikus” igazságokat, melyek *hic et nunc* érvényesek. Újjáteremtsék, azaz testileg, fiziológiailag kontrollált lelki folyamataikban mintegy felhozzák önmagukból és az adott társadalmi-történelmi szituációból (mely őket meghatározza) a közösség mai evidenciáit. A színészen pedig annak a tudatos szellemi átfogása az egész elő-adás ideje alatt, hogy mint színész csak annyiban mutathassam meg a „lelkemet”, amennyiben azt testileg meg tudom fogalmazni, vagyis ellenőrizni, és csak annyiban, amennyiben a kontrollált folyamatok a közösség igazságait hozzák (amit

viszont a közönség jelenléte ellenőriz), egyszerre garantálja a színészi gesztus és szó *hitelességét*, valamint a színházi együttlét *rendkívüliségét*.

Fredegod király a mítosz szerint olyan zsarnok volt, akinek uralma alatt hihetetlen fegyelem uralkodott az országban: bár-ki a közutakon hagyhatta vagyontárgyait, senki sem érintette azokat. Fredegod halála után a rend fenntartásáért a király bebalzsamozott holttestét háromévenként megmutatták a népnek. A „hagyományos” politikai színház ezt a témát bizonyára úgy dolgozná fel, hogy a mitikus történet eljátszásával asszociációkat teremtsen a történet ma is érvényesnek érzett vonatkozásaira (például fasizmus). Barba előadásában azonban nem erről van szó. A *Fera*ban Fredegod halála egybejátszik Alkésztisz halottsiratásával, Admétosz, aki átveszi a hatalmat és be akarja vezetni a demokráciát, szembe kerül a tömeggel, mely *exhumálja magának a zsarnokot*. Admétoszt csak Alkésztisz halála menti meg a pusztulástól, s a halottsirató ének az önmagát feláldozó Alkésztisz jaj-áriájává lényegül, aki halálában a humánus megtisztító emelkedettségével ellenpontozza a tömegben születő fasisztikus indulatokat. Azaz Barbát nem az exhumált király megmutatásának rítusa érdekli, hanem maga az exhumálás folyamata, melyet az Odin Teatret konkrét pszichikai struktúrájában kell szemügyre vennünk. Ez az előadás egy, a „semlegesség” illúzióját tápláló polgári demokráciában, mégis a hatvanas évek nyugatnémet neofasizta mozgalmának árnyékában jött létre. Rádöbbsenti a saját demokrata voltától elbűvölt polgárt, hogy benne magában személy szerint, és a közösségben, amelyben él, adva vannak a fasizálódás lehetőségei. Magyarán: tudatosítja benne az adott közösséghez tartozás *tragikumát*. Emlékezzünk vissza: a totemállat elejtése a *tilalmat* tudatosította az ifjakban; a fasizálódás nyílt felidézése megbélyegzően hat, tehát társadalmilag „erényes készségekké” alakítja a szertartás résztvevőiben ébredő szenvedélyeket.

Tévedés lenne *tájékozatlanul* összetéveszteni Grotowski és Barba kísérletét a nyugaton divatként elharapódzó szadisztikus álszínházakkal. Aki részt vett egy ilyen előadásban is, nem teszi ezt; ezért kár is szót vesztegetni rá. Számunkra érdemlegesebb még egyszer visszautalni a katarzis *hogyanjára*. Fredegod király exhumálása és az egész dráma, mint láttuk, úgy jelenik meg: a tabu - a test - megtörését is jelenti. Ennek a közösségi rítusnak, melyet Grotowskinál is megtalálunk, itt valóban *közösségi tartalma* van. Természetesen ezen a ponton további kérdések vetődnek fel, elsősorban az adott társadalom struktúrája és az adott színház közösségi tudata közti kölcsönhatást illetően. Azt is nyíltan bevallhatjuk, hogy ilyen jellegű vizsgálódásokkal, az új színház és a közönség kapcsolatának elemzésével érdemlegesen még senki sem foglalkozott. Többrétű szociológiai problémát vet fel pusztán az a tény is, hogy a színházban többé már jelképesen sem lehet jelen az *egész közösség*, tehát amikor *kollektivitásról* beszélünk, mindig egyszerre két egységre kell gondolnunk: a ténylegesen *jelenlevő* kis és az egész társadalom *nagy* közösségére. Végül pedig nem téveszthetjük szem elől, hogy az Odin Teatret mégiscsak más rendszerű társadalomban folytatja tevékenységét. Főként akkor nem, ha a szocialista színház jövőjét kutatva hivatkozunk rá. E helyütt tehát nem is teszünk újat, mint Eugenio Barba *szakmailag* értékelhető eredményeire utalunk, melyek azonban meggyőződésem szerint túlmutatnak önmagukon. Új és nagy lehetőségeket rejtenek magukban. Utat jeleznek az új típusú színházi katarzishoz.

magyar játékszín

közvetítő és kiemelő szerepet, amelyet a festészet esetében a modern múzeumok betöltenek. Ezek feladata, hogy kapcsolatot teremtsenek a régi korok művészete és a felgyorsult élettempójú, ipari tájban felnövő modern ember között. A modern múzeum válogathatja, rafinált világítással kiemelheti, a környezet kontrasztjával gazdagíthatja egy régi festmény hatását, ez azonban ma-gát a művet fizikai valóságában alig érinti. A színpadra írott mű viszont csak az előadás folyamán, a „kiállítás” segítségével válik befejezetté, ezért a manipulálás lehetősége jóval nagyobb. A múzeumi funkció kockázatosabb, felelőssége felér az alkotóművészet felelőségével. A konfliktus a hagyománytisztelet és az eleven hatás között döntő tényezővé válik.

JÁNOSA LAJOS

Az *Ivanov* láthatatlan főszereplői

Az európai festészet az egynézőpontos perspektíva feltalálásától az impresszionizmusig a végletekig fejlesztette a természet ábrázolását. Pontosabban a végleteken is túl, mert miközben átlépte a műfaj és az anyag szabta határokat, a tökéletességig fokozott szakmai bravúr öncélúvá vált. Hasonló fejlődést és kudarcat élt át a színpadi képzőművészet is, csak nem a kétdimenziós vászon kilyukasztása, hanem egy valódi, bár nagyon határozottan redukált belső tér illuzionista kiterjesztése révén. Ahogy az-után a 20. század táblaképfestészete visszatért a síkhoz, hogy számtalan addig elmulasztott lehetőséget tárjon fel a fesztítő, új tartalmak megformálása érdekében, a színpadi képzőművészet is újra vállalta saját, fizikailag körülhatárolt terét.

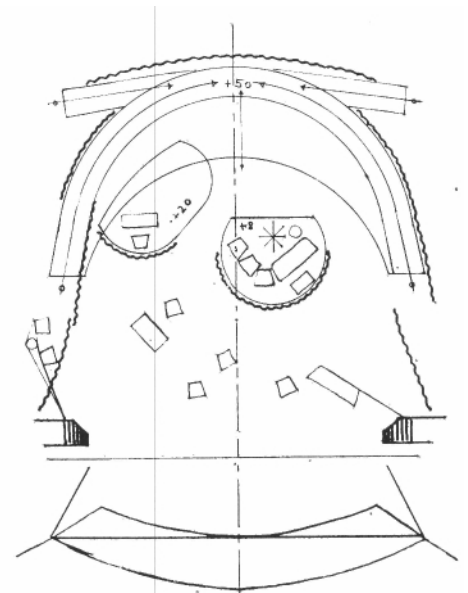
Ez a párhuzam addig érvényes, ameddig mai mondanivalójú színpadi művek mai eszközökkel történő előadását hasonlítjuk össze a kortárs képzőművészet alkotásaival. A színház feladatai közé tartozik azonban az is, hogy a régi korok alkotásait közvetítse a mai közönségnek, s itt már funkciója nemcsak a kortárs alkotóművészzel azonos, ha-nem vállalnia kell mindazt a válogató,

A hagyomány mindig a közelmúltból hat a legerősebben. A klasszikusokhoz szabadabban nyúl a mai rendező és tervező, mert kevésbé ismeri a hagyományt, nem állnak rendelkezésére a korabeli színházépületek, és az interpretálás eszközei hosszabb idő alatt jobban kopnak, mindig újakat kell keresni. Egy Shakespeare-mű vagy egy görög tragédia színpadra vitele a legváltozatosabb formákat mutatja a századok folyamán, Csehovot viszont még ma is féltjük a klasszikussá válás efféle konzekvenciáitól.

Pedig Csehov a legnagyobb klasszikusok közé tartozik, és színházainknak meg kell találniuk a módját, hogy ugyan-olyan széles tömegekkel szeretessék meg, mint Shakespeare-t. Ehhez a vizuális eszközöket is meg kell újítani, mert a régiek elkoptak. Az a fajta naturalizmus, amit színpadainkon produkálni tudunk, ma már a naturalista igényeket sem tudja kielégíteni. A foto és a film megszászszorozta igényességünket ezen a téren. Egy fényvel átszőtt lombkorona fényképe mellett szánalmas erőlködés a múlt századi díszletfestő iskola minden enyvszagú csinálmánya. A film premier planjával nem versengetnek a mi fejgépeink, ha egy-egy tárgyat ki akarunk emelni a zsúfolt mellérendeltségből. Azonkívül ezek a tárgyak csak bútor-és kelléktáraink szegénységéről beszélnek és nem a szereplők sorsáról. Más-részt a valóság ábrázolásán is többet értünk már, hála a kortárs képzőművészetnek, mint a tárgyak külső képeinek egymás mellé rendezését, s a díszlet, jel-mez drámai funkcióját is másként érté-ke-lyük, mint félszázaddal ezelőtt.

Csehov *Ivanovja* kitűnő alkalmat nyújt a hagyományt tisztelő, a múzeumi funkciót is betölteni kívánó színháznak az eszközök megújítására. Ha egy darab nem egyenletes remekmű, az interpretáló felelősége nem olyan nyomasztó, úgy érzi, több joga van hozzáadni. Ugyanakkor Csehov itt szinte előrenyúl önmaga letisztultabb alkotásai fölött, hogy zseniálisan irányt mutasson követői, korunk nagy drámaírói számára. Ezért sok vonatkozásban a későbbi remekműveknél maibbnak érezzük az *Ivanovot*, és kevésbé kényszerítőnek a hagyományt.

A Nemzeti Színházban kiváló rendező és kiváló tervezők ismertek fel egy kulturális szükségletet az alkalmas színház-történeti pillanatban. Ezt a pillanatot akartam rögzíteni, amikor a tervezőkkel a bemutatás után munkájukról beszélgettem, és először arra kértem őket, hogy mint indítékra, próbáljanak visszaemlékezni a rendező Marton Endre legelső instrukciójára. Furcsa, elszürkült világot akart a színpadon. Olyan legyen minden, mintha Ivanov szemén át látnánk. Erdőt vagy szobát lehessen sejteni a homályban, semmi se rajzolódjon ki konkrétan, s egymástól se váljon el élesen. A szereplők csoportjait egy-egy szín tartsa össze: szürke, barna. A darab végé-re a barnák is olvadjanak bele a szürkésébe. - Képzőművészhez szóló mondatok. Az ilyen instrukció biztosíték a tervező számára, hogy a vázlatok készítésétől a világításig az egész sokrétű és



SZÍNPADI ALAPRAJZ AZ IVANOV DÍSZLETÉHEZ I. FELVONÁS I. KÉP
TERVEZŐ: CSÁNYI ÁRPÁD (NEMZETI SZÍNHÁZ)



DIÁVÁZLAT AZ IVANOV SZÍNPADKÉPÉHEZ. TERVEZŐ: CSÁNYI ÁRPÁD (NEMZETI SZÍNHÁZ)

aprólékos közös munka során egy nyelven fognak beszélni, egymást értve és támogatva fognak dolgozni a rendezővel.

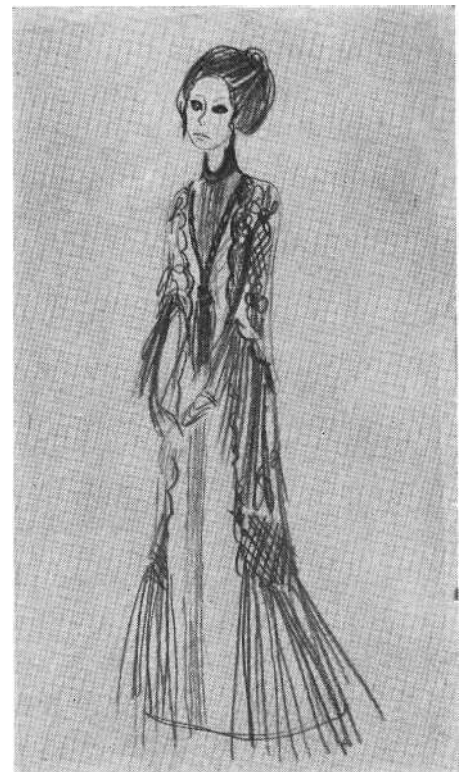
Csányi Árpád díszletében a helyszín maga a szürke függönyökkel körülzárt színpad. Ezeknek a függönyöknek a feladata a térhatároláson kívül, hogy a következő jelenet bútorait takarják, valamint hogy függőleges irányban elmozdulva és drapériába rendeződve a szabad tér és az interieur közötti elmosódó különbséget jelezzék. A színpad síkjából hátul, a körfüggőnyt követve, íves alaprajzú lejtő emelkedik, mely láthatóvá teszi a szereplők bejövetelét. Egy korong alakú színpadi kocsi középen és *egy-egy* csúszó kar a színpad két oldalán a bútorok változtatását segíti. Kilenc gép árnyékokat vetít az előfüggönyre, a padlóra és a drapériákra. Ezek az árnyékok egyaránt emlékeztetnek a lombok szövvényére és a lélek kusza raj-zára. Fény és árnyék jár át mindent, összemosva és megnevesítve az egyszerű színpadi anyagokat, s közben a függöny függöny, a padló padló marad, színpad, mely nem titkolja önmagát. S mégis egy színdarab előadásának különös világává válik. Minden az áttűnést, az egymásba olvadást, a vízió folyamatosságát szol-

gálja. A négy felvonásból két rész, a három helyszínből kettő lesz, ezek is szinte összeolvadnak, a bútorok keverednek. A vetített árnyékalakzatok, melyek hasonlóságuk révén a két helyszínt nem választják el egymástól, egy-egy jeleneten belül alig észrevehetően többször is változnak.

A vetítés megoldása egyébként külön találmány. A technikai feltételek semmi sem jobbak, mint amiket prózai színpadainkon eddig ismertünk. Megszoktuk, hogy a legszebb színekben pompázó diaposzítívokból is mosott tintára emlékeztető foltokat csinál a padlóról visszaverődő fény, és az olcsó textíliák gyűrődéseit és varrásait látjuk. Ez a vetítés viszont szinte átszövi az anyagot, és olyan gazdag, réteges felületet eredményez, amelyet semmi más módon nem lehet elérni. Hogy hogyan, azt az eredeti diatervek nélkül meg sem értettem volna. Ezek a félabsztrakt kollázsok egy-egy táblakép igényével készültek. Összehasonlítva a vetített képpel, alig lehet azonosságot felfedezni. Ha változatlanul kerülnének a függönyökre, szín- és formagazdagságukkal elvonnák a figyelmet,

agyonnyomná az előadást. Viszont ha nem lennének ilyen komplikáltak, kiérlelték, semmi sem maradna belőlük a vetítés folyamán. Az történt, hogy a tervező kiszámította az effektus csökkenését, előre bekalkulálta a technikai fogyatékoságokat, és erényt csinált belőlük. A diatervek megfestésétől a vetítésen keresztül, a vetítést gyengítő fények beadásáig olyasféle áldozatra vállalkozott, mint mikor egy festőművész fejleszt egy képet: a bravúros szénrajzot festék-foltokkal takarja le, az eleven színvázlatot újabb rétegekkel, aztán lazúrokkal gyengíti saját színei tüzeit. Mindezt az egész, a végleges mű érdekében teszi, minden periódusban elront néhány részletszépséget, amelyek beépítve, latens állapotban azért továbbra is hatnak. Persze a díszlettervező egész munkája, tér-képzés és képalkotás, stílus és kompozíció csak része az előadás nagyobb egészének. Az általa szervezett tér a színész mozgását segíti, a festői látvány pedig csak alapja a benne megjelenő ruháknak.

Schäffer Judit kosztümjei színben visszatartva, finom árnyalati különbségekkel szinte átmenet nélkül folytatják a megkezdett képet, hogy azután egy-egy remek díszítéssel fejezzék be, képileg összesűrűsítve a kiemelendő pontokat.



SCÄFFER JUDIT JELMEZTERVE CSEHOV IVANOVJÁHOZ.



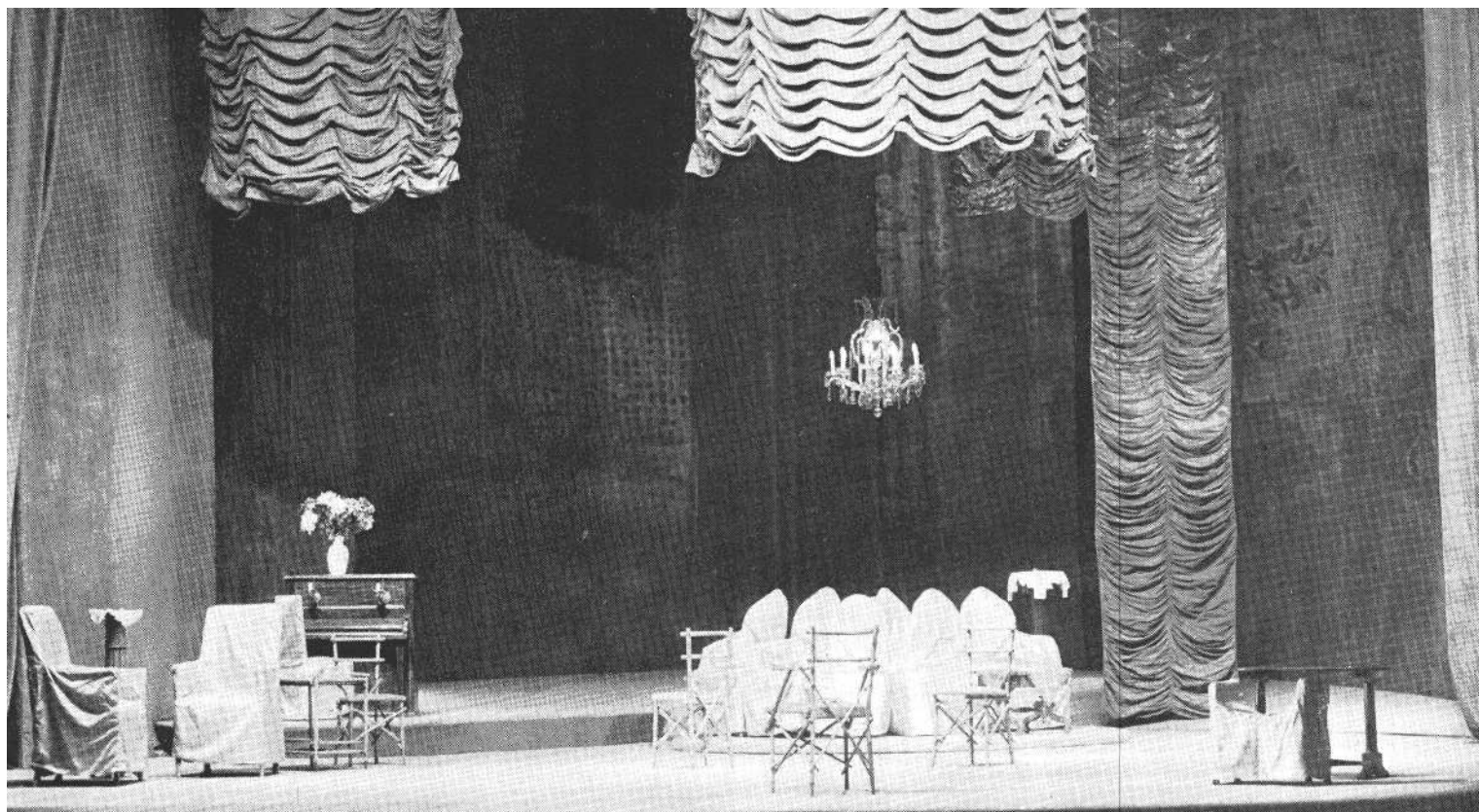
SCÄFFER JUDIT JELMEZE CSEHOV IVANOVJÁHOZ.
A KÉPEN MÁTHÉ ERZSI
NAZAROVNA) ÉS SCHÄFFER JUDIT

(AVDOTYA



SCÄFFER JUDIT JELMEZE CSEHOV IVANOVJÁHOZ.
SZÁSA.: MOÓR MARIANN (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ) A MÁSODIK FELVONÁS SZÍNPADKÉPE, TERVEZŐ: CSÁNYI-ÁRPÁD (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)





CSEHOV: IVANOV (NEMZETI SZÍNHÁZ). AZ ELSŐ FELVONÁS SZÍNPADKÉPE. TERVEZŐ: CSÁNYI ÁRPÁD (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Ezt részben színekkel éri el, részben a stilizálás fokának csökkentésével, ahogy az elvont háttértől a teljesen konkrét emberi archoz és kézhez közelít.

A színek következetes festőisége azonban másodrendűvé, szinte ráadássá válik, jellembrázoló és dramaturgiai fel-adatok mellett, mert Schäffer mint festő is elsősorban színházi művész. Szása első sárgás ruhája a Lebegyevék barna világának legtisztább, legvilágosabb foltja. Harmadik felvonásbeli vörös ruhája, mely Ivanov szürke színeivel az egész darab legerősebb kontrasztját adja, jel-képe az élet utolsó felhívásának. Az esküvői ruha a sok sötétszürke között fehér hatású, de valójában világosszürke, míg anyja csaknem gyászruhában van. Az orvos fekete zsakettje kemény tónusával mindvégig élesen válik ki a szürke és barna elmosódottságból, mint amely egyedül képviseli az élet valóságát, s egyben kissé Ivanov alakját.

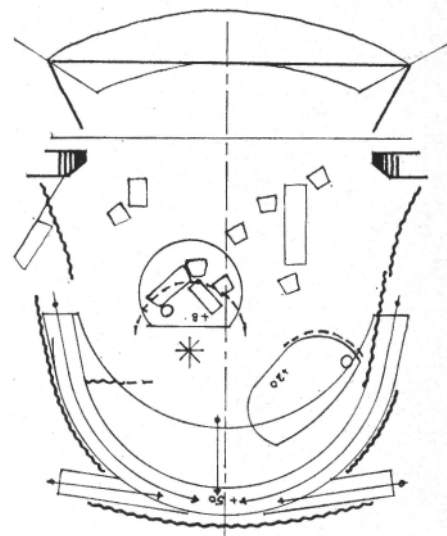
A századforduló rendkívül tarka, sokféle díszítésmódot egymásra halmozó aprólékos divatja, ha naturálisan szín-padra kerül, lehetetlenné teszi ezeket a tartalmi közléseket éppúgy, mint az elő-adás alaphangulatát kifejező egységes festői hatást. A tervezőnek alakítania kell a valóságot a darab érdekében. Nem torzít, nem csinál fantáziaruhákat, az elhagyásos stilizálásnak azt az elvét

követi, melyet a Brecht-színház díszletein és jelmezein keresztül tanulhattunk meg. Megőrzi a ruhák szabását, a sziluettet, mely otthonosan mozog mind a századforduló szalonjaiban, mind ebben az árnyékvilágban. Elhagyja a mintás anyagokat, a ruha csak egy-egy színt hordoz. A kor sokféle díszítésmódjából kiválasztja a leglégiésebbet, a csipkerátétet. Ezt aztán teljes élethűséggel alkalmazza a megváltozott alapon. Ezért érezzük úgy, hogy Szása, Zinajda, Babakina és Márfa Jegorovna ruhái szebbek, sőt valódiabbak az eredetnél.

Egy fokkal talán ezeknél is szebb és kifejezőbb Sára horgolt csipkekabátja, mely modern szabású ugyan, de kendő jellegével teljesen korabeli hatást ad, felnagyított motívumai pedig a többi női ruha díszítéseivel hozzák formai egységbe. Ebből a kabátból két példány szerepel: az első felvonásban világosabb, mint az alapruha, a harmadikban jóval sötétebb, követve a dráma folyamatát.

A díszlet és a jelmez mint egységes mű jelenik meg, pontosan illeszkedve az előadás nagy egészébe, végig a tartalmi kérdésekre összpontosítva a figyelmet, a legkisebb formai öncélúságot is kiküszöbölve. Az elmélyült együttes munka korszerű eszközökkel egy nagyvonalú költői realizmust valósít meg. Nemcsak két kiváló tervezőművész pályáján fontos álló

más ez a Csehov-bemutató, hanem az egész magyar díszlet- és jelmeztervezés ünnepe is. Egyben bizonyítéka egy nem eléggé elismert ténynek, hogy alkalmazkodásuk az előadás egészéhez nem alá-rendelt szerep, hanem elsőrendű szín-padi funkció. Eredményeik figyelembe-vétele nélkül aligha kerülhet sor ezután Magyarországon Csehov szcenírozására.



SZÍNPADI ALAPRAJZ AZ IVANOV DÍSZLETÉHEZ. II. FELV. 2. KÉP. TERVEZŐ: CSÁNYI ÁRPÁD (NEMZETI SZÍNHÁZ)

SZILÁDI JÁNOS

Mit tehet az előadás

Károlyi Mihály drámája
a József Attila Színházban

A dinamizmus mellett századunk másik jellegzetessége a gyors előregedés. Találmányok, felfedezések, technikai újdonságok serege válik egyik napról a másikra meghaladottá, ósdivá, nemegyszer értéktelenné. De nem csupán a tudomány, a technika mutat ilyen jegyeket, hanem a művészet is. A századforduló után már jól megfigyelhető változás-gyorsulás, az egyes irányzatok, stílusok, törekvések „kifutási” idejének lerövidülése mára olyan helyzetet teremtett, hogy újabb „hullámokról” szokás többnyire beszélni. Áruklodó szó ez: „hullám”. Mutatja ugyan a dinamizmust, de a rövidséget, a kevés-tartósságot is. A zúdulás söprő energiáját és a gyorsan tovatűnés újabb hullámot igénylő némaságát is. Miért be-szélünk erről? Azért, mert az előregedés e nagyfokú gyorsulása különösképpen érzékenyen érintette a drámairodalmat. A próza, a líra anyaga ellenállóbb, jobban dacol az idővel. Meglehet, az irányzat, a törekvés, amelynek jegyében az adott mű született, mára irodalomtörténészek vadászterületévé szűkült, de az alkotás önmagában olvasókat toborzó erősségekben áll elénk. A dráma sérülékenyebb, mulandóbb. Gondoljuk csak meg: az utóbbi 30-40 év drámairodalmának hány alkotása kérhet - joggal - színpadot a ma színházában? Zavarunk, ha van, az nem a bőség zavara, inkább a tévovázásé, a kutatásé néhány szerző, néhány mű után. A szabály azonban attól szabály, hogy kivételek vannak. A magyar drámairodalomban - valljuk meg - a kivételek száma nem nagy. S ezek közt előkelő helyet foglal el a József Attila Színház bemutatója, Károlyi Mihály *A nagy hazugság* c. drámája.

Károlyi az emigráció éveiben - 1926-27 a keltezési dátum - írta darabját, amelynek részletei az Új Írás 1966-os közlése után váltak ismertté a magyar olvasók előtt. (Az Új Írás közlésében *Ravelszki* a dráma címe.) Az elmúlt évben könyvalakban is megjelent alkotás Károlyi mellett Hubay Miklós nevét is feltűnteti: ő vállalkozott ugyanis a darab átdolgozására. Átdolgozást mondtunk, pedig Hubay Miklós munkája kevésbé

fedti azt a tartalmat, amit e szóba érteni vagy behallani szoktunk. Hubay Miklós a drámát bontotta ki teljesebbé a *Ravelszki*-ben, a drámán érte a színpadot és a színpadra szánt történetet, játékot. Amit Károlyi megírt, az a gondolat, az írói látomás szintjén izzóvá hevített dráma, ha tetszik, tragédia. Amit Hubay Miklós hozzáad leginkább, az a gondolat színpadi jelentkezésének, hatáslehetőségének tudatosabb, a dramaturgiai fogásokat, a színpad törvényeit sokoldalúbban használó szerkesztése. S ez a megközelítési mód adta a legtisztább lehetőségét is, hogy szuverén módra kezelje a művet is és egyszersmind hű maradjon az alkotóhoz.

A nagy hazugság története egy képzeletbeli országban, Mazúriában játszódik, ahol a forradalmi ellenzék vezére, Ravelszki ellen merénylet készül. Ravelszki helyett azonban sofőrjét ölik meg, akit, mert Ravelszki kabátját viseli, összetévesztenek vele. Halála hírére felkelés tör ki az országban. Néhány nap után Ravelszki visszatér a fővárosba, s ekkor a hatalomtól megmámorosodott alvezérei elhítetik vele, hogy az igazság közlése a forradalmi mozgalom bukását és a terrort eredményezné. Ravelszki, akinek a nép ügye a döntő, beleegyezik, hogy külföldre távozzon, s név nélkül, halottnak hivatkozva éljen. Két év múltán azonban kiderül, alvezérei nem tartják magukat a megállapodáshoz, és mi-közben utcákat, tereket neveznek el róla, sőt, mauzóleumot állítanak neki, tetteikben elárulják a forradalmat: szövetkeznek a reakciókkal, terrorizálják a népet. És mindezt az ő nevében, a forradalom nevében teszik. Ravelszki visszatér az országba. Letartóztatják, örültnek nyilvánítják, s mert semmilyen engedményt nem hajlandó tenni volt társainak, kivégzik. Ő személyesen tehát el-bukott, de nem bukott el az ügy. Kül-földön nyilvánosságra hozzák a valódi történetet és a felzúduló népharag elsőpri az árulókat.

Kinek a drámája a Ravelszki

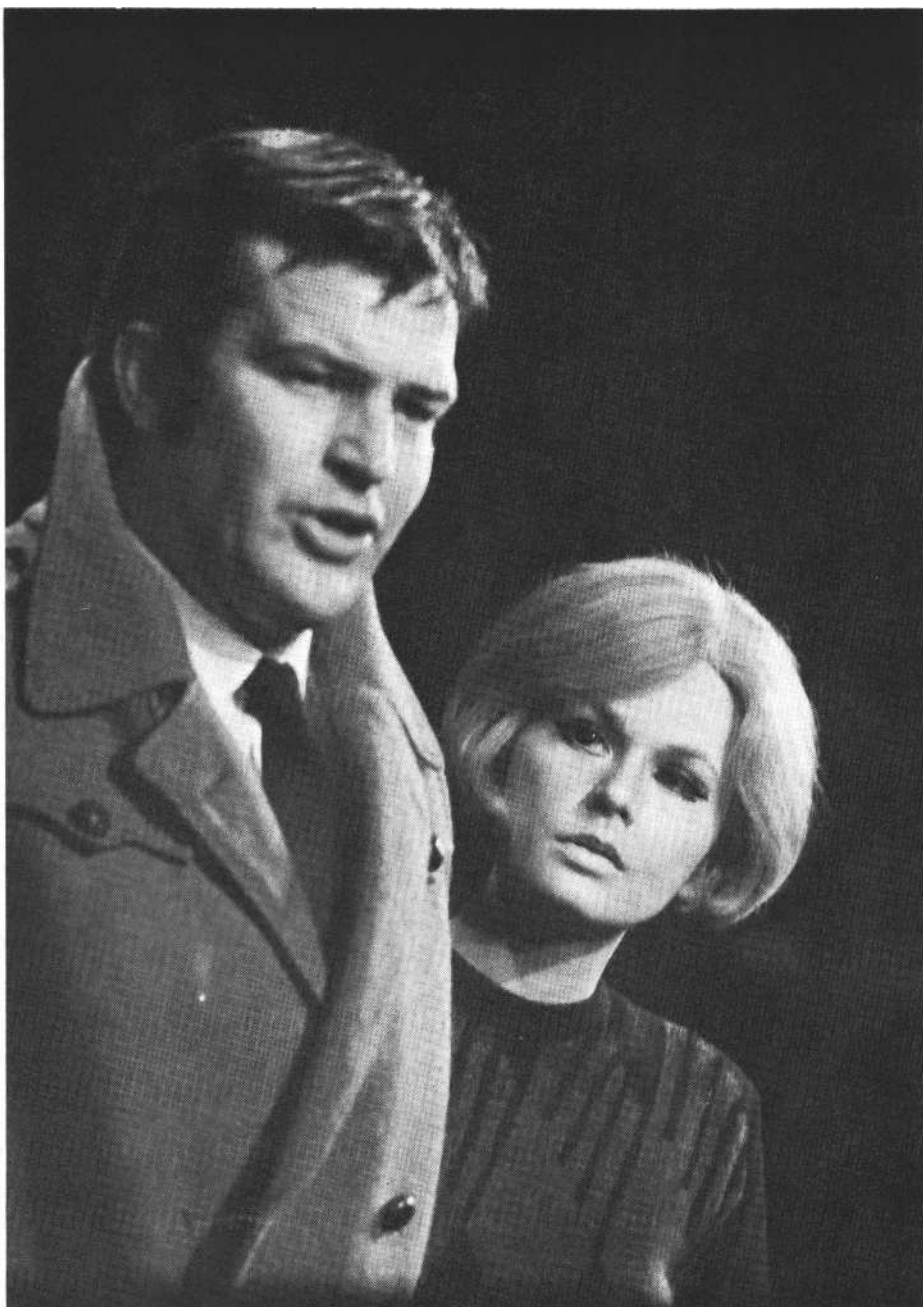
Ez tehát - dióhéjban - a dráma. Kinek a drámája? Károlyi Mihályé, az emberé vagy Károlyi Mihályé, a politikusé, a forradalmáré? Károlyi irodalmi érdeklődése ismert. „Férjem, ha politikai tevékenykedéseim szüneteltek, szerettem irodalmi témákkal foglalkozni” - Károlyi Mihályné írja e sorokat az Új Írás már említett közlése elé bevezetőként, majd így folytatja: „Elbeszéléseinek tárgyai,

színdarab- és filmötletei eredetiek voltak, élénk fantáziával teremtett bizarr helyzeteket, de sajnos az első próbálkozás után elment tőle a kedve, nem volt türelme a megírásához. Politikai szenvedélye mindig visszarántotta az irodalomtól ...” Nem véletlenül idéztük ezeket az autentikus sorokat. Fontos vallomás rejlik bennük, felelet a fenti kérdésre.

Utaltunk már rá, hogy Károlyi 1926-27-ben írta a *Ravelszkit*. Akkor, amikor a közvetlen politikai tevékenységre kevés lehetősége nyílt. Vagyis akkor - fordítsuk meg a sorrendet -, amikor a politikai tevékenység kényszerhelyzetben irodalmi munkásságba burkolva jelentkezett. És ha erre gondolunk, érthető, hogy az egyébként az ötleten túli első próbálkozást sem igen vállaló Károlyi miért éppen ebben a műfajban a legmakacsabb, a legkitartóbb. (Makacsságára bizonyosságok az Új Írásban közölt levelek.) A dráma, a cselekvés, a tett mű-faja, a legközelebb álló a politikusi alkathoz, vénához. Igaz, így is pótszer, helyettesítő, de abból a legjobb. Károlyi, s ezt a dráma ismeretében nem szükséges bizonyítani, cselekvésnek, politikai hitvallása egyik tanúságának is akarja, írja ezt a drámát. S hogy mégsem csupán az ő személyes ügye - bár az sem lenne kevés - rejlik a *Ravelszki*-ben, annak oka szerencsétlenül-szerencsés találkozás: a reális mozgásterétől megfosztott politikus irodalomra szűkült önmegvalósítása - és az alkotói tehetség erős jelenléte. Ez a két mozzanat fut össze a *Ravelszki*-ben, és ez emeli a ma is élők és hatni tudók közé a drámát.

A nagy hazugság az utóbbi félszázad legrangosabb magyar politikai drámái közé tartozik, és szocialista drámairodalmi örökségünk értékes része. Nem hibátlan alkotás; döccenőiben ott rejlik írójának dramaturgiai, színpadi tájékozatlansága, a drámaépítkezés, késleltetés-fokozás megannyi szakmai fortélyának erős hiánya. És mégis. A gondolat egysége, az átélt, megkínlódott eszme, a vallomás megejtő emberi szépsége képes egységes keretbe fogni a történetet - és képes kiemelni a művet a „szakmailag” sokkalta jobban formált írások tömegéből.

Örökségről szoltunk az imént, és ez félrevezető lehet, hisz ezen valami tiszteletre méltó, de semmiként sem élő, hatni tudó alkotást szokás leginkább érteni. A nagy hazugság pedig ma is élő dráma. Élő, mert a forradalmár életének, sorsának az a sarkított, szinte a



KÁROLYI MIHÁLY: A NAGY HAZUGSÁG (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
 BUJTOR ISTVÁN (RAVELSZKI) ÉS GYÖNGYÖSSY KATALIN (RITA). (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

végletekig élezett kérdésfelvetése, amelybe Károlyi a maga politikai hitvallását sűríti, korunkban is aktuális. És élő, mert a dráma születése óta eltelt idő újabb konkrétumokkal gazdagította a *Ravelszki* drámai történetét. 1927-ben, a megírás idején Károlyi nem gondolt, nem is gondolhatott a személyi kultuszra. A mai néző számára viszont elkerülhetetlen, hogy a drámába ne érezze bele a személyi hatalom éveinek történelmi tapasztalatát is.

A jelentős drámai alkotások elemzésénél említi Almási Miklós, mint egyik meghatározó sajátosságot, a szivacsos szerkezetet. Értve a kifejezésen e művek azon művészi tulajdonságát, hogy újra és újra képesek magukba fogadni a változó korok változó problémáit. A *nagy hazugság*, jelentős dráma lévén, ilyen

szerkezetű: a ma nézője ott érzi benne a személyi hatalom súlyos történelmi tapasztalatát is. Azt a tapasztalatot, amellyel a mű napjainkra újratöltődött, s amely nem változtatja, csak gazdagítja a dráma eredeti gondolatiságát. A *nagy hazugság* e belső gazdagodása - nem árt ismételni - nem Károlyi Mihály politikai előrelátásából, hanem Károlyi Mihály művészi tehetségéből, alkotása esztétikai értékességéből táplálkozik.

És most térhetünk vissza kérdésünkhöz: kinek a drámája *A nagy hazugság*? Ravelszki sorsa - Károlyi Mihály sorsa is. És Ravelszki tragédiája - Károlyi Mihály tragédiája is. Annyiban az övé, amennyiben élete és sorsa a forradalmár életét és sorsát példázza, annyiban, amennyiben kérdései, problémái a for-

radalmár kérdéseit és problémáit rejtik magukban. És ezek nem kis kérdések, nem kis problémák. Szentesítheti-e a cél az eszközt? Az ügyeskedők, az önös érdekeket a forradalom fölé helyezők elbuktathatják-e végleg a forradalmat? Mit jelent forradalmárnak lenni? Nehéz, emberpróbáló kérdések ezek. S a válasz, a drámába sűrített vallomás forradalmárhoz méltó. És művészileg hiteles.

A produkció

Nehéz megérteni *A nagy hazugság* hosszú útját a bemutatóig. 1966-tól a József Attila Színház premierjéig öt év telt el. S ez alatt az öt év alatt állandóan visszatarató kritika, követelés volt a közéleti magyar dráma. Igaz, *A nagy hazugság* nem egy színház előzetes programjában szerepelt - csak éppen a bemutatóig nem jutott el. Miért? A dráma dramaturgiai fogyatékosságai önmagukban nem elégségesek a magyarázathoz. Még inkább nem, ha belegondolunk, hogy a jelzett időszakban a magyar színházak mi mindent tartottak inkább alkalmasnak a be-mutatásra. Az okot tehát másfelé kell keresni. *A nagy hazugság* a forradalmár és a forradalom súlyos kérdéseit fogalmazza drámába, s bár elvitathatatlanul forradalmár módra válaszol a kérdések-re, meglehet, a vállalkozó, majd vissza-torpanó színházak a kérdéseket érezték végül is súlyosabbaknak a feleleteknél.

A József Attila Színház bemutatója áttörte a dráma körül gyűrűző, hovatovább megtévesztővé formálódó bizonytalanságot. Az előadás egyértelmű bizonyítékkal szolgál a mű eszmekörének bonthatatlan szilárdságára, s arra, hogy a legsúlyosabb kérdések felvetése is jogosult ott, ahol a válaszok az igaz forradalmiság szellemében születnek. A bemutatónak ez a vitathatatlan érdeme egyben azt is jelenti, hogy a dráma előtt szabadabbá vált az út. S ez jelentős, elismerést érdemlő tett. Akkor is az, ha a vállalkozáshoz - mondjuk ki már most - nem társul a művészi tett emelő segítése.

Benedek Árpád rendezését az jellemzi, hogy nem tudott eldönteni lényeges kérdéseket. A *nagy hazugságnak* eddig két változatát ismertük: Károlyi Mihály munkáját és azt az átdolgozott variánst, amelyet Hubay Miklós hozott létre. Benedek egyiket sem tartotta megfelelőnek, s a kettő felhasználásával alakította ki a színházban bemutatott harmadikat. A három variáns összevetésére nincs terünk, és a szükség sem diktálja túlzot-

tan: mert bár akár a Károlyi, akár a Károlyi-Hubay névvel jelzett alkotás bármelyike alkalmas lett volna a bemutatásra, de ez a harmadik sem hoz - tegyük hozzá, nem is hozhat - gyökeres eltérést.

Következményeiben súlyosabb az a rendezői bizonytalanság, amelynek következtében eldöntetlen maradt, hogy hol és mikor játszódik a történet. Benedek Árpád rendezése e fontos kérdésben a művészi értelmezés következetlenségét mutatja. Miért? A *nagy hazugság* története Mazúriában, vagyis egy képzeletbeli országban játszódik. Károlyi Mihály nem jelöli meg a történés időpont-ját, de a dráma szövegéből világosan kitetszik - gondoljunk a forradalom elől emigrált orosz hercegre -, hogy a cselekmény ideje egyezik a megírás idejével, tehát 1927-tel. Ez eddig két tény, amelyet a rendezőnek figyelembe kellett

vennie. (Nem azt mondjuk, hogy el kellett fogadnia, csupán azt, hogy figyelembe kellett vennie.) A harmadik tény - mert tény ez is - az, amire utaltunk már, hogy a mai néző kikerülhetetlenül a személyi hatalom éveinek történelmi tapasztalatát érzi bele a drámába. És ez a harmadik tény összeegyeztethetetlen az előző kettővel. Összeegyeztethetetlen, mondjuk, pedig Benedek Árpád rendezése épp erre tesz kísérletet. (Gondoljunk csak a legszembeeszkőbb mozzanatokra, a díszletek jellegtelen, hangulattalan absztrakeiójára, amelyek kínosan kerülnek minden konkrét társadalmi utalást; a jelmezek eklektikus, a korstílusokat szervesen keverő általánosítására, kortalanságára.) Meglehet, Benedek Árpád ezzel az általánosítással a drámában fogalmazódó kérdések általánosságához kívánt társulni. Ez azonban téves út. A művészi általánosítás az

egyedi és a tipikus dialektikájából születik, nem a kortalanra tágitott általánosságból.

A rendezés, a rendezői értelmezés másik mozzanata műfaji vetületű. A *nagy hazugság*, így tüntetik fel a plakátok, a színházi műsor: dráma. Mi, olvasók, nézők tragédiának érezzük a szó ősi, a katarzisz nagyszerűségének élményét is magába záró értelmében. Olyan alkotásnak, amely emberi létünk és szocialista társadalmunk *nagy* megpróbáltatásairól ad művészi értelmű hírt, s amely a harc

harcunk - értelmét igazolja a nagy emberi tragédia ránk is tisztulást, erőt hozó fényében. Benedek Árpád rendezése más utat választ. Ő a közéleti dráma gyakran összetévesztett formájával, a társadalmi színmű felhangjaival emeli át a drámát a színpadra és szervezi meg a produkciót. A rendezői értelmezés ezen az úton, talán akaratlanul is, leke-

KÁROLYI MIHÁLY: A NAGY HAZUGSÁG (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
KONCZ GÁBOR (GREGOR) ÉS DÖMSÖDI JÁNOS (BIELOVIN GRÓF).
(IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



KÁROLYI MIHÁLY: A NAGY HAZUGSÁG (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
SOÓS LAJOS (SALAMANCA GRÓF), TÓTH JUDIT (IRINA), ÖRKÉNYI ÉVA (MME. ALRIC) ÉS SUGÁR LÁSZLÓ (LIMANOFF HERCEG). (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



rekíti a gondolati történést, s ugyanakkor, amikor csökkenti a kérdések súlyosságát, egyben veszélyezteti a válaszok forradalmi, emberi nagyszerűségét is.

És végül szóljunk a rendezés - mondjuk így - belső szakmai vonulatáról: a játéktér rendezői szervezéséről, az elő-adás tempójának megszabásáról, a színészvezetésről. Bár a rendezői értelmezés fentebb részletezett következményei nem maradtak hatástalanok e vonatkozásban sem, és az egész produkció érződik némi kimunkátlanság, a jó, az elismerésre méltó sem hiányzik. Benedek Árpád - lebecsülésnek szokás nálunk érteni a szót, pedig nem az, nem is annak szánjuk - biztos kezű, rátermett játékmester. Jól szervezi, fogja össze a situációkat, apró, szinte észrevétlen ötletekkel képes megemelni egy-egy jelenet belső értékét. Leginkább ott van elemében - *A nagy hazugság* esetében a második rész elejére gondolunk -, ahol a drámai sodrás színpadi áttemelése a fel-adat. Itt határozott, gondos kezű kar-mester, aki egyszerre tudja néhány lényeges mozzanattal megtartani a konkrétumok művészi gazdagságát és biztosítani a tempó, a ritmus lassulógyorsuló hatásváltakozását. Színészvezetése kevésbé kiegyensúlyozott. Időnként - nem ritkán a legnehezebb pillanatokban - magára hagyja színészét, míg máskor jó instrukciók érezhetőek a játék rezdüléseiben.

Színészi játék

Ravelszkit Bujtor István alakítja. A figurális adottságok és a színészegyéniség oldaláról közelítve, azt kellene mondanunk, szereposztási tévedést látunk: Ravelszki sofőrjét a szereposztáskor összekeverték Ravelszkiével. Ez azonban csak az érem egyik oldala. A másik, a színészi játék, egyértelmű: Bujtor István alakítása a produkció legjobbja. Művészi hitele, levegője van - talán egyszerűen azért, mert azonosulni képes a figurával, mert nem csupán játssza, de hiszi is Ravelszkit. Hiszi a sorsát, a problémáit, a tragédiáját, a vereségét és győzelmét egyaránt.

Ravelszki, ha tetszik, egysíkú figura. Forradalmár, aki személyes ügyét, életét és halálát a forradalomnak szentelte. Nem megingatni, csak becsapni, kijátszani lehet. Egy ember, aki mindig azonos önmagával. Bujtor István játékanak titka - ha lehet ezt egyáltalán ti-toknak nevezni - ebből a felismerésből és ennek művészi megteremtéséből áll.

Az ő Ravelszkije mindig ugyanaz a Ravelszki marad; akkor is, amikor a forradalom érdekében a névtelen bujkálást vállalja, és akkor is, amikor az emberi tehetetlenség végső kétségbeesésében saját nevét kiáltozva rohan a saját mauzóleuma felé. Nem halálát tagadja ekkor sem, hanem a bűnöket, melyeket nevében és a forradalom nevében elkövettek.

Gregor: Koncz Gábor. Ha Ravelszki emberi nagyszerűsége abban áll, hogy mindenét átadta a forradalomnak, úgy Gregor becstelenségének gyökere éppen az, hogy mindent önös érdekének igájába próbál hajtani. Koncz Gábor játékában - a rendezői értelmezés és a színészvezetés is ellenfél Ravelszki számára. Túlon túl hamar leleplezi magát, túlon túl kisstílusú tolvaj, ügyetlen és átlátszó. A figura ilyen értelmezése azért bántó, mert beárnyékolja Ravelszki küzdelmét, aki így nem egy cselszövés, inkább saját, bántóan felfokozott naivságának áldozata lesz. A szerepfelfogás következet-lensége érződik a játékban is, a jól meg-oldott részek és az elnagyolt, hiteltelen megoldások sűrű keveredésében.

Mádi Szabó Gábor Balth bárója az osztályellenség kevés színből, de átgondoltan komponált vázlatával áll elénk. Gáncstalan, az eszközökben soha nem válogató, nem kétkedő gyilkos, akinek egyetlen célja van: a hatalom. A dráma első részében a hatalom megtartása, a másodikban a hatalom visszaszerzése a feladata. Úri modorban, a bérnyilkos eszközeivel küzd mindkét szituációban. Jovialitása álarc, szövegsége a pillanatnyi érdek semmire se kötelező önös érdeke.

Rita alakjában Gyöngyössy Katalin kevés szereplehetőséget kapott szerzőtől, rendezőtől egyaránt. Funkciója van inkább, a forradalmár üldöztetést, névtelenséget, halált vállaló asszony-társáé, az a történelmi funkció, amelynek annyi nagyszerű példáját adta a munkásmozgalom története. Gyöngyössy Katalin eddigi színészi pályája és a néhány színészi pillanat villanása igazolja: többre képes, mint amennyit ez a produkció követelt tőle.

Az előadás többi szereplője közül Pálos Zsuzsa, Örkényi Éva, Loránd Hanna, Dömsödi János és Szabó Ottó nevét kell még kiemelniük. Kisebbszerepeik jó megoldásaival hatásosan színezték, erősítették a drámát, teret, hangulatot teremtettek a nagyobb történést számára.

A díszletről (Csikós Attila munkája)

és a jelmezeiről (Witz Éva munkája) a rendezés kapcsán már szoltunk. Mindkettőben a rendezői felfogás jelenlétét, meghatározó voltát érezzük döntőnek és kevésbé a két tervező szuverén elképzelését. Ez persze csak magyarázat, nem indok. Az elfogadott elképzelést is lehet színvonalasan, eredetien szolgálni. Most nem sikerült.

Károlyi Mihály: A nagy hazugság. József Attila Színház.

Rendezte: Benedek Árpád, díszlet: Csikós Attila, jelmez: Witz Éva.

Szereplők: Bujtor István, Koncz Gábor, Mádi Szabó Gábor, Gyöngyössy Katalin, Láng József, Bárány Frigyes, Benkő Péter, Pálos Zsuzsa, Szabó Ottó, Dömsödi János, Turgonyi Pál, Soós Lajos, Örkényi Éva, Sugár László, Márton András, Loránd Hanna, Tóth Judit, Német Margit, Erdélyi Mária, Zoltay Miklós, Csók István, Dénes János, Bakó Márta, Dávid Ági, Vigh Imre, Almássy József és Mil y Lajos.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK

TARTALMÁBÓL

Koltai Tamás:

A valóság hatékony képmásai

Molnár Gál Péter:

Major Tamás cirkusza III.

Szántó Erika:

Romeo és Julia - títól kettőig

Bizó Gyula:

A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről

Hermann István:

Bölcsek a fán

Róna Katalin:

A Bölcsek a fán előadásának stílusrétegei

Pályi András: Színészek

keresztútban

Sziládi János: A

jóság próbái

Saad Katalin:

Tou-O mozdulatvilága

Kovács Győző:

Thália Kassán

Kazán István: Moszkvai

útinapló III.

Földes Anna: Szájhősök

és bálányák

A színház műhelyei

1

Út A medikusig

Főiskolai beszélgetések

A Főiskola első és eddig legsikerültebb vizsgaelőadása *A medikus* volt ebben az évadban.* Október 9-én mutatták be.

A darabban vizsgázó negyedéveseket a színészi mesterségre Ádám Ottó tanította, ő rendezte a vizsgát is.

– Milyen úton jutottak el a vizsga-előadáshoz?
Andai Kati:

– Nem tudom. Nem emlékszem. Próbáltunk, dolgoztunk együtt, és egyszer csak kész lett.

– Rosszul kezdődött. Később kezdtem próbálni, mint a többiek. Első nap

– szeptember 3-án - ezt írtam fel: „Először a suliban. Nagyon izgultam, azt hittem visszajött a lázam ... A többiek már tudnak szöveget, én még sem-mit ...” Nem tudtam átmenni a színpad egyik oldaláról a másikra. - Most már nem kell ilyen ügyetlennek lenni. Ez már vizsga - mondta Ádám Ottó. A ruha sokat segített. És olyan instrukciók, amelyeknek semmi közük a figurához. Ádám például azt mondta, ami-kor a diáktanyán sehogy se boldogultam:

– Sánta vénkisasszony, aki férjet akar magának fogni, akinek semmi se számít, csak hogy megszerezze ezt a pasast. - Jó, gondoltam, eljátszom. És erre azt mondták Ascherék: - Jó! - Tanultunk mozgást, táncot, jelmezes mozgást - de nem tudok bejönni. Szöveget a villamoson tanulok, magamban.

– Ha játszhatok, az nem fáraszt. A múlt szombaton: életem legjobb napja. 3-tól 6-ig játszottuk *A medikust*; átmentem a Madách Színházba, mert ott a *Hermelinben van egy kis szerepem*; onnan taxival Budára, ahol a Székéné együttesben (onnan kerültem a főiskolára) játszottam *Isménét*.

– Ádám Ottó hogy bennünket és így talán feldereng valami, abban a sugárzásban, amit nem lehet magyarázni. Persze kínlódunk, de Ádám tudott „hagy-

ni”. Négy év. Valami történt mégis bennünk a négy év alatt, a lehető legjobban, úgy, hogy nem esett szó arról, milyenek voltunk, milyenek lettünk. Én életemben kétszer-háromszor beszéltem a tanár úrral, banketteken. Egyébként csak az órán, a próbákon, mindig csak arról, amit esináltunk. Nem éreztük a vezetőt - ezért néha kétségbe is estünk. Nem láttuk magunk előtt, hogy pórázon húz, mégis vezet bennünket. Sohase hittem, hogy belőlem színész lesz. Egész mostanáig nem hittem. Hatéves koromban ki-választottak a *Budapesti tavaszba*; volt egypár mondatom, volt két olyan kis copfom, és sokáig nem tudtam elképzelni, hogy nem ismer mindenki, hogy nem tudják, ki vagyok. Úgy gondoltam, hogy én játszottam ott Gábor Miklóssal. és ezentúl is ez most már így lesz . . . Aztán ez szétfoszlott.

Ami a legjobb volt: sohase féltünk; sohase kellett *bebizonyítani*, hogy mi . . . Együtt dolgoztunk. Munka volt. Más semmi. Azóta is: jobban szeretem a próbát, mint az előadást.

Oszter Sándor:

- Hogyan születik a gyerek? Tudjuk: kell hozzá férfi, nő. De hogy kilenc hó-napig mi történik ott bent, azt nem tudjuk. Nem tudjuk, hogy a sejtben pontosan mi és miért játszódik le. Védett, rejtett a sejt. Ádám Ottó 3-4 éven át olyan létkörülményeket teremtett, hogy nem volt semmi ránk erőszakolva. Nem volt sok beszéd, mint például egy színházban, ahol rátámad az emberre az öreg kolléga, ezt-azt mondanak a színésztársak, mindent tudomásul kell venni, idő előtt. Szétfeszélik a dolgot. - Azt gondolom, hogy *mindennél fontosabb az ember identitása*. Azonossága önmagával. Divatok, stílusok, megrekedtek vagy továbblétek, mindegy; elfogadjuk, bármit közöl, csak: azonos legyen önmagával. Ne arra törekedjék, hogy kubista legyen vagy más, hanem erre a belső valóságára, erre az azonosságra. Ha ez megvan, akkor már vállalhatom a felelősséget, hogy nem tudok állva maradni; mindig a pillanatnyi helyzet igazságait láthatom meg, ha két hónap múlva nézem, más, mintha ma néztem. Ma különösen sűrűvé vált az idő, és ha mindig igaz akarok maradni, ez feltételezi, hogy meg is tagadjam, amit még az előbb igaznak láttam.

- Szerepről beszélni nem tudok. Szerepről nyilatkozni nem lehet, el lehet játszani. Én csak tíz nappal a premier

előtt léptem be, a többiek akkor már másfél hónapja próbáltak, mindennap. (Filmeztem, Ádám Ottó elengedett.) Egyszer olvastam, nem tanultam, csak elsúgták. Igaz, hogy másodikban játszottunk. A színház és a művészet nem a színházból és a művészetből táplálkozik. Ha az intézmény - például a színház - karakterét teljes mértékben, mindenben figyelembe véve cselekszem, az energiám háromnegyed része már el is ment ... Kell hát egy ^{kis} idő, amíg az ember összszeszedi magát. Kell egy kis idő, amikor nem praktikus kis szempontok az irány-adók. Saint-Simon *ötvenéves* volt, ami-kor azt mondhatta: „Isten segedelméből, lényem átlényegülésével elérkeztem az alapokig.” A színészi modus vivendi: egy pillanatban megélni mindent. Ehhez az kell, hogy mindenütt megtaláljam a biztos kiindulópontot. Ezt csak akkor találom meg, ha magamban már megtaláltam. Leszűkítem a nézést egyet-len kiesi pontra; hogy ott aztán megjelenjen nekem a világ természete.

- Volt egy nyaram, amit a többiek kint töltöttek Szentendrén, másodév után; felmentem két könyvvvel a Börzsönybe; pénzem nem volt, ingem csak egy - ott laktam az erdőben, kis össze-tákoltt kalyibában, egyedül. Lejöttem, találkoztam G. Dénes Györggyel, vele ki-mentem a lóversenyre, nyertem 1200 forintot, elmentem Erdélybe. Két hónapra. Útközben dolgoztam. Parasztoznál. Abból éltem. Kolozsvárott bekerültem irodalmi, művész körökbe. A többiek nyár végén hazajöttek Szentendréről, én onnan. Mikor azt mondtam, hogy nem megyek színházhoz, amíg főiskolás vagyok - Ádám Ottó támogatott. Bizonyos igények a világ bármely pontján azonos el-lenállásba ütköznek. Az a fél év vagy két év *egy-egy* színháznál - nekem legalábbis - véletlenszerű lett volna. Amit szakmailag igénylek: valamiféle művészeti egzakttság. Persze minden, amit mondunk - Jouvét, Dullin - csak keret, amit túl kell haladni; de nem szabad visszariadni a megmagyarázhatóságtól, a tudattól. Az osztály milyen volt? Isteni; mindenféle ember, volt aki szaporította a talentumait, volt aki őrizgette azt az egyet. . . . ha én választok egy utat, lelkieróm van, hogy járjam, ha mondják, és úgy választom, könnyen kienged a szelep, és minden erő leeresztődik. Egyébként meggyőződéseim: amiről az ember beszél, az meghalt. Annak vége. Színházban két éve nem voltam. Félelmetes módon hat rám a rossz. Még a

* Február 25-ig, lapzártáig - a Szerk.

jónál is jobban. Igazi örömet az okoz, hogy szagolni tudok, látni tudok, ha egy szoba, ahova bemegyek, jó meleg, ezek a pillanatok.

Szacsavay László:

- Számot kell adnom? - soha nem gondolok arra . . . Ösztöneimre hallgatok. Csak a rendező utasítását követem. Magamat nem látom. Csak jól érezni tudom magamat vagy rosszul a színpadon. A jellemet úgy veszi fel az ember, mint egy öltönyt; igyekszem a mellénnyel és a mozgásommal magamra húzni. Arra törekszem, hogy jól érezzem magam. Ha én jól érzem magam, már olyan nagyon rossz nem lehet. Van aztán átbillenés is - nem megy, nem megy; egyszer csak sikerül. A mi osztályunk! Sokszor mondták a többiek: Ádám Ottó osztálya! Hallgatag, mindenki spleenes, szomorú osztály. Kívülről érdekes. De belülről is az-e? Hogyan válogatódtunk így össze? Mindig vitatkoztunk. Borzasztó fárasztó is volt, hogy 8-ig, 10-ig voltunk bent mindennap; de nagyon szerettünk dolgozni. Volt önsanyargatás, nagyon letört beszélgetések: mindenki olyan vidám, mi miért vagyunk ilyen letörtek? - kérdegettük egymást. Az első két év olyan összeforrott közelségben telik el, hogy az ember talán még a szagát is ismeri a

másiknak. Harmad-negyedévben már a múltból élünk, lazul a barátság, kiderül: egymással ellentétes egyéniségek voltak egy osztályba zárva. De egy ponton találkoztunk mind. Befelé fordulás, magunkba zártság, belülről élés. A pálya kegyet-len, mindenki a maga útját próbálja egyengetni. De nagy szó, hogy odáig nem jutott el senki, hogy a másik útját gátolja. Nekem mindig kell a rendező, akiben vakon megbízom. Gellértről is azt mesélik: elsőre olyat tudott mondani, hogy jobbat már nem lehetett. Nekem kell egy vezető, de persze olyan, aki hagyja a színészt dolgozni. Egyengeti, irányítja. A *medikus* próbaideje jó volt, izgalmas volt. Közben úgy éreztem: kevés instrukció ült. A rendező mindig túloz - ez az-tán leszűrődik. Nagy imádója vagyok a pillanatnyi felvillanásoknak; a ritmus-érzéken múlik. Olyan ez, mint a stílus-érzék - nem lehet tanulni. Vagy megvan vagy nincs meg. Mondják, hogy „bródys” voltam. Nem foglalkoztam azzal, hogy „bródys” legyek. Szerettem, vagyis megszerettem - és mit mondjak még? Nagyon készültem? Rengeteget foglalkoztam? Ez volt: nyáron kezdtem tanulni, és mindennap megnéztem, hogy tudom-e még. Lehet, hogy megérlelődött. Lehet az is, hogy könyveket, Bródy-műveket kellett volna olvasni. Minden elő-

adás más a főpróbától kezdve. Változik a tempo. Az is, hogy szeretem-e vagy nem szeretem.

- Attól is függ, hogy látom-e magam előtt. Ha látom magam előtt, el tudom játszani, ha nem látom, nem tudom. Látom az arcát, a figuráját. Nem mindig jól látok. De valakit mindig látok. Azt próbálom leutánozni, akit látok magamban. Zavar borzasztóan, ha valakit látok abban a darabban, szerepben, amit én is játszom. Összekeveredik a kettő. Amit láttam és ami belülről jön. Egy trilliós-milliós számot az egyik szerep-ben - a Ionesco Leckéjében - két hétig tanultam, mert nem tudom elképzelni, nem látom magam előtt.

Paudits Béla:

- Faipari szakközépiskolába jártam, és mindenféle görcsökkel, kisebbségi érzésekkel kerültem ide. Ádám Ottó ezt észrevette. Soha nem szólt. Nyugodtan kibobhadtak volna félévkor, olyan rossz voltam. Ádám olyan pontos instrukciókat ad, hogy ez feloldódik. A színház megszűnik mint álom, mint félelem - ez oldott fel. Tudta, hogy velem hogy kell bánni, nekem ez, másnak más. Minden teljesen megváltozott: a beszéd, a mozgás . . . A második évben már csináltunk jeleneteket *A medikusból*. Az enyém volt a Riza-János jelenet. De év végén nem is nekem osztotta ki; ugyanazzal a lánnyal, de más csinálta meg. Nekem ez akkor borzasztóan fájt. Negyedéven az-tán kiosztotta rám. Elolvastam. Teljesen más darab. Teljesen rossznak találtam. Azt se tudtam, hogy ki ez a János. Szél-hámos? Strici? Nem tudtam megfogni. Ebben egyszerre minden van. Fél az apjától? Nem tetszik neki a lány? Rizát szereti-e? Próbákon csak azt gondolom: feljövök vidékről, most már öt éve fenn vagyok, hiú pasas, öt év rengeteg idő, ezalatt Piri is megváltozott, meghízott, más lett. A faipari szakközépiskolában volt egy színjátszócsoporthoz. Halasi Andorné vezette. Mentünk versenyekre is. De ott mindig csak az volt, hogy mi voltunk az ipari tanulók. Egy kerületben voltunk a Kölcsey Gimnáziummal. És - mi legalábbis úgy láttuk - mindenki ne-kik kedvezett. Mert ők a gimnazisták. Az iskolában se nézték ezt jó szemmel. „Ez az iskola művelt szakmunkásokat képez, nem színészeket!” Gátoltak. Minden erővel. Ma már nem bánom. Van két szakma a kezemben. Asztalos vagyok és intarziakészítő. Nem sajnálom, hogy ezt kitanultam, most is csinálom. Pél-

BRÓDY SÁNDOR: A MEDIKUS (VIZSGAELŐADÁS AZ

ÓDRY SZÍNPADON)
SZEGVÁRI MENYHÉRT (TECHNIKUS), FALUHELYI MAGDA (KÓRIS PIROS), ZALA MÁRK (ARRAK)
IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.



dául, ha darabban játszom, abból intarziaképet csinállok. Élvezem; a különböző fajtákat! Mondták az iskolában, és ez igaz is volt: hogy képzeljük, hogy színésznek menjünk, nem kaptuk meg az alapot. Tényleg. Tudtam, hogy egy csomó dolgot nem tudok. És ettől mindent elfelejtettem. De az osztályban senki nem tett köztünk semmiféle különbséget. Egészen odáig, hogy mindenki játszott minden jelenetet. Ádám tudta: ha szóba hozná az állapotomat, megijednék. Nem mondta. A négy év alatt? Nem lettem valami más. Nem változtam. Magammá lettem, az, aki voltam. Két év után újra el tudtam mondani egy verset - úgy, ahogy az iskolában. De a negyedik évig nem tudtam elképzelni, hogy három felvonást végigjártsszak. Ha csak beülök egy színházba, olyan ideges tudok lenni, hogy nem igaz. Maga a történet, a sztori teljesen felizgat. Akkor is, ha operett vagy akármilyen, és ha tudom a végét. Az előadáson is így érzem, ha játszom: izgulósabb vagyok bármelyikünknel; nem félelem, nem görcs, nem lámpaláz. De hogy mitől függ az, hogy melyik az a pillanat, amitől jó lesz ... Hogy az ember hogy jön be az ajtón, vagy a másik arcától, fülétől - kiszámíthatatlan. Ezért izgulok, ezt várva izgulok úgy. A premiért például nagyon szerettem. Amikor a harmadik felvonás után előrejöttünk, akkor jöttem rá, hogy lent ülnek, hogy itt nézők vannak; hogy hogy is sikerült három felvonást végigjátszani? Másnap egészen más volt. A nyolcadik előadásig eltartott, amíg ezt megszoktam, csak az tudott megint úgy élni. Addig mindig azt éreztem: te jó isten! itt ennyien vannak!

Zala Márk:

- Én megfogadtam magamnak, hogy soha, semmikor, semmilyen lapba nem nyilatkozom arról, amit csinállok, se magamról. Se mint ember, se mint színész. Írjak a lapokba azt, amit mások gondolnak.

Fenyő Ervin:

- Nem érdekel maga a színészet. Saját magamat mennyire tudom vinni valamerre, „bele a Napba”; a színészet számomra csak egy eszköz ehhez. Elmúlt négy év. Ha visszagondolok rá, akkor nagyon pontosan ide vezető utat jártunk. Osztály nincs. Ma már. Külön-külön jóban vagyunk. Megtanultam, hogy vállalom kell teljes testi mivoltomat, mindenkinek a magáét, akkor is, ha csúnya,



BRÓDY SÁNDOR: A MEDIKUS (VIZSGAELŐADÁS AZ ÓDRY SZÍNPADON)
SZEKVÁRI MENYHÉRT (TECHNIKUS), TIMÁR BÉLA (FILOSOPTER), MAROS GÁBOR (NAGYFEJEŐ), ZALA MÁRK (ARRAK). (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

alacsony, sovány, kövér. Én négy évvel ezelőtt „készen”, önbizalommal jöttem. Gábor Miklós volt előttem mint példakép, mint rögeszme. Azt akartam, hogy mindenben olyan legyek. Mozdulataim - csupa ehhez készült mozdulat, a hangom ... Első év végén harmatkönnyű vizsgával, de elég jól szerepeltem, az egész mögött fluszpapír vékonyságú személyiség. Ádám annyit elért, hogy el-lökött ettől a magatartástól. Az első év-ben provokatív, figyelő állapotban volt. Egy szót sem szólt jóformán. Jó - nem jó. Ennyit mondott. Mosolyogni alig láttuk. Aztán beszélt a színészet alapjairól. Színészet. Önbizalom. *A magunk vállalása.* Ezt nem fogom elfelejteni. Figyelésével kiprovokálta, hogy az emberek megszólaljanak. Némáságával, hallgatásával ijesztett, kényszerített - és engedett. Kinyitni. Nem szerettem egy kerek évig. Nem értettem, mit akar. Első év végén oldódott az egész, mindnyájan elég jól vizsgáztunk. Félévkor hülyék-nek, tehetségteleneknek tartottak. Harmadévesek jöttek be, próbákra, este, mi is átmentünk. Mutatós osztályok voltak. Nálunk mindig lehetett találni 2-3 embert tehetségtelen, vergődő állapotban. Ilyenkor azt hittük, ez az állapot végleges. Nagyon el voltunk keseredve. Az első év vége sikert hozott. Feloldódott. A második évet még oldottabb hangulatban kezdtük. Ádám kezdett keresztnévünkön szólítani. Többet mosolygott. Nagyon szerettük a dolgainkat. Az osztály kezdett összeforrni. Úgy hiszem, ez az év volt a legeredményesebb színészi munkánk számára. De ez csak kamarateremre volt igaz. Nagyon megsze-

rettük egymást, tovább nőttek a barátságok, sokat ittunk együtt, sokat beszélgettünk. Gosztonyi óráin jó értelemben vett verseny indult a fiúk között. Megszoktuk, hogy Ádám ott van, ott ül mindennap. Az ember úgy érezte, hogy ez elég. Aztán jött a harmadik év. Színházak, filmek., *Osztálytermünk nem volt.* Hol a fülünkbe kornyikáltak, hol a balettterembe húzódtunk be. Az osztály légköre majdnem elviselhetetlen volt. idegenkedés; rosszfajta lustaság; a szöveget nem tudták, volt olyan óra, hogy két ember volt. Eltűntek az esti próbák. Privát élet. Figyeltük egymást: kit hívtak, kit meg nem. A dolgok és a tárgyak iránti szeretet - az ember kiterjed egy szobában - ez megszűnt. Aztán jött ez a negyedik év. Talán mindannyiunkban maradt valami csend, és az első ütközés után ebből valami megszülethet. Minden a csendből születik meg.

Faluhelyi Magda:

- Nagyon sokáig nem vettek föl. Négy éven át összesen kilencszer felvételiztem, így idősebb is voltam az osztálytársaimnál. Nehéz volt közük beilleszkedni. Rossz természetem is volt - mindig jót akartam. Beleszóltam mindenbe. Mindig mindent megszerveztem - ez a többieknek jó is volt, kényelmes is meg idegesítő is. Andai Kátival lettem jóban, ő segített át ezeken, nem is tudom, anélkül ... Őszinték voltunk egymáshoz. A főiskola: nagyon jó, nagyon rossz. Nekünk szerencsénk volt. A *medikus?* Az első darab volt, amit egyben megcsináltunk. Nagyon sok külső segítséget kaptunk Ádámától. Én itt a főiskolán első

órától görcsrel küzdöttem; képtelen voltam vizsgát csinálni. A vizsgára minden rosszabb lett. Úgy éreztem: később vettem föl, most kell bizonyítanom. Hosszú ideig akartam bizonyítani - amiből semmi nem sikerült. Feloldódást Ádám és Gosztonyi órája hozott - és mondták is: sok színész van, aki nem premier színész; nem a premieren éri el a maximális formáját, mert ott annyira feszült, csak később. Nem lazult ki teljesen - de most már nem az az akarnok görcs. Most azt érzem: nem kész. Nyáron, harmadévben, negyedévben színháznál is voltam és vagyok, ez megint sokat segített. Habár csak egy-két darabban apróbb feladatok. Szituáció, helyzetgyakorlat - hogy hogyan is viselkedik az ember, a színész. Ebben az évben volt be--ugrásom is: a József Attila Színházban, a *Malom a Sédén* - Voith Ági szerepé-be; aztán *A fősvénybe*.

A *medikus* rendezésében harmadéves rendezőhallgatók asszisztáltak Marton Endre osztályából. *Ascher Tamás* és *Romhányi László*.

Ascher Tamás:

- Van egy kis jegyzetfüzetem. Előveszem. Ezek idézetek és megfigyelések - az én megfigyeléseim. Úgy kezdődik, hogy egyszer ülve elolvassák, következő nap állt a díszlet, felmentek, elkezdtek próbálni. Ádám *nagyon keveset mondott a szövegre*. A legkevesebbet. „Meg kell tanulni jelezve próbálni, tempóban, de *nem adni erőt, puhán mondani a szöveget, amíg összeszö.*” ... Puhán mondani a szöveget, amíg összeszö; ez a legjobb, ez nagyon tetszett. Egyszer végig lerendelte. Aztán otthagytam, hogy az első felvonást vegyük át még egyszer. „Ne ragaszkodjon a mozgásokhoz.” Aztán valamit a színészekről írtam fel ... Ezt is? Fenyő: erőlteti, de vissza is fogja magát egyszerre, ez a legrosszabb. Márkus (Zala Márk): ez a jó visszatartás, sokáig semmit sem csinál, hogy belülről telítődjön, később, amikor már érzi, hogy kikívánkozik, akkor is csak néha, egy kis részletben enged magának, hogy azt játssza, ami belül van. Ót-hat próba után nyugtalanokdakt: mért nem mondja meg konkrétan, hová menjek? Ádám: nem az a fontos; ki kit takar ... maguktól vigyázzanak, ezt ő nem mondja meg; ne mozogjanak bele, amikor a másik beszél, ez az ő dolguk! Minden kitisztult; ami még maradt, azt az utolsó próbákon egy-két mondatral intézte el:

Ne akkor töltsön; vagy előbb, vagy később. - Arra igyekezett, hogy a szövegre figyeljenek az egész produkció alatt. Szaesvay beállt a kályhacső mögé. Az-tán szólt, hogy: „Nem lesz jó, tanár úr, mert itt eltakar a kályhacső.” - Erre: „Nem árt, ha a színészt rövid időre, kissé, félig-meddig valami eltakarja. Ettől plaszticitást kap a dolog, a tér élni kezd, nem olyan lapos.” - Eszembe jutnak a harmadrendű Sztanyiszlavszkij-tanítványok! nem azért olvasom! nem biztos, hogy benne van a lényeg - baj lenne, hogyha az ember most már azt hinné, hogy be kell állni a kályha mögé! ... bezavarnám valami mögé: éljen a tér! - szelekció nélkül ijesztően hat, amit fölírtam. Folytassam? Paudits. Sokat mozgott, rázta a lábát, kezét, nem tudott megállni. „Figyelje meg a térdét, milyen sok energia folyik ki rajta.” - „Magdi ne sírjon, csak jelezze - majd magától is jó lesz.” Tényleg jó lett. Kezdetben *mindent szabad*. Lassan összeáll. Aztán Ádám közbeszól, ilyeneket, egy-egy mozzanatra: „.. rebeg a szem és széjjelmege a tekintet.” Másra azt mondja: „Ezt majd a Fenyő szépen ki-dolgozza és majd hozza.” Hozta. Paudits egyre többet kérdezősködik, akadékoskodik; az instrukciókat nem fogadja meg. - Még rosszabbul megy - mondja, mikor megpróbálja. Aztán következő nap, vagy két nap, egy hét múlva: „No-hát, most megtaláltam! ide állok.” - Ez volt a régi instrukció. Tíz nappal az előadás előtt: díszlet, jelmez. Lemerevedés. Lassan, élettelenül kezdődik a próba. „A rendezőn semmilyen feszültség, pánik ne látsszon” - mondta nekünk Ádám. - A főpróbaidőszakban be kell állítani az arcot, ha az ember lemege az öltözőbe. Legyen rendezett - laza, könnyed. A főpróbákra semmilyen pánikot nem szabad beereszteni. Ebben az idő-szakban cserélődött ki sok apró kellék. Egy terítő. Egy-két váza. - Nézze meg, hogy ez a váza mennyire együtt él az arccal. - Kidolgozott, anyagban jó mi-nőségű, értékes váza kellett. 800 forintos vázák - különböző színházak kellék-táiraiból sikerült összeszedni. Osztertől valamit kért a tanár úr, de ő ugyanúgy csinálta. Erre Ádám Ottó nekünk azt mondta: „Nagyon szemérmes, zárt, de az előadásra meg fogja csinálni.” - A legnehezebb mondatok, amiket a legtovább mondanak rosszul. Ádám ezekért nem szól. Maguktól rendbe jönnek. Meg-találják. Például: Andai. „Látok, látok. Istenem, megvakulok.” - Igen, nagyon

jól mondta. De: „... nem lehet mindent a színészre hagyni. Főleg a végén. Ilyen-kor már igénylik a segítséget.” - „... túlságosan meg lett matatva” - mondják sebészi szóval, ha a sebet túlságosan sokat piszkálták és begennyed. Ez történhetett az első jelenettel. Ilyenkor az-tán: művi lesz. De Ádám tanár úr inkább el bírja viselni, hogy ne legyen tökéletes - nem bántja annyira, mint-ha bármi művi, mesterséges van a szín-padon. A premieren ezt írtam fel, ezt mondta: - Túl sok légy röpköd a nézőtéren. Elvonják a figyelmet. Ott röpködnek a reflektorfényben. - Szünetben tessék kiirtani a legyeket permetezővel. - Ez nagyon tetszett. És még előtte szólt: - Mivel melegebb lett az időjárás, intézkedjenek, hogy hagyják abba a fűtést, ne legyen ilyen meleg. Mert akkor a néző elmege. Ezt nem bírják ki. - A hátsó sorokban ültünk. Itt is, ott is 1-2-3 gimnazista. Ádám: - Vihogni fognak. Én: - Á, dehogy, csak hárman vannak! Ádám: - Ott is van egy rossz folt, ott előre, ahol az a kockás ül. - Tényleg úgy lett! Szünetben az első sorokba ültettük szét őket. A fő-próbákon minden baráti tanácstól óvta a színészeket. Zala mégis megzavarodott egy megjegyzéstől - attól, hogy ne legyen nyílt és bohóc, hanem démonikus - és másnap Zala már nem játszott nyílt-tan és bohóc, de démonikusan sem. Egyszerűen semmilyen lett. És az utána jövő jelenet is lassú lett. Persze aki az előadást látta, annak Zala feltűnt, mert ott az számít: aki bejön, személyiség-e vagy sem. Zala, akárhogy is játszik, sokkal jobban hat, mint aki szorgoskodik, buzgólkodik, de valami hiányzik - szóval nem személyiség. Apró részletek. „Hadd szolgáljuk meg azt, hogy naturalista színházat játszunk. - A cipő túlságosan új. - A szöveg szerint sár van rajta; fehér. - Menjen benne haza, hozza vissza és befesteni fehérre a szélét.” A premieren nem durrant a pezsgő. Előre kihúzták a dugót. - Limonádé! - szólt fel valaki a nézőtérről. Legközelebb bent húzták ki. Hab, durranás. - Szóadikarbóna - szólt fel most valaki. A premieren nyoma sem volt pániknak. Belül biztosan halálfélelem, de kívül ... - Nagyon sok étel volt. Ádám tanár úr mondta, hogy két héttel a premier előtt már legyenek ételek. Csak tíz napot engedélyeztek, abból még lespóroltak egyet, így csak kilenc nappal előtte volt. ... Első nap Ádám megkérdezte: - Mi van a tában? - Parizer, kenyér. - Erre

Ádám: - Még legyen: sonka, uborka, befőttek. Egyenek a gyerekek. - Újabb harc: legyen birsalmasajt. Még az apróságok: - Vödöröt zománcosat. - Oszteren legyen aranylánc, óra. - Szacsi többet nézzen előre; nagy zöld párna legyen a Szacsi alatt, ne a piros. (Szacsi a Szaesvay.) - Túl modern a pipa; fekete legyen. - Az orvosságos üveg régiebb legyen. - Ettől kezdve nagyon sokáig szólt még egyes szavakért a szövegben. Szacsavay mindig fordítva nyitott ki egy spanyolfalat, a nézőtér felé látszott a kelléktári szám. Átfestették. Attól kezdve rendszeren rakta. A színészek vitáit közben leállította. Nem hagyta, hogy megbeszéljék. - Gyerekek, tessék csinálni! - Az egész az utolsó tíz napban jött úgy fel, addig semmi különös nem volt. Szacsavay elbűvölő volt, mikor megkapta a jelmezt. Teljesen átalakult. Mindenki csak álmélkodott.

Romhányi László:

- Voltam más osztály vizsgapróbáján is, tavaly. Emlékszem: ha kiment a tanár, egyáltalán nem próbáltak; elhülyéskedtek, szédobták. Itt viszont, bár ez is vizsga volt, Ádám azt az elvet követte, hogy minél kevesebbet beleszólni. Ezzel előhívta a tevékenységet, feszültséget teremtett; a gyerekek, ha egyedül voltak is, a darabon dolgoztak. Oszter a be-mutató előtt egy héttel ugrott be, olyan primitíven fogott a szöveg olvasásához

- kétségbe voltunk esve. Ádám tudta, hogy a premierig elkészül a szereppel. - Azt is mondta, hogy: - Közönségsikere lesz, bár nincs beérve. - Ezt vállalta. Én nem ismertem a darabot. Amikor el-olvastam, elkeseredtem. Pár nappal, négy nappal később a próbán már jó impresszióm volt. Bizonyos jelenetek már meglevenedtek. A gyerekek próbáról próbára rendkívül látványosan változtak. Ezt a tanár úr, nekünk, mindig mondta előre. Fenyőt egészen sokáig hagyta rossznak lenni. Aztán elkezdte sokkolni. - Nagyon nagy a lelke, Ervin.

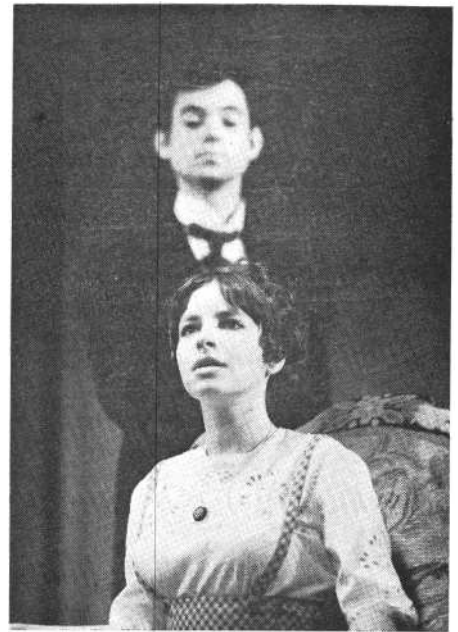
- Főpróba előtt az egész előadás szét-esett. Ilyenkor a színészek egymást szidják, a kelléket, a ruhát, nem találják a helyüket - és keresik a „figura lényegét”. Megpróbálnak esztétizálni. Folyton megállnak: nem értem! Például Paudits:

- Hogy kell viszonyulnom az elején az apámhoz? - Ádám: - Ezt megírja egy dolgozatban és előadás után majd felolvassa. - Az ő elve az volt: minél többet gyakorolni a szöveget és minél többet a színpadon lenni. Végig bent volt.

Nem alakulhatott ki pánik. Akkor kezdett dicsérni. Lezáratta a termet. Nem akart véleményt hallani, tudta, hol tart az előadás. Az előadás előtti negyedik főpróbán rengeteg olyan hibát rótt fel, amihez eddig nem nyúlt hozzá, de ami nem múlt el magától, megmaradt. Oldalakra menő jegyzeteket készítettünk. Egész apró dolgok: Paudits ne legyen éhes. Dugót tegyenek az üvegbe. Puhábban kimenni. Forgács nem jó a vödörbe; fadarabkák kellene. Rengeteg megjegyzést tett. Aztán a gyerekek leültek a lépcsősorra, hallgatták. Fél órát beszélt. A színész azt hitte, csak az apróságokban van a hiba. De a javításoktól másképpen álltak össze a jellemeik. Nagyon jó volt a hangulat.

Ádám Ottó:

Az agresszív tanárral szemben a társadalmilag érvényesülni akaró gyerek egzisztenciáját félti. Ettől nem játszik jobban - amit ez előhív, az hazugság és képmutatás. Ezt igyekszem oldani, amennyire lehet. Olyan helyzetet létrehozni, amiben nem érzik a hazugságot kötelezőnek ... Természetesen hazudnak, de nem *kötelező* a hazugság. Nem érznek összefüggést egzisztenciájuk és viselkedésük között ... Az agresszió átalakul. - Az én osztályaimmal az első két évben rengeteg sok a fegyelmi baj ... X. és Y. például nem jelentek meg a reggeli órákon ... A szabadság, amit nyernek, összekeveredik bennük; az igazi szabadság a rosszul lazítással, az anarchiával. De mindenestre megkönnyebbülnek. Hiszen amióta megszülettek, érezték ezt a nyomást, amivel szembeszegültek. Rossz ösztöneikkel, ravaszágokkal is. Mindezt most ez a szabadság felszabadítja. Lógnak is, linkek is. Érintik az emberi szocialitás határait, de nem válnak igazán antiszociálissá. (Annyira azért fegyelmezik magukat.) Mindezt sokszorosan kárpótolnak a felszabaduló erők. Ha előbukkan igazi egyéniségük - a csatát megnyertük. Annak mindez a javára lesz. Nem sejtett lehetőségek realizálódnak. A gyerekek ez a tombolóbb időszaka nem az ő rosszaságából következik. Lázadása ez a parancs ellen - amióta él. Most túlvészeli és *megnyugszik*. Rájön, hogy: nem kell valami ellen harcolni. Megtart annyi dacot, amennyit a társadalom eltűr - és négy év múlva ő játssza Rózsa Sándort. Szélsőségesen realizálódnak a személyiségek. - Közben: vívni, mozogni, énekelni, beszélni *sokat* tanulnak; ezt



BRÓDY SÁNDOR: A MEDIKUS (VIZSGAELŐADÁS AZ ÓDRY SZÍNPADON). PAUDITS BÉLA (JÁNOS); ANDAI KATI (RIZA) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

azonban be is kell építeniük egy szerves folyamatba. - Minél inkább technikailag komponált e y előadás, annál könnyebben reprodukálható. Minél többet bíznak a lélek állapotaira és az atmoszférára - annál kiszolgáltatottabb a napnak. Ez a kiszolgáltatottság, ez a veszély a pedagógiában fokozott. A gyerekek nincs tapasztalata, minden kívülről jövő rossz impulzust beépít. A felnőtt színészből már dolgozik egy erős szűrő. A növekedés sérülékenyebb, ezért sokkal nagyobb veszélyben van. Ezért van az, *hogya* olyan sok tehetséges gyerek akad el a főiskola után, a kilépés pillanatában. A belső munka kikerül, és ha nincs elég életereje ahhoz, hogy meg is védje ezt ... Sokszor látja az ember, micsoda ragyogás van egy-egy gyerekekben, és félve nézi: mi lesz belőle. - A pedagógia itt jelentős részben negatívum: nagyon sok a *nem* bántás, rengeteg. Különösen agresszióra berendezkedett környezetben. Az *önuralom*. Egy csomó mindent, amit tudok róla, nem szabad a tudomására hoznom, nincs mit kezdjen vele. *Melyik az a minimum* - amit tudomására kell hoznom, ezt kérdezi magától a rendező, de még sokkal inkább a pedagógus. Sokszor áldiagnóztist kell adni, hogy oda terejlük, ahol lennie kell majd. - Mint a biliárd; számít a másik golyó, a fal, a dákó ereje. Az első lökésnek semmi köze még ahhoz a golyóhoz ...



BRÓDY SÁNDOR: A MEDIKUS (VIZSGAELŐADÁS AZ ÓDRY SZÍNPADON). PAUDITS BÉLA (JÁNOS) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Indirekt instrukciók. Nem veszik igény-be az ő teljes tudatát, az elintézendő dologgal kapcsolatosak. Ha mindent azonnal megmondok: én megszabadultam ugyan a súlytól, a feszültségtől, de tulajdonképpen nem segítettem, és lehetetlenné tettem, hogy az útját végigjárja. Csak annyit szabad mondani, azt a minimumot, ami könnyen megtehető abban a pillanatban. Ilyenkor úgy fogja érezni a gyerek, a színész, hogy pont annak a hiánya gyötörte. Ez lehet egy gesztus, színpadi helyet vagy helyzet, környezet, egy mondat, kellék - részviszonylat, aminek realizálása semmi fáradságot nem igényel. Jó esetben azt sem, hogy végig kelljen gondolnia. Félig tudatosan észleli. Ha az irány jó - ha jól választom az instrukciót - utat érez, amerre már teljesen önállóan tud menni. Minél pontosabb - annál kevesebbe van szükség. A tehetséges turistaútelvezők pontosan tudják, hogy melyik útszakaszon kell 5 és melyiken 50 méterre a következő jelet a fára festeni ... Szabadabban érzi az ember magát, ha a minimális fára a minimális stráfot húzták rá. Ez a színészvezetés ideális módja. - A legnagyobb akadálya rendezőnek, pedagógusnak: önmagával való elfoglaltsága. Szerepelni akar, és így célhoz jutni. Az ilyen órán a tanár magát akarja érvényesíteni, mint az ember a társadalomban. A gyerek pedig: nem tudja elmondani a szövegrészletét végig soha. A gyerek kénytelen azt hozni, amit én - a tanára! - tőle hallani akarok. Azaz: úgy akarom hallani, ahogy én, a tanár a legjobban tudom. Holott: a dolognak nincs abszolút formája. Azt kell akarnom, hogy a gyerek úgy mondja el, ahogy ő a legjobban tudja. Első évben, ha megérzi,

hogya ezen az úton jár, jobb a közérzete, nyert ügyünk van. A jó eredményt, jó állapotot jelzi a fizikai közérzet. Ha valaki azt mondja: - Úgy fájt egész délután a hátam! - vagy ezt: - A végén tudnám előlről kezdeni - megmondta, hogy jó úton járnak-e. - A leállított színész már alig tud továbbmenni. A legjobb instrukciókra nem is szabad emlékeznie! - aha, aha -, és már tovább, csak annyit kellett belőle, ami hamar meg is tapadt. B.-ban (egy német kisvárosban) néztem végig egy próbát. A rendező - *Herr Professor!* - a nézőtér közepén ült. Ha valami nem tetszett, megnyomott egy csengőt! Leállt a próba. Másik gombot nyomott meg. Kigyulladt egy lámpa - amivel önmagát megvilágította. A színészek előrejöttek a szín-pad széléig, és ott sorba álltak. *Bitte, Herr Professor!* Elmondta, hogy mit kifogásol. *Jawohl, Herr Professor!* Rövid esztétikai elemzést adott II. Richárd jelleméről. *Bitte, fangen Sie es alt!* A lám-pát kikapcsolta. Aztán még háromszor, négyszer, ötször, hatszor, tízszer: csengő, lámpa. Aztán fölment a színpadra, megmutatta; a színész udvarias profillal meghallgatta, utánacsínálta. - A próba közben elhangzó esztétikai magyarázatok - semmit sem érnek. Esztétizálni csak a próbán kívül, nem a darabban összefüggő dolgokat érintve lehet. Ha az éppen próbált darabra megfogalmazom - elszegényít. Nem szabad azt hinni, hogy ha a színész elolvassa az elemzéseket Hamletről, többet tud, mintha a szöveget mondja - mintha éli. - Nem tudom, *hogy* melyik próbán mi telik ki, minden nyitva van, egészen hosszan. Talán egy negyed óra - talán az egész haszontalan. Ne zárjam ki a negyed óra létrejöttének lehetőségét; ha lenni tud, hát legyen. Ha mára nincs: egy egész elveszett nap - semmi. Tökéletesen ártalmatlan. Egyetlen kényszerített pillanat azonban személyiség nélkül... Ugyanígy: az elvesztett óra, semmi - az instrukcióval létrehozott görcsös pillanat végzetessé válhat. - A második évben a technikai dolgok szerepe meg-nő. A mozgást - sok különórán - keményen megmunkáljuk; de nem akarom a gyereket mozgáskonvenciókra kényszeríteni. Gyerekkoromban hegedülni tanultam, és a tanáromnak az volt a szokása, hogy amikor rosszul tartottam, megütötte a könyökömet. Mindig rosszul tartottam. Aztán egy másik tanárhoz kerültem, aki nem ütögetett. - Amíg nem tudod, hogy bizonyos hangok ak-

kor szólalnak meg szépen és jól, ha jól tartod, addig én hiába ütögetem a könyöködet - mondta. Nincs értelme *erre* vigyázni. Ha sokat ütögetem a könyökét: lehet szép tartása, de nem fog szépen hegedülni. Minden állás-, mozgás-megoldás csak mint a pszichikai harmónia következménye érvényes. E nélkül dekoráció. Semmi értelme. A legszebb dekoráció is unalmas - ha nem adekvát a színész lelkiállapotával. - A színésznek reggel tíz órakor művészetet kell sugározni, minden ellenállással szemben. Ez csaknem abszurdítás, képtelenség. A dolgunk kilencven százaléka az, hogy el tudjuk kezdeni, hogy a színész olyan állapotra jusson, hogy a *léggör*, amiben a művészet létre tud jönni, jelen legyen. A szöveg, a gesztus, a partner csak ebben a léggörben tud megelevenedni. - Csak ezen a léggörön keresztül tud sugározni. A pedagógiában: a spontán tehetség elővillan; hogy ezt fénynyalábbá tudja összefogni; hogy képesek legyenek *magukat olyan állapotba hozni*, hogy hosszú ideig tudjanak sugározni ... - ez volna a feladat. Hogy a gyerek képes legyen létrehozni ezt az állapotot, összekötni, egyenletesen sugározni. Képes legyen *bármikor* felkelteni, az időtől függetlenül. Ez a *bármikor* - ez a professzionista munka. Lelkének egész belső harmóniájával nem tud mit kezdeni e nélkül a pszichikai technika nélkül. *Eleven életáram*, szerves élet a színpadon - ez az a minimum, ahol a színház kezdődik. Ettől függ, hogy egyáltalán világozóság van-e a színpadon. Ez a felfogás azonban ma nem elfogadott. Nem így van a világban. Helyette: *külső* inspirációt, trükköt fogadnak el az esztéták. *Ezért az, amiről beszélünk, ma csak egyik fajtája a színháznak. Azonban - azt hiszem - egyetlen lehetséges módja a színész nevelésének.*

Lejegyezte: Vekerdy Tamás

Bródy Sándor: A medikus. (Ódry Színpad)
 Rendezőtanárs: Ádám Ottó, díszlet: Jánosa Lajos. Szereplők: Paudits Béla (IV. f. b.), Zala Márk (IV. f. b.), Marschek Gabi (III. f. b.), Koroknay Géza (III. f. b.), Oszter Sándor (IV. f. h.), Andai Kati (IV. f. b.), Faluhelyi Magda (IV. f. h.), Szacsavay László (IV. f. h.), Fenyő Ervin (IV. f. h.), Maros Gábor (IV. f. h.), Timár Béla (III. f. b.), Szegvári Menyhért (III. f. b.), Bencze Ilona (III. f. b.), Sir Kati (III. f. h.).

Beszélgetés Simon Zsuzsával

A Színházművészeti Szövetség mostanában sokat foglalkozik a fiatal színészek helyzetével, problémáival. Gyakran panaszoznak például a fiatal színészek, hogy elégedetlenek a főiskolai képzéssel. Túl soknak tartják az elméletet, kevésnek a gyakorlatot. Végzés után pedig nincs elég lehetőségük arra, hogy továbbképezzék magukat, mert a főiskola - egyesek szerint - erre sem adja meg a kellő alapot. Simon Zsuzsa egyik fő munkaterülete a fiatalokkal való foglalkozás: 194? Óta tanít a főiskolán, 1951-től 1956-ig az igazgatója is volt, érdemes vele beszélgetni ezekről a kérdésekről.

– *Hogyan látja a főiskolai képzés problémáját?*

– Nem felel meg a valóságnak, hogy a főiskola jelenlegi tanterve nem ad lehetőséget arra, hogy a hallgató alaposan megtanulja az ún. „melléktárgyakat” is. Ezeket véleményem szerint rosszul nevezzük melléktárgyaknak, mert minden színésznek kötelessége jól énekelni és mozogni. Most már szerencsére nem választják külön a műfajokat. Minden darabban előfordulhat és egyre inkább elő is fordul ének- és mozgáskultúrát igénylő szerep. Szerintem a legnagyobb hiba az, hogy minden művészeti főiskolának van középiskolája, csak a Színházművészeti Főiskolának nincs. Négy év alatt nagyon nehezen lehet megtanulni énekelni, s most sajnos a középiskolában egyáltalán nem tanítanak éneket. Akik már a főiskola előtt tanultak táneolni, azok nagyon jól fejlődnek. De aki úgy jön ide, hogy 18 éves korában kezdi el tanulni a legprimitívebb mozgást, az meg is üti magát, amikor például az esést tanítják. Nem azt mondom, hogy legyen egy középiskola *csak* a Színházművészeti Főiskola számára, de most már a közép-iskolákban annyi tagozat van, miért ne lehetne irodalomtagozat is, ahonnan a gyerekek bölcsészkarra, pedagógiai pályákra jelentkezhetnének. A felvételizőknek ugyanis nemcsak a mozgáskultúrájuk csekély, hanem az irodalmi kultúrá-

juk is. A felvételi irodalmi anyaga nálunk nagyon szerény: tíz vers és három próza (ebből legalább kettőnek színdarabrészletnek kell lennie), egy ének és valamilyen tánc, amelyet a jelölt maga improvizálhat. Szerintem egy 18 éves fiatalnak, aki a színészi pályát választja hivatásának, nemcsak tíz verset kellene tudnia, hanem legalább százat. De nem így van ám! Legtöbbször még azt a tíz verset sem tudják. Elgondolkoztató, hogy nincs a tarsolyukban több. Tizenkét évig jártak iskolába, és nem tudnak többet. S amit tudnak, azt sem pontosan. Kellene egy olyan tagozat, amelyikben több órában tanítanak nyelvtant és irodalmat. Itt azt is meg lehetne tanulni, hogyan kell helyesen magyarul beszélni. A leendő magyartanároknak sem ártana, ha már a középiskolában megtanulnának helyesen hangsúlyozni. Itt akár tanrenden kívül, úgy, mint egy szakkörben lehetne még énektanítás, illetve zenetanítás is, hogy a gyerekek jól megtanuljanak kottát olvasni. Mert most azt is nekünk kell megtanítani. A főiskola esetleg patronálna egy ilyen középiskolai magyar tagozatot. Lehet, hogy elfogult vagyok, de úgy tapasztalom, hogy a középiskolákban nagyon lecsökkentették az irodalom tanítását. Nemesak óraszám-ban. Anyagban is. Én nem vagyok matematikaellenes, de azt hiszem, hogy a hangsúly annyira eltolódott a természet-tudományi tárgyak javára, hogy az iskola a gyerekekben egyszerűen nem kelti fel az érdeklődést a könyvek iránt. Nagyon keveset olvasnak. Már félek kérdezni tőlük valamit. Az egyik osztályban a *Trisztánt* tanítottam. Kezdek beszélni róla, mint olyan témáról, amelyet a középiskolában biztosan tanultak. Kiderül, hogy nem is hallottak róla. Ki-alakult a szöveggyűjtemények divatja. Nem tudom, ki találta ki. A gyerekek azt hiszik, ha elolvassák a regény tartalmát vagy egy szemelvényt a szöveg-gyűjteményből, akkor már ismerik a regényt. A nyelvtanról már nem is beszélék. Fogalmuk sincs, hogy mi a különbség a *helység* és a *helyiség*, az *egyenlőre* és az *egyelőre* között. Fel kellene figyelni arra, hogy heti három óra magyartanítás nem elég.

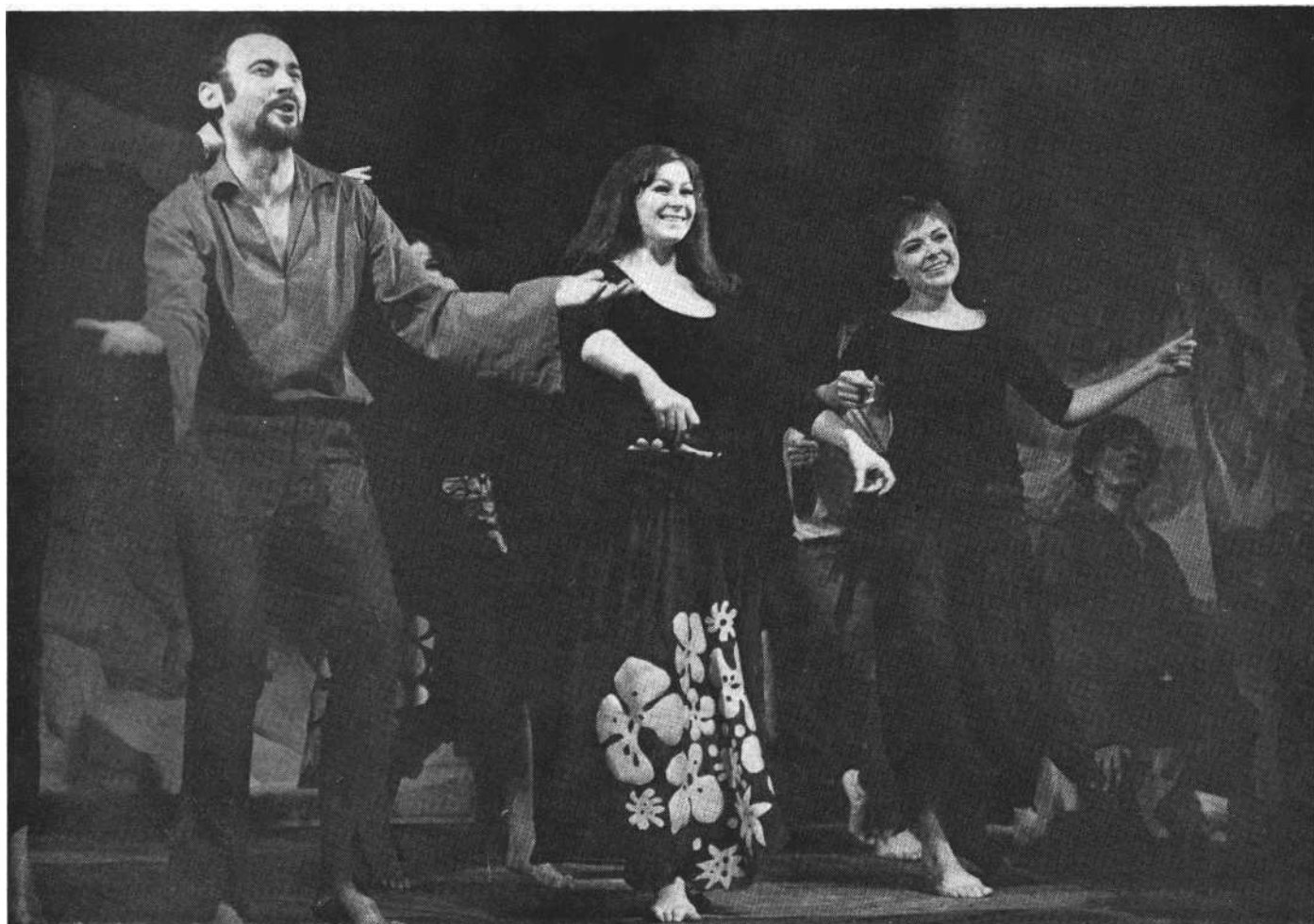
– *Addig is, amíg esetleg létrejön egy-két irodalomtagozatú középiskolai osztály, nem lehetne szakköröket létrehozni vagy támogatni az amatőrmozgalmat egy-egy iskolán belül?*

– Nagyon szívesen patronálnánk minden kezdeményezést. Például a Madách

Gimnáziumban, azt hiszem, többet foglalkoznak irodalommal, mint máshol. Elmennénk egy-egy osztályba, a rendezőszakos hallgatók biztosan boldogan vállalnák - és én magam is. Csak ebben az a veszélyes, hogy a gyerekek meg lennének győződve arról, hogy mi azért foglalkozunk velük, mert tehetségesek, és most már egyenes útjuk van a Színházművészeti Főiskolára. Márpedig mi csak a gyereket tudunk felvenni. De hát hány magyartanárt képeznek a bölcsészkaron? Évente 200-at. A tanárjelölteknek talán nem volna szükségük az irodalomtagozatú osztályokra? Azután ott van a rádió és a televízió. A riportereknek és a bemondóknak sem ártana, ha szébben beszélnének. Ami pedig a színészeket illeti, meggyőződésem, hogy ha a hallgatók valamiféle alappal jönnének hozzánk, akkor mi sokkal jobb művészeket, teherbíróbb szakembereket tudnánk képezni.

– *Hogyan alakul a főiskola négy éve alatt a mozgás- és énekképzés?*

– Az első második évben alapjában véve nagyon komoly mozgás- és ének-oktatás folyik. Harmadévtől kezdve - még akkor is, ha nagyon szigorúan megköveteljük, hogy a hallgatók eljárjanak mozgás- és énekképzésre - a külső szereplések miatt ez már sokkal nehezebb. Én azon a véleményen vagyok, hogy nem volna helyes elzárni a hallgatókat a színháztól és a filmtől. Már csak azért sem, mert amióta a főiskola nem helyezi el a növekedéseket, meg kell adnunk ne-kik a lehetőséget, hogy megismerjék őket. Ellene vagyok azonban a statisztálásnak, mert azzal nem tanulnak és nem is ismerik meg őket. A statisztálónak bent kell lenniük a színházban már fél 10-re (ha 10-kor kezdődik a próba), így nem tudnak eljárni 8-tól 10-ig mozgásórára. Nem is jönnek. Tehát két évig sokat tanulnak, aztán azt is elfelejtik, amit meg-tanultak. Dél előtt próbán vannak, dél után tanítás van (mesterség óra), este elmennek játszani, tehát 2 és 3 között lehetne énekképzést tartani. De 2-ig tart a próba, 3-kor kezdődik a színészsóra, és még ebédelniük is kell. Így egyszerűen nem jut idő rá. Meg hát fáradtak is, meg egy kicsit lógnak is - mert azért van, aki mindezek ellenére eljár. De hiába, harmad-negyedévben többnyire kijönnek a gyakorlatból. Az lenne jó, ha főiskola után, amikor elkerülnek egy-egy színházhoz, ott módjuk lenne pótolni az elmulasztottakat - de ez már nem a főiskola ügye sajnos.



HEJ, CIGÁNYOKI (IRODALMI SZÍNPAD) RENDEZTE: SIMON ZSUZSA
SOMHEGYI GYÖRGY, CSÁSZAR ANGÉLA, TELESSY GYÖRGYI, HARSÁNYI GÁBOR (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

- Ezek szerint a főiskolások képzése az úgynevezett „melléktárgyakat” tekintve másodéves korban befejeződik. Harmadévben már általában nem érnek rá a hallgatók, negyedévben már nincsenek is órák.

- Kevesebb énekóra van és a mozgás-órák fakultatívak.

- Nem lenne érdemes azon elgondolkodni, hogy csak negyedévtől engedje ki a főiskola a hallgatókat a színházaknak?

- Negyedévben vizsgaelőadásra készülnek.

- A kettőt nem lehetne összeegyeztetni?

- Akkor igen, ha a színházaknál vizsgáznának. De ezt nem tudjuk előre megtervezni, mert bizonytalan, hogy melyik gyereket mikor hívják.

- Egy másik visszatérő probléma: joggal kifogásolja a kritika, hogy a fiatal színészek nem tudnak beszélni.

- Nem tudom, hogy így van-e. Gyakran utazom vidékre, és azt tapasztalom, hogy a fiatal színészek megállják a helyüket. A hangsúlyhibák a beszédben valóban gyakoriak, de ez nemcsak a fiatalokra és a vidékiekre jellemző.

- Mit lehetne tenni azért, hogy a főiskola után a színészek minden tekintetben kondícióban maradjanak?

- Ez óradíj kérdése. Nincs olyan színházi városunk, ahol ne lenne zeneiskola, s ott egy tanár, aki óradíjért boldogan vállalná, hogy skáláztassa a színészeket. Nincs olyan város, amelyben ne lenne testmozgásra vagy akrobatikára alkalmas sportegyesület. Ez is óradíj kérdése: összesen nem több mint havi tíztizenkétezer forint.

- Térjünk vissza a főiskolai képzés-re. Egy külföldi példa: a belgrádi Színházművészeti Főiskolán heti 6 órában járnak hangtechnikára az elsősök. Itt nem az a lényeges, hogy a szöveget milyen hangsúllyal mondják, hanem például az, hogy tótágast állva tudnak-e ordítani és halkán beszélni; tudnak-e úgy ordítani, hogy nem feszülnek meg a nyakukon az erek; tudnak-e úgy nevetni, hogy nem használnak egyetlen izmot sem a nevetéshez stb. Ezt nagyon szigorúan veszik. Akik első és másodév végén nem tudnak levizsgázni ezekből a „melléktárgyakból” (beszédből, mozgásból stb.), azokat nem engedik tovább. Aki ezekből megbukik, az nem lehet színész. Nem lehet olyan tehetséges, hogy szín-padra kerüljön, ha rosszul beszél vagy mozog.

- A mi főiskolánkon ugyanilyen koordinációs gyakorlatokat tartunk. Például

elkezdik suttogva mondani a szöveget, aztán egyre hangosabban, végül ordítva - és közben labdáznak, lehajolnak, elesnek, felkelnek stb.

- Eljárnak a hallgatók ezekre az órákra?

- Első és másodévben pontosan eljárnak. Harmadévben kezdődik a lazaság - az említett körülmények miatt. Van, aki jár, van aki lóg. Van olyan növendék is, aki reggel elmegy filmezni, behozatja magát az órára, és utána visszamegy.

- Aki már a főiskolán is hanyag, attól nehéz elvárni, hogy később továbbfejlessze magát.

- Ez nem mindig a fiatalok hibája. Ők joggal elvárják, hogy törődjenek velük. Én elhiszem, hogy egy vidéki színház igazgatójának sok dolga van, nehéz a sora. De mégiscsak törődnie kell azzal, hogy fiatal színészeinek megkönnyítse a helyzetét. Mi megtesszük, ami tőlünk telik. A színházak létesítését is mi, a főiskola javasoltuk. Most azt próbálom elérni, hogy az Ifjúsági Szállodában tartsanak fenn három szobát a fiatal vidéki színészeknek. Sajnos nagyon ritkán hívják őket egy-egy tévészerepre vagy a rádióhoz. De ha hívják, akkor gondot



HEJ, CIGÁNYOK (IRODALMI SZÍNPAD RENDEZTE: SIMON ZSUZSA
TELESSY GYÖRGYI, VOITH ÁGI, CSÁSZÁR ANGÉLA, DÓRY VIRÁG, JUHÁSZ JÁCINT, HARSÁNYI GÁBOR, CSIKOS SÁNDOR, SZENDRŐ IVÁN (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

okoz nekik, hogy hol lakjanak. Amikor szerepet kapnak a színházukban, délelőtt próbálnak, este játszanak. Nagyon sok a tájeloadás. Semmire sem marad idejük. Én igyekszem rávenni őket, hogy olvassanak: pótolják, amit a középiskolákban elmulasztottak. Könyvtár minden városban van. De hát ehhez is valamiféle elszántság kell. Amíg a főiskolán vannak, sokan filmeznek, tévéznek. Van aki négy-ötezer forintot megkeres egy hó-napban, és közben otthon lakik a szüleinél vagy diákszállóban ötvenért, köz-ponti fűtéssel, meleg vízzel. Amikor lemegy vidékre ezerhatszázért, akkor egy-szerre nem mos rá senki, nincs szülő, nincs diákszálló. Meg azt is meg kell szoknia, hogy ha tájolni megy, előtte vásároljon be, mert ha éjszaka hazajön, és nincs otthon egy szelet kenyér, éhesen kell lefeküdni. Az sem jó dolog, hogy a színházi klubok büfájében általában nem lehet normális ételt kapni, csak mérhetetlen mennyiségű italt. Az is a törődéshez tartozna, hogy az ilyen dolgokon változtassunk. Rám azt szokták mondani, hogy tyúkanyó vagyok, mert le szoktam járni a volt tanítványaim után vidékre, megnézni őket. Szerettem volna egy egész osztályt együtt tartani, azt, amellyel a *Gentlemaneket* ját-

szottuk. Berényi Gábor éppen mostanában mondta nekem, hogy Grúziában, ahol vendégrendezett, volt egy végzős osztály, amelyik együtt maradt, és tanárukkal együtt színházat alapítottak egy kisvárosban. Mi is kaptunk annak idején konkrét ajánlatokat. Jó lett volna létrehozni a fiatalok musicalszínházát.

– *Miért szereti a musicalt, a zenés műfajt, a nem szabályos drámát?*

– Nagyon szeretem a zenét, a modern zenét is, ma már közhely kimondani, de megfelel az igazságnak, hogy éppen úgy szeretem a fiatalokat is, és úgy érzem, hogy ez a műfaj elsősorban a fiataloké.

– *A jó musicalek száma véges - és legnagyobb részük a hagyományos dramaturgia szerint készült. Azok viszont, amelyeket az Irodalmi Színpadon rendezett, például a Viet-rock vagy korábban a Gentlemanek a főiskolán, bizonyos fokig a saját igénye szerint formálódtak át. Nem lehetne ezt a gyakorlatot rend-szerűsíteni, és eleve arra szövetkezni íróval, zeneszerzővel, szövegíróval, hogy eredeti magyar musicaleket hozzanak létre - például a magyar fiatalokról?*

– Ez azért nehéz, mert én az Irodalmi Színpadon vendég vagyok, és semmi biztosíték nincs arra, hogy a darabot vé-

gül elfogadják. Hol játsszuk el? A főiskolán? Hol van olyan író vagy zeneszerző, aki hónapokig dolgozik ingyen? Majd miután a darab elkészült és bemutattuk, közöljük vele, hogy honoráriumot nem tudunk fizetni? Ezért lett volna jó egy önálló színház. Most például szívesen megcsinálnám a *Hairt*. Van is rá ötletem, hogy hol: a Fővárosi Nagyeirkuszbán. Az a bizonyos sokat, túl sokat emlegetett meztelen jelenet, amely amúgy is csak húsz másodperc, nyugodtan elmaradhatna, ez legfeljebb egy ez-releket változtatna a darabon.

– *Színpadon keveset látjuk. Miért?*

– Sajnos nagyon keveset játszom. Amikor színigazgató voltam, magamra nem osztottam szerepet. Így mint színész kimentem a divatból. Akkor még akadt volna nekem való szerep. Most már az én koromban egyre kevesebb a jó szerepek száma. Persze szeretnék játszani. Azért is, mert úgy érzem, az évek során én is sokat tanultam. Soha nem tanul az ember annyit, mint amikor tanít. Sajnálom, hogy nem játszom. Most a tévében fogok rendezni: három Karinthy-műsort.

– *Miért nem rendez többet és más színházban is?*

– Mert eddig máshová még nem hívtak.
– Úgy hallottuk, egy tanulmányon dolgozik a színészi alakítás pszichológiájáról.

– Tanítás közben jöttem rá arra, hogy mindenekelőtt a situációban való logikus gondolkodásra kell megtanítani a hallgatókat. A situációkat kielemezi minden rendező, ezzel nincs gond. És ha egy situációban valaki logikusan gondolkodik, akkor logikusan is cselekszik, és nem fordulhat elő, hogy egyszer csak nem tud mit kezdeni a kezével vagy a lábával. A lélektan - tudomásom szerint - csak a problémamegoldó gondolkodással foglalkozik, én úgy vélem, hogy az embernek a hétköznapi gondolatműködése is gondolatsorokban történik, csak a rengeteg külső-belső ingertől sűrűn megszakad, dekoncentráldódik. A színpadon is - akár az életben - minden szereplőnek situációja van. A feladat az, hogy megfogalmazzuk a situációban születő logikus gondolatokat. Mindig észrevenni, ha a színpadon vagy a filmen a kimondott szó mögött nincs gondolat. A színésznek hosszú gondolatokat kell megfogalmaznia. Tehát a színpadon nagy a szerepe a szándékos figyelemnek: a színészt zavarja a nézőtől jövő zaj, partnerének rossz mozdulata stb. De az is előfordulhat, hogy játék közben beakad a ruhája vagy rossz vég-szót kap. Ezek ellen úgy lehet felkészülni, ha a színész megerősíti a „szándékos figyelem” képességét. Ha a situációbeli logikus gondolatsor megszakad, a feladat az, hogy a színész „vissza tudjon koncentrálni”. Ez nagyon nehéz, de ha a színész képes rá, akkor sohasem lesz görcsös. A situációban való logikus gondolkodás megszüli az igaz érzést is.

– Milyenek ezek, a koncentrációs gyakorlatok?

– Egyszerűek. Pl. a *Rómeó és Júlia* erkélyjelenete úgy kezdődik, hogy Rómeó a kerítésről beugrik Júliáék kertjébe. Mire kell gondolnia ebben a situációban? Arra, hogy nem hallotta-e meg valaki az ugrással járó puffanást. Tehát mit tesz? Saját biztonsága arra készíti, hogy a töréhez kapjon, utána rögtön körültekint, hogy hová bújhatna stb. Ha a színész mindezt logikusan végiggondolja, aligha kerül olyan helyzetbe, hogy nem tudja, mit csináljon az adott situációban. Ez így vulgárisan leegyszerűsített séma, de a színészi alakítás lényegét jelenti.

– Megköszönve a válaszokat a magunk részéről azzal zárnánk a beszélgetést, hogy a főiskolai oktatás eredményeit és gondjait nem akarjuk levenni a napirendről. Vissza szeretnénk térni a beszélgetésben felvetett kérdésekre. Az elhangzottakat szívesen bocsátjuk vitára és mindenkor örömmel közöljük a fő-iskola tanárainak vagy hallgatóinak hozzászólásait.

3

HERZUM PÉTER

Stúdió a Nemzetiben

A Nemzeti Színházon belül működő stúdió azt a feladatot vállalta, hogy gondoskodik a segédszínészek és statiszták folyamatos képzéséről - nem mondva le a lehetőségről, hogy a legtehetségesebbek a későbbiekben komolyabb egyéni feladatokhoz is juthassanak. Bodnár Sándorral, a színház rendezőjével beszélgettem a stúdió munkájáról.

– Amikor a Nemzeti Színház Prágában és Varsóban turnézott - mondja Bodnár Sándor -, a *Marat halála* elő-adásokon mindig a statisztéria „hozta” az első tapsot!

Láttam az előadást. Nem vitás, itt alig volt hagyományos értelemben vett „statiszta”, színpadra terelt háttérfigura, amolyan eleven díszletember, akinek nem adtak több feladatot annál, hogy ilyen vagy olyan jelmezben ácsorogjon, járjon, létezzen a színpadon. Akik ebben a darabban „statisztáltak”, egytől egyig részesei voltak egy minden részletre kiterjedő színpadi kompozíciónak, mindenkire olyan fontos szerep jutott e kompozíción belül, hogy saját feladatának elrontásával az egész együttes teljesítményét számottevően leronthatta volna; ugyanakkor az sem vitás, hogy a magyar nyelven nem értő prágai és var-sói közönség, amelynek figyelmét nem köthette le a szövegre való koncentráció, így nagyobb mértékben vált fogékonnyá a színpadi produkció iránt. Eszembe jut az athéni Pireikon Theatron 1963-as budapesti látogatása: mi is jóval érzékenyebbek voltunk a színpadi produkció

egészére, beleértve a kompozícióiban részt vevő kórus szerepeltetését is, mint a hazánkban élő görögök, aki természetesen elsősorban a szöveg és az előadás különböző viszonyait vizsgálták.

Bodnár Sándor elfogadja a példát, de visszakanyarodik eredeti témánkhoz:

- Ilyen színvonalú produkcióra nem lehet esetenként betanított statisztériával készülni! Lehetetlen kívánnánk a rendezőtől. A mi stúdióknak a *Marat halálával* mutatkozott be, mert akkor már képeztük statisztáinkat! Másként nem ment volna!

Bodnár Hámori Ildikó nevét említi, mint olyan színművészt, aki a Nemzeti stúdiójának első generációjából nőtt fel; innen került a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Igaz, hozzáteszi: emiatt nagyon nehéz megállapítani, hogy Hámori Ildikó mennyit köszönhet a Stúdióknak és mennyit a Főiskolának.

Megnyugtatom: akkoriban számtalan ifjúsági televíziós műsort rendeztem, dolgoztam Hámori Ildikóval stúdiós tanulmányait megelőzően is, és tanulmányai alatt is; tudom, mennyit köszönhetett a stúdióknak. Hámorinak már televíziós gyermekszereplő korában jó érzéke volt a darabon belüli situációk iránt, pillanatok alatt képes volt beleilleszkedni a rendező által megtervezett jelenet légkörébe, de a tudatos, színészi szerepelemző munka nála pontosan stúdiós éveit jelent meg. Amikor azt mondom, hogy főleg a rövid, koncentrált mondatok elemzésében remekelt, Bodnár megjegyzi: ebben tényleg a stúdió hatására ismer.

A stúdió meghatározott órarend alapján működik. A színészmesterség óráit - Bodnár Sándoron kívül - Tatár Eszter és Pócs Sándor rendezők tartják. A színpadi mozgásórákat Gyórfalvai Katalin, az Állami Balettintézet tanára, az énekórákat pedig Simon Zoltán karnagy. A hallgatókat azok közül válogatják, akik ugyan nem nyertek felvételt a Színház- és Filmművészeti Főiskola színész főtanszakára, de a felvételi során legalább a második, illetve harmadik vizsgáig eljutottak. Természetesen tanulmányaikkal párhuzamosan estéről estére statisztálnak a hallgatók, és ezért hozzávetőlegesen havi 1000 forint ösztöndíjat kapnak. Hogy meggyőződjek, milyen színvonalon folyik az oktatás, levisznek egy színészmesterség órára.

Négy fiú és ugyanannyi lány van Bodnár csoportjában. A hallgatók rövid, két-három soros idézeteket monda-

nak: versrészletet vagy monológ-töredéket. Első pillanatban megdöbben ez a módszer, de a második, harmadik „felletetés” után világossá válik számomra, mit akarnak elérni vele.

Amilyen rövidke a tanítványok által elmondott részletek, olyan tömörek, lényegretörőek a tanári instrukciók is. Elsőnek azt döntse el a tanítvány: mi a mondott szöveg célja. Tehát közlés-e, kérdés-e, rábeszélés-e, vagy valamire való felszólítás, netán megtervezést szolgáló szóáradat, esetleg szórakoztató, kábító szójáték. Majd azt döntse el: mi a mondott szöveg oka? Indulat-e, érzelem-e, logikus gondolatmenet-e vagy valami más. E két alapvető kérdés azonban nem dönthető el, ha a tanítvány nem foglalkozik a szöveget mondó figura karakterével, azzal a kérdéssel, hogy a leírt színdarabszöveg vagy vers milyen közlő személyiséget ír körül.

Bodnár jóformán ki sem ejti száján *azt*, hogy „a közlés célja”, sem azt, hogy „a közlés oka”, sem azt, hogy a „figura jelleme”, hanem mindegyikre türelmes és ismétlődő kérdésekkel vezet rá tanítványait, hagyja, hogy ők maguk ismerjék fel a kérdéseiben levő összefüggéseket.

Ahogy figyelem ezt a tanítási mód-szert, a legtitésőbb Gellért Endre-i hagyományt ismerem fel benne; Gellért Endréét, aki valaha Bodnár tanára és mestere volt.

Szünet után változik a foglalkozás jellege, és hasonlatos lesz a főiskola óráinak helyzetgyakorlataihoz. Hasonlatos, de nem azonos! A rögtönzött szöveget is elmondatták a tanítványokkal. Egyfajta szituációt több órán is eljátszanak, de felcserélt szereposztással, a szöveg így óráról órára másképpen rögtönződik. Bodnár most kiválaszt két lányt és egy fiút, röviden elmagyarázza nekik az eljátszandó szituációt, mely különben is ismerős a számukra: „házbulin” vagyunk, a lármázó táneolók szobájából nyíló csendes helyiségben, ahova feldúltan szalad ki az egyik lány. Bent a táncolók között döbrent rá, az a fiú, aki nemrég udvarol neki, sőt, aki erre az összejövételre is elhozta, kettős játékot úz; régóta udvarol *egy másik* lánynak is, olyannak, aki ugyancsak ebbe a társaságba tartozik, és ráadásul szintén itt van a táncolók között. Behívja a vetélytársnőt és szóváltás támad közöttük.

Bodnár érdekesen tanítja a rögtönzést. Jóformán alig mond rendezői instrukciókat, szinte kizárólag a részletek

hitelességét vitatja, és ezáltal vezeti a szereplőket az eljátszott valóság tisztázásához.

A rögtönzés után hagyományos színészmesterség órát is látok. Az egyik fiú Katona József *Bánk bánjából* Biberach monológjával készült. Leginkább megoldások keresésére való figyelmeztetés ragadott meg Bodnár instrukcióiból:

- Ne mostanra akarj végleges megoldást hozni! Próbán vagyunk! Dolgozunk! Van még időnk kidolgozni. az egész szerepet!

Óra után Bodnár Sándor elmondotta, hogy ezekkel az instrukciókkal akarja leküzdeni a színházi környezet nem mindig szerencsés hatását. Nem felejthetjük el, hogy a tanulók estéről estére színészekkel lépnek fel, és fenyegető veszély, hogy e környezetből formai, magatartás-beli elemként ragad rájuk a félreértett „színészeskedés”, hogy lekopírozva egyes színészek megoldásait (a megoldások tartalmi átvétele nélkül) ők is „hozzák a figurát”, gépiesen alkalmazva színpadi fogásokat.

Különleges színésztudó (vagy színészkola) ez. Különleges, mert első-sorban a Nemzeti Színház együttese számára képez statisztákat és segédszínészeket és tanmenete elsősorban ezt az igényt szolgálja. Ha figyelmesen vizsgáljuk a mesterségtanításának azokat a szempont-jait, melyeket leírtam, érdekes választ kaphatunk arra, hogy a stúdió tanmenetét meghatározó színházi vezetőség miben látja statisztériájának az segédszínészeinek legfontosabb feladatait. Ha a statisztálást színházi szakmai feladatnak fogjuk fel (és annak kell felfognunk), akkor akár e feladat legfontosabb funkcióit is meghatározhatjuk az igények vizsgálatakor. Mindenekelőtt szakmai követelmény az egy-két mondatos szerepekkel való dolgozás.

- A koncentrált szövegmondás nem könnyű - mondja Bodnár Sándor, ami-kor a rövid vers- és monológ-töredékek-re célok. - Rövid szövegben nincs módjuk mesélésre, tíz-húsz szóval kell gazdálkodniuk, kénytelenek tehát a szövegmondás lényegi feladataira figyelni.

Azután itt van a stúdió óráin mind-untalan visszatérő rögtönzés. Melleksze-repek alakítóinak, statisztáknak minden-napi kenyere. Hirtelenében nem is tudok említeni olyan színpadi szöveg-könyvet, melyben a szerző végig pontos utasításokat írna a statisztéria számára (még az instrukciókat olvasmányosan

részletező Tennessee Williams is csupán utalásokat ír), így a rendezői utasításokat csakis begyakorolt rögtönző készség tudja étellel megtölteni. (Nagyszámú statisztéria esetében pedig aligha lehet elvárni a rendezőtől, vagy akár segédren-dezőtől, hogy minden egyes statisztia számára rögtönzött játékot találjanak ki.)

Végezetül, de nem utolsósorban, a fő-
oktatásból megszokott módszerek szerint színészmesterséget is tanulnak a stúdió tagjai. Ez természetes, hiszen egy színházi társulat keretei között felnevelt statisztéria tehetséges tagjai előtt nyitva kell állnia az útnak, hogy a társulat színművészeivé váljanak. Mégis az igazság az, hogy ez még korántsem eldöntött kérdés. Igaz, Bodnár Sándor mondott ilyen esetre is példát (nem számítva a főiskolát is végzett Hámori Ildikó pályáját): Usztics Mátyásét, aki az el-múlt színházi. évadban Avar István és Törőcsik Mari partnereként játszott a Roger szerepét Edward Albee: *Minden/ a kertbe!* című darabjában.

De mintha ott lebegne a stúdió felett a kérdés: miinek is tekintsük ezt a stúdiót, valamiféle statisztatanfolyamnak vagy színészképzőnek?

Szükség van-e arra, hogy a stúdió színészeket képezzen?

Ne vádoljuk műhibák elkövetésével a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanári karát, amikor elismert művészek életrajzában találkozunk a megdöbbenő adattal: nem végezte el a főiskolát, mert valamelyik rostavizsgáján elbuktták. Vegyük tudomásul azt a művészetpedagógiai tényt, hogy vannak olyan tehetséges emberek is, akiknek oktatása csakis az állandó elemzésre lehetőséget nyújtó gyakorlat közben lehetséges. Nem mindenki képes arra, hogy félévenkénti rostavizsgákra összegezze (és alkotásszerűen összegezze) mindazt, amit addig megtanult. Az ilyen alkatú művészelöltek számára inkább a Nemzeti Színház stúdiójához hasonló oktatási forma nyújt lehetőséget, hogy a színmű-vészi pályán helytálló, képzett művé-szekké váljanak.

A stúdió ilyen színvonalon való to-vábbi működtetésének a Nemzeti Szín-ház vezetői között nincs, de nem is lehet komoly ellenzője. Bodnár Sándor mon-dotta, hogy azok a rendezők, akik kez-detben felesleges erőfeszítésnek és a színház energiáját értelmetlenül lekötő műhelynek vélték a stúdiót, és e véle-ményüknek a társulati üléseken hangot

is adtak, bizony megváltoztatták véleményüket, amikor helyet foglaltak a nézőtéri székeken, és a stúdió-produkciót saját vagy kollégáik rendezésében viszontlátták.

A *Rómeó és Júlia* színpadra állítása bizony megköveteli a színháztól, hogy saját költségén tanított stúdióait is Felvonultassa a mindössze pár szavas szerepekben, melyeknek majdnem mindegyike megkívánja, hogy megformálja e pár szavas lehetőségével élve hozzájáruljon a darab hangulatához.

A SZÍNHÁZ januári számában Koltai Tamás összegezte bukaresti színházi tapasztalatait, és amikor a Lucia Sturza Bulandra nevét viselő színház erényeit felsorolta, bekezdésnyi elemzést szentelt az iskolázott statisztéria teljesítményének. A cikk, amely a *Jobb-e a színház Bukarestben* címet viselte, a román főváros színházi életének elemzésével kívánta elősegíteni azt, hogy az összehasonlítást szakmai szemmel elvégezhessük. Reméljük, hogy ha bizonyos idő elteltével román kollégáink a januári cikk „alteregóját” írják meg a budapesti színházokról, legalább ilyen terjedelmű méltatást szentelhetnek a Nemzeti Színház stúdiójában végzett munka eredményeinek ismertetésére.

tudáson kívül ismerik a kabaréműfaj sa-gően kell ritmust változtatnia. Egy-egy játosságait is, s azon belül a mi mikroszkópelernyedő nézőhöz. kell játszani, alkalmazkodni, manként a szövegen is változtatni. Több tudnak. A kabaré önálló műfaj, valahol a lehetséges változat közül választani, húz-ni, színház és a cirkusz között, igényében sőt: improvizálni is. Ez utóbbit főleg akkor, leginkább a karikatúrához hasonlítható. Aha sikerült elérni, hogy egy-egy néző megírt szituációk és szerepek művészi közbeszóljon. Erre a közbeszólásra kell sűrítettsége ennek megfelelő mozgást, rögtönzésszerűen válaszolni.

magatartást, poentírozást követel a színésztől is. A szín-házi színésztől - igen helyesen - azt követelik, hogy „ejtse” a poént, hiszen a színházban a poén csak másodlagos, töltelék szerepe van. A kabaré lelke, ki-fejező eszköze viszont a poén. A poén aforizma, amit bizonyos zenei, ritmikai szabályok szerint kell megírni - és úgy is kell eljátszani. Vagyis: nem „ejteni” kell, hanem „kidobni”.

- A színészi játék minden elemére hatnak a kabaré sajátos törvényei, amelyek nagyjából az arisztophaneszi és brechti színház koncepciójával egyeznek meg. A kabaréban nincs negyedik fal, nem is szabad hogy legyen. A színésznek nemcsak látania kell a közönséget, de minden reagálását éreznie kell. Látania a arckifejezéseket, hallania a szék-nyikorgásokat, a köhögést, és ettől füg-

- Ez a rögtönzésszerű válasz minden bizonnyal sokkal könnyebb feladat, mint a nézők szóra bírása, állásfoglalásra való készítése.

- A magyar közönség nem erre az aktív, együttjátszó színháztípusra nevelődött, hanem az elegáns és passzív szemlélődésre. Mégis újra és újra arra kell törekednünk, hogy minél több néző elfelejtse, hogy ő csak néző. Vissza kell térnünk a barokk színház előtti időkhöz, másrészt az eredeti kabarékhoz, ahol kocsmákban léptek fel és játszottak együtt a közönséggel. Lear bolondja egy helyütt például egy közönséges kabarékuplét énekel. III. Richárd beavatja a közönséget terveibe, cinkosan összekacsint velük, játszótársat csinál belőlük. A közönség nem azon izgul, hogy mi lesz, hanem hogy a játék hogy fog sikerülni. Arisztophanesz színházában a

4

BÁTKI B. MIHÁLY

Komlós Jánossal az „együtt játszó” közönségről

- A Mikroszkóp Színpadon belül 7970 ósze óta működik egy színészképző stúdió. Tíz fiatal hallgatója, akik korábban amatőr társulatokban, az Egyetemi Színpadon vagy a Pincészházban „bizonyítottak”, heti kilenc órában tanulnak zenét, éneket, mozgást, beszédtechnikát, színháztörténetet Major Tamástól, Szücs Jánostól, Bácskai Györgytől, Bogár Richárdtól és esetenként meghívott elméleti előadóktól. A Mikroszkóp Színpad eddig sem küzdött színészihiánnyal, előadásaihoz népes statisztériára sincs szükség - mi hát a stúdió célja?

- Olyan utánpótlásra van szükségünk, akik az általános színészmesterségbeli

DANYIL ALJ: CSAK AZ IGAZAT... (MIKROSKÓP SZÍNPAD)

RONYECZ MÁRIA ÉS DOBRÁNSZKY ZOLTÁN (MTI - KELETI ÉVA FELV.)



színészek név szerint szövegolták a nézőket, gyakran a mai ízlés számára elfogadhatatlan módon gúnyolták, sértegették őket. Együtt játszó színház volt ez is, pedig nem kis teremben, hanem stadionban játszottak.

– A *Mikroszkóp Színpad: kabaré. S mostanáig is arról volt szó, hogy játéktílusukat, a kabaré törvényei határozzák meg. Most mégis egy egészen más műfajjal próbálkoznak.*

– Az együtt játszás, az aktív részvétel, a vitát provokáló játék a kabaréban elengedhetetlen, de a színházban is rendkívül fontos lehet. Ifjúsági előadásaink közöttük az elsőként bemutatott *Az igazat, csakis a tiszta igazat* - hangvétellükben komoly, többnyire dokumentatív jellegű előadások lesznek, de eszközeikben, koncepciójukban megegyeznek mindazzal, amit kabaréműsorainkban több-kevesebb sikerrel immár öt esztendeje próbáltunk megvalósítani. A néző-térrel folytatott párbeszéd több mint forma: lehetőleg arra, hogy különböző társadalmi és politikai kérdések vetődjenek fel, és hogy a közönség választ is kapjon ezekre. Olyan kérdésekre is, amelyek közvetlenül nem szerepelnek a darabban. *Az igazat, csakis a tiszta igazat* például az 1919-es év eseményeiről szól, és látszólag igen erősen kötődik saját korához. De problémái ma is élnek, és gyakran sokkal bonyolultabban jelentkeznek, mint akkor. Polgári demokrácia és szocialista demokrácia, morál és prüdéria, békés egymás mellett élés és modern anarchizmus és így tovább. Az általunk választott „próba” forma, melynek során a színészek leállnak, ki-lépnek szerepükből, nem új, de ezt a megoldást vitára akarjuk felhasználni: a színészek, a színészek és a közönség, sőt: a közönség tagjai között is.

– A *Mikroszkóp* stúdiót nyitott, hogy színészeit az „együtt játszó” stílusra nevelje, közönségét viszont az előadásokon igyekszik erre rávenni, feltehetőleg nem csupán esztétikai okokból. Öt év alatt egy egyetemet is el lehet végezni; hogy vizsgálzott a közönség ez alatt az öt év alatt?

– A néző, amikor beül a székébe, tulajdonképpen meghasonlik önmagával. Lelkének egyik fele gyermekké válik, aki játszani akar. Még velünk is . . . Másik fele viszont tiltakozik ez ellen, komoly és hozzáférhetetlen. Minden azon múlik, hogy melyik fele győz: van amikor már-már szétdobják az előadást, más-kor megpasszaják, visszahúzódnak.

Szerencsére egyre gyakrabban hajlandók játszani, és nekünk erre fel kell készülnünk. Így lesz ez *Az igazat, csakis a tiszta igazat* esetében is. Megírjuk előre a lehetséges szituációkat, asszociációkat, de könnyen meglehet, hogy a szereplőket kellemetlen, zavarba ejtő meglepetések fogják érni. Ezt lehetne majd sikernek nevezni...

5

MEZEI ÉVA

A Huszonötödik Színház stúdiójáról

Előzmények I.

Tizenöt évnyi amatőr színházi gyakorlat sok nehéz kérdést tesz fel a rendezőnek - nem is biztos, hogy a tapasztalat akár egy emberélet során mindenre választ ad. A kérdések általában a mesterség, a színészi mesterség mibenlétét firtatják. Egyik oldalról azt, hogy tehetségen, alkati rátermettségen, rutinton túl - vagy innen? - melyek a művesség elsajátít-ható és kötelezően elsajátítandó elemei, és ezek milyen tulajdonságokat feltételeznek (*tulajdonságokat*, nem csupán *készségeket*: például fegyelmet, kitartást, mozgékonyságot, testi-lelki könnyedséget stb.), mekkora szerepe van az általános és a speciálisan színészi intelligenciának a színpadi munkában, s hogy ez utóbbi pontosan miben áll, és így tovább. Másik oldalról felmerülő gond a gátlástalan és lelkes amatőr báj, a jó közérzet, a stadionokat betölteni tudó egységes hit és szenvedély átmentése tudatos, művészileg kidolgozott és estéről estére megismételt formák közé.

Előzmények I7.

Mit jelent az, hogy klubszínház - kérdezte Gyurkó, mikor megtértem rövid angliai tapasztalatszerzésemből.

– Szegénységet.

– Hogyhogy?

Ha valóban a klubtagság tartja fenn a színházat, és nincs más dotáció, akkor a díszletek, de még a jelmezek is fény-sugárból készülnek, mert az legalább be van építve, nem kell külön vásárolni. A legrokonszenvesebb ebben a szegénység-

ben, hogy nincs személyzet. Az vezet a helyedre, aki holnap este nagy szerepet játszik, statiszták és színészsülvölvények szolgálják fel szünetben a klubtagoknak kijáró teát és süteményt - otthon érzed magad. Ismerős arcok néznek rád mindenhol, közös vendégük vagy az-nap estére. Valami ilyesféle van Gro-towskiéknál is, csak ott most már a tanítványokat fogják be ilyen célra.

– Ezt csináljuk meg. Ez kell nekem.

– Csak nem akard a színészeidet rávenni, hogy jegyet szedjenek?

– Miért ne? Én örülnék neki, de ez úgysem menne. Majd te ráveszed a stúdiósaidat.

– Nem stúdió. Amatőr csoport.

– Hát akkor majd a Huszonötödik Színház amatőr csoportját.

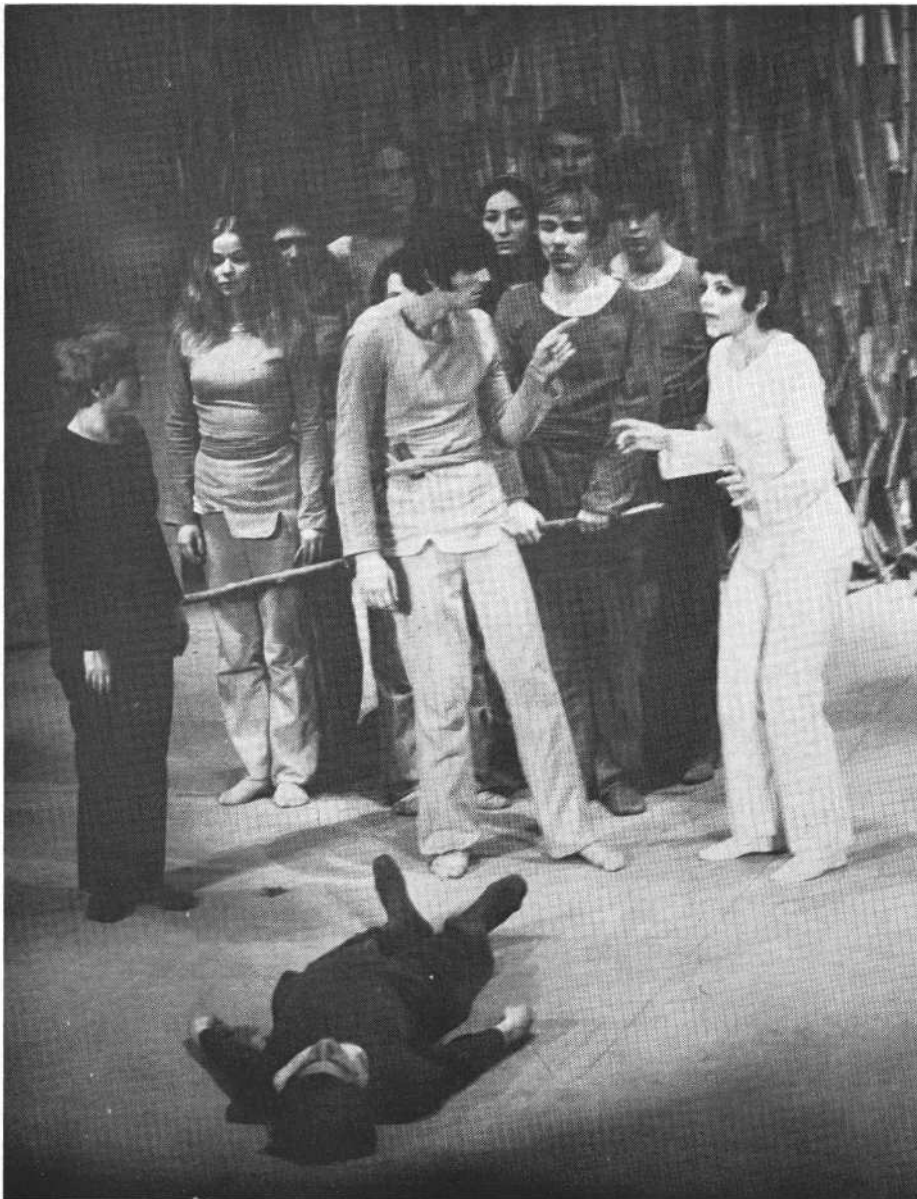
:Megtetésülés

Nem hirdettünk tagfelvételt. Szájpropaganda útján „gy-két üzemi színjátészó jött, néhányan a Nova Scénától, amelyet Újpesten feloszlattak, vezetőjük - azóta legfőbb munkatársam - Wéber Péter vezetésével; néhányat a Pincészház küldött segítségemre, jöttek gimnazisták és más fiatalok, aztán végül, amikor már javában folyt a munka ezzel a fantasztikus zagyalékkal, megérkezett a Kertészeti Egyetem hírneves irodalmi színpada is. ’

Jelenleg vannak vagy tizenöt-tizenheten. Iskolai végzettségük csakolyan vegyes, mint foglalkozási statisztikájuk: pár egyetemi hallgató, pár gimnazista, tisztviselő, technikus, két nehéz testi munkás. A legidősebb huszonöt, a legfiatalabb tizenhat éves. A dolgozók közül hárman továbbtanulnak. Én fiatalabbakkal szerettem volna kezdeni, de ez nem megy - hiába lenne szükség egészen fiatal embertestekre, az iskolák nem adhatják oda a kiművelten fiatal emberföket. Márpedig mi erősen megterheljük amúgy is kevés szabad idejüket. Feltételeink a következők:

Az amatőr csoport minden tagjának joga van részt venni a színház bármelyik előadásán és próbáján; előadások alatt a színház jelvényét kintüzni és hordani; bármilyen gondját, baját a színház vezetőjével megbeszélni; a színházzal kapcsolatban bármilyen javaslatát előterjeszteni; a színház klubestjein közreműködni.

Az amatőr csoport minden tagjának kötelessége: minden héten háromszor a kötelező foglalkozásokon munkaruhában megjelenni és ott intenzíven dolgozni;



KUAN HAN-CSING: TOU-O IGAZTALAN HALÁLA (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
 ANDAHÁZY MARGIT, SZENDRŐ IVÁN, JOBBA GABI, JORDÁN TAMÁS ÉS A SZÍNHÁZ STÚDIÓJÁBÓL ALAKULT
 KAR (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

amennyiben produkcióban vesz részt, a produkció próbáin és előadásain kiírás szerint megjelenni és ott képességei maximumát nyújtani; előre kiírt havi beosztás szerint a színház ruhatári és nézőtéri személyzetének tisztjét ellátni. (Ez utóbbiért alkalmanként 30 forintot fizet a színház.) A nézőtéri és ruhatári ügyelet az előadások előtt fél órával kezdődik, és utána fél órával ér véget. A ruhatárosok elszámolnak, a nézőtériek helyrevezetik a közönséget, ajtót nyitnak és zárnak, szünetben cukorkát és cigarettát kínálnak.

E szabályokat minden jelentkezővel közöltük és közöljük. A szakmai élet gyakorlatát ismerve rosszul, papiros-ízüen hangzanak, és az egész kissé hihetetlen. Ki az, aki ennyi katonás - és rendkívül komolyan számon kért - kötelességet vállalna minimális és inkább elvi-eszmei, mintsem gyakorlati jogok

fejében? És mégis csinálják, bárki megnézheti: az elképzelés bevált. Az ige testté lön, eléggé tisztességes edzésben levő testté. Minden valamire való ember megmaradt, önérzetes és ütőképes közösség van kialakulóban.

Céloly

Gyurkó vágya: egy kis amatőrkör a színház körül, amely intellektuális fogékonyságából, el nem koptatott érdeklődéséből, közösségi tartásából, de főleg áldozatkészségéből kölcsönöz valamit a színháznak.

Az amatőrök vágya általában: szerepelni. Bizonyos amatőrök vágya: szokatlan színházi formákban szerepelni. Még speciálisabb amatőrök vágya: egy szellemi közösség alkotó tagjaként szerepelni.

Az én vágyam: valamilyen módon nyomába eredni az angol és lengyel szí-

nészképzés eredményeinek, a laza és problémátlan testek gyárainak: egyrészt a testi-lelki készenlét állapotának megszerzése és megtartása, másrészt a felszabadított improvizációs és kapcsolatteremtő készség kialakítása. Tanulmányozni a vállalkozókat, próbamunka, gyakorlás, rögzítés és megismétlés közben, megállapítani különböző készségek és képességek korrelációját és a megállapításokat hasznosítani. Mindössze ennyi.

Ezt a három tendenciát próbáltam természetesen magam felé hajló kézzel

egyvetetni a stúdió programjában az ősz folyamán, amíg derült egünkől ránk nem csapott a csoportra nézve oly korai produkció: *Tou-O igaztalan halála*.

„Normál program”

Normális körülmények között a stúdió hét közben - kivéve az előadási ügyeket - háromszor találkozik. Két alkalommal délután 6-tól este 12-ig tart a munka, szombaton délután 3-tól 6-ig. Az esti foglalkozások menete: gimnasztikai bemelegítés és jógyakorlatok vegyesen: $\frac{3}{4}$ óra. Napja válogatja, mikor melyikből van több. Céljuk: mozgékony, állóképesség, izomismeret javítása, hajlítás, nyújtás. Hetenként egyszer csel-gáncs gyakorlatokkal is bővül a testedzés, ez újabb félóra. Koncentrációs és ritmusgyakorlatok következnek: 1 óra. Tükör és vakgyakorlatok, járás- és futásgyakorlatok, test és tér érzékelése, távolság és időtartam megtartása, preeíz ritmusérzék kialakítása folyik ezalatt. A gyakorlatok részletes leírása túl hosszadalmas lenne, lényegük azonban egy embercsoport közös testi-idegi tevékenység-re való ránevelése, érzékenység a tér és az idő iránt. Ezután szabad vagy kötött improvizáció következik, körülbelül 1 óra. Zenére, dombra, emberhangra, meg-adott témára (eirkusz, bábszínház) vagy egyéni elképzelések alapján folyik a közös rögtönzés. E rögtönzésekben eddig a csoport ínéig csak a testét használta, szöveges gyakorlat nem volt.

A heti harmadik foglalkozást áldozzuk a hangnak: a csoporttagok énekelni, tanulni, és gyakran kollektív vers-vagy egyéb szövegmondást is gyakorolnak. Nem kívántunk mi az első időben sokat: pontosan dolgozó, jól felkészített, idegileg a feladatokra kondicionált testeket akartunk előállítani az első félév végére, egymás és a színház iránt bizalmat érző áldozatkész közösséget. Úgy

tűnt, hogy a kísérletek el is vezetnek ide.

A foglalkozásokon nincs beszélgetés. Ez alapvetően különbözik a műkedvelő csoportok általános gyakorlatától. Nehéz, verejtékszagú fizikai munkában tanuljuk egymást komolyan venni, senkinek nem áll módjában humorát, fényes szellemét, jajongó lelkét mutogatni. Az első napok fáradalmi után meg-szűnt a nyafogás is: aki bírta, megszokott, aki nem, az megszökött.

A túlzott testi munka kissé háttérbe szorította az egyéb feladatokat. Intellektuális tartalmú eszmecsere kevés folyik, többnyire szünetekben *vagy a* foglalkozások végén - mégis, úgy érzem, nem járunk rossz úton. Nincs idő lelkizésekre, nem váltjuk meg hosszú szövegekkel sem a világot, sem a szakmát, de a stúdiósok, anélkül, hogy tudnák, megtanulták becsülni a kemény, áldozat-

okkal járó, személytelen csoportmunkát, és megtanulták tisztelni a színimesterséget.

Programon túl

Kiforratlanul, kialakulatlanul kellett belevágnunk a „nagy” produkcióba. Az eredeti éves terv szerint a stúdió a szín-ház januári klubestjén mutatkozott volna be, speciális, hang- és mozgásgyakorlatainak összegezését adó húszpercnyi műsorral, és csak májusban lépett volna színpadra, akkor is azért, hogy egy következő évben bemutatásra kerülő darabban kezdjen próbálni. Addigra nem-csak a magja, de a kérge is megszilárdult volna ennek a kis világnak, és talán kialakítható lett volna eszmei-gondolati síkon is az a közösség, amelyiket most csak a test tanultsága vagy állóképessége köt össze.

Mindenesetre a foglalkozások helyett

végtelen türelmet és kitartást igénylő próbamunka kezdődött. A színpadi feladat érdekessége kívülről nézve egészen rendkívüli - annál nehezebb a megvalósítás. A hősnőt és a szereplőket körülvevő külső világ, annak minden rezdülése, falak és fák, emberek és szellemek, év-szakok és hangulatok személytelen, arctalan, ugyanakkor irgalmatlan pontosságot és teljes odaadást kívánó megjelenítése szokatlanul nagy feladat. A „gyerekek” vagy a „stúdiósok” - így hívják őket a színházban, és pincétől a padlásig mindenki név szerint ismeri őket. Valóban a színház testének egy-egy darabkájává váltak.

Tanulságok

A nagy feladat nagy haszonnal és nagy károkkal járt. Jó néhányan felnöttek a hirtelen megnőtt követelmények-be', nagyszerű iskola volt egyik-másik

KUAN HAN-CSING: TOU-O IGAZTALAN HALÁLA (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ JOBBA GABI, ANDAHÁZY MARGIT ÉS A KAR (MTI - KELETI ÉVA FELV.)



kitűnő színésszel való közös munka, rutint és bátorságot szereztek, tökéletesen megismerkedtek önmaguk színpadi tulajdonságaival. Ugyanakkor elkezdődött a fecsegés, nyafogás, pontatlanság, az egymás iránti durva tapintatlanság. Mindez a korszerű színház, egyáltalán a korszerű emberi együttélés és alkotás megölője, ellensége. Sok idő és alapos munka kell, amíg a morális talaj újból biztosan áll a lábuk alatt.

A produkció tehetség dolgában is erősen polarizált: a csoportmunka során jelentéktelennek tűnő fogyatékoságok egyszerre óriásivá nőttek, ugyanígy szembetűnnek a jó képességűek.

A stúdió eddig is részt vett a színház előadásainak ankétjain, vitáin, ezt a továbbiakban fokozni szeretnénk. Elment a kedvünk az előadások után három-négy héttel tartott ankétoktól, és jó tapasztalatot szereztünk az előadások után közvetlenül lefolytatható beszélgetésekről. Ez utóbbiakon talán már a következő hónapban sikerrel vehetnek részt a csoport tagjai, mint vitázó, az előadásról, a koncepció miértjéről és hogyanjáról sokat tudó avatottak.

Ezzel kezdenénk gondolataink csiszolását. Tovább folytatjuk majd az ön-álló stúdióműsorral: Lorcával, Weöressel. Megkezdjük az egyéni foglalkozásokat is a csoportmunka mellett, amelyet továbbra is tevékenységünk lényegének tekintünk.

Szeretnénk a létszámot emelni. Legalább tizennyolc állandó és jól használható tagra volna szükségünk ahhoz, hogy a színház jövő évi igényeit kielégítsük. És végül szeretnénk rendszerezettebbé, rögzíthetőbbé tenni a munkánkat, tapasztalatainkat, eredményeinket, kudarcainkat egyaránt. Hátha az utánunk következők - mert biztosak vagyunk abban, hogy nem maradunk egyedül - hasznát veszik majd.



Köpeczi Bócz István rajza

műhely

KAZÁN ISTVÁN

Moszkvai munkanapló II.

Az ismeretlen tényezők, amelyek az ilyen vendégrendezésnél jelentkeznek, kissé bizonytalanra teszik még a gyakorlott, tapasztalt rendezőt is. Nagyon sok függ az első impresszióktól. Bevallom, volt bennem egyfajta feszültség, amikor az első olvasópróbára mentem. (Nagy megkönnyebbülés: nem nekem kellett a darabot felolvasni. Még magyarul sem szeretek felolvasni, hát még idegen nyelven.) Sok mindenen átsegített az a családi légkör, amelyet már eddig is tapasztaltam az előzetes megbeszéléseken. A színház, mint a legtöbb kollektív alkotóműhely, nagyon érzékeny intézmény. Az első percektől kezdve érezni lehet: egészséges-e a levegője vagy sem. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egy színház, amelyet belső ellentétek feszítenek, nem produkálhat jó előadást - láttunk és látunk erre példát, nem is egyet - de hosszú távon az ilyenfajta „együtműködés” mindenképpen az alkotás rovására megy. Nos, itt már belépésemtől fogva azt tapasztaltam - és a munkám során ez csak megerősödött -, hogy az alkotó légkör biztosítása a kölcsönös megbecsülés alapján, elsődleges feladata a színésznek és a vezető-

ségnek egyaránt. Valószínű, hogy vannak ellentétek, intrikák, de ezt alá tudják vetni a közös célnak, amit úgy hívunk - de keveset esik erről szó oda-haza! -: a színpad tisztelete. Ez a szín-padtisztelet általános jelenség. Mivel időm engedi, minden este színházba járok, sokféle előadást látok - kitűnőt, rosszat egyaránt -, de lazítást sehol sem tapasztalok. Sokat beszélgetünk arról a témáról színészekkel, rendezőkkel, próbáltam megtalálni az okát. Nem könnyű, mert ezt a fegyelmezett, tisztelet-teljes magatartást a színház, a színpad iránt annyira természetesnek veszik, hogy nem is magyarázgatják. (Azt hiszem, nem járunk messze az igazságtól, amikor az okot az idősebb generáció példamutató magatartásában keressük.)

Már a próbák kezdetén rögtön tudatosítottam egy dolgot. Általában, de főleg az ilyen vendégrendezéseknél jelentkezhet a veszély: az azonnali bizonyítás. A színész bizonyítani akarja, hogy tehetséges, a rendező, hogy felkészült, vannak ötletei, mondanivalója stb. Ebből csak rossz származhatik, mert az alkotók azonnali eredményekre, végső formákra, játékra törekszenek, és el-vész a felkészülés fokozatossága, ami nélkül nem lehet jó előadást létrehozni. Ez olyan, mintha a festő egyúttal, anélkül, hogy az alapokat felrakná, a végső színeket akarná a vászonra felvinni, holott ezek legtöbbször a több rétegben felrakott színekből alakulnak ki.

A rendező tisztelete

Még egy tény, amely segített a kezdeti ismerkedés során: a rendező tisztelete. Itt ismét a tradíciók hatnak jó irányba. Nálunk, ha valaki megkérdez egy főiskolást, nevezzen meg néhány ismert magyar rendezőt a múltból, hosszas gondolkodás után Hevesi Sándort említi, további unszólásra nagy nehezen Gellért Endrét ... Aztán megáll a tudomány. Itt a világhírű rendezőket nem is számítva, *házjukban* híres rendezők egész sora szerepel az orosz és szovjet színház történetében. Eleve több a bizalma a színésznek a rendező iránt, elismeri vezető, irányító szerepét. Ezért a bizalomért nem kell külön megharcolni - természetesen tudni kell megtartani - még a többször kitüntetett (erre is különösen sokat adnak), köztisztületben álló művészeknél sem. Az első próbákon kiderült, hogy a rendezőtől sokat várnak, valóban kíváncsiak a véleményére és tisztában vannak azzal, hogy

a rendező az adott témáról „öt krajcárral mindig többet tud”. És kérdeznek - jól, lényegbe vágóan, alaposan és részletesen -, néha számomra kissé talán túlrészletezve is. Itt megint csak emlékeztetni kell arra, hogy színművészetük milyen mélyen átítatódott a Sztanyiszlavszkij-rendszerrel és mi tagadás, jól tudnak elemezni. Sokszor bizony egy rendezőnek is dicséretére válna, ahogy egy figurát, törekvést vagy gondolatot kibontanak. Erről majd később részletesebben szólok. Egyet azonban máris leszögezhetek: sok mindent tapasztaltam, amit az itthoni munkában hasznosítani fogok. És ismételnem csak azt tudom mondani: több ilyen vendégrendezésre volna szükség, mert különben akaratlanul is beleszürkülünk a minden-napos gyakorlatba.

Főszereplő: a színész

Visszatérve a színész és a rendező kapcsolatára, még egy fontos mozzanatot kell megemlítenem. A rendezői munka tisztelete nem azt jelenti, hogy az elő-adás főszereplője a rendező. A dara-bot a színészek játsszák. Ez a legfontosabb. (Persze vannak kivételek, ahol az előadás főszereplője a rendező, de csak ott, ahol a darab is megkívánja. Láttam itt „önmutogató” előadást is, ahol a rendező legfőbb törekvése az volt: „Nézzétek, milyen eredeti vagyok.”)

Egy hónapig, vagyis pontosabban húsz próbanapon át ültünk az asztalnál. Hazai szemmel nézve elképesztően hosszú idő. A kérdés: mennyi lehet ebből a hasznos idő. A válasz csak szofisztikus lehet: annyi, amennyit hasznosan használnak fel. Itt sok tényező játszik közre. Elsősorban a darab. Elég tartalmas-e ahhoz, hogy mélyen, többrétűen, gazdagon lehessen elemezni. Mennyire bonyolult a pszichikai rendszere, mennyire fedettek a belső törekvések stb. Másodszor: mennyire izgatja az alkotókat a darab. Ez a kettő összefügg. Amennyiben az első feltétel megvan - a második vele jár. És a *Szakadék* jól analizálható. Itt még az is közrejátszott, hogy a színészeknek lehetőségük volt a magyar valósághoz közelebb férközni, mivel magyar a rendező.

Mindenekelőtt az érdekelte őket, milyen a magyar ember, és ezen belül természetesen a magyar falu embere. Milyenek a magyar nemzeti sajátosságok? Köztudott dolog, hogy minden népnek más a temperamentuma, a gondolko-

elás- és cselekvésritmusa, s főleg a lelki-világa, amely évszázados történelmi tapasztalatok által rajzolódott ki. A darabtól függetlenül is mindig érdekelt ez a kérdés. Most idehaza külön is készültem ebből a témából: Darvas-, Illyés-, Veres-, Féjakkönyvek sokat segítettek. Mégis, úgy gondoltam, jobb, ha nem én tartok kiselőadást, hanem megpróbálom velük megfogalmaztatni: milyennek látják ők a magyar falu világát. Mivel erről a témáról nem állt rendelkezésemre orosz nyelvű könyv, négy magyar filmet vetítettem le a színészeknek: a *Talpalatnyi földet*, a *Körhintát*, a *Szakadéket* és a *Tízezer napot*. (Hogy mennyire komolyan veszik annak a környezetnek az ismeretét, amelyben az el-játszandó darab cselekménye folyik, az abból is látszik, hogy a próbatáblán mindig kifüggesztik az adott színműhöz ajánlott irodalmat. Még abban az esetben is, ha szovjet darabról van szó, de a környezet a színészek számára kevésbé ismert. Érdeklődtem a könyvtárban: elolvassák-e az ajánlott irodalmat? A válasz: általában igen.) Tehát a négy film levetítése után megkértem őket, próbálják megfogalmazni: miben látják nemzeti sajátosságunkat. Tanulságos beszélgetés volt.

Nemzeti sajátosságaink a színészek szemével

Az első és legmélyebb benyomást a magyar paraszt *zárkózottsága* tette. Mintha szégyellné örömét vagy fájalmát, mint-ha mindig több volna belül, mint kívül. Ebben erősen eltér az orosz ember sajátosságától, aki ha szeret - szeret, ha gyűlöl - gyűlöl. Ebből a zárkózottságból adódik egyfajta *visszafojtottság, szemérmesség*. Nagyon megfogta őket, ahogyan a *Szakadék* című filmben a szülők (Molnár Tibor, Horváth Teri) gyerekek halálát fogadták. Nem volt hangos zokogás, jajveszékélés - belülről szenvedtek. A külső szemlélő számára talán ez egy kicsit ridegnek tűnik. Megemlítettem, hogy falun a családi élet tartózkodóbb, mint hinnénk, olyannyira, hogy néhol még a testvérek is magázzák egymást, és Darvas megemlíti a könyvében, nem emlékszik arra, hogy édesanyja valaha is megcsókolta volna.

A magyar temperamentumról, szenvedélyről sok szó esett. Ebben is van valamiféle visszatartottság, de ha kitör belőlük, nem ismernek sem embert, sem istent. Érdekesen elemezték a *Körhintából* Soós Imre és Szirtes Ádám párhar-

cát Töröcsikért. Mennyi indulat, mennyi visszatartott szenvedély volt ezekben az emberekben. Vagy az apában, aki végül a baltát vágja lánya felé. *Rátarti büszkeség* és *makacsság* - még a legszegényebekben is. Belső ritmust éreztek a visszafogott szenvedélyekben.

Mindezeket természetesen a későbbiek folyamán megfelelő színpadi eszközökkel ki kell tudni fejezni. Az elhangzottakhoz még néhány történelmi tanulságot tettem hozzá. Ezeket itt csak futólag érinteni, amennyire a darab témája ezt megkívánja. Beszélmem kellett a kasztrendszer jelentőségéről, főleg falun. (Aki egy lépcsővel feljebb áll, az lenézi az alatta levőt, az egyik kasztból a másikba házasodni bűn stb.) Sok szó esett a *bizalmatlanságról*, mint a magyar nép egyik legjellemzőbb sajátosságáról. Ennek mély történelmi eredete van. Maga Darvas is megfogalmazta ezt színművében: „Igaz, nagyon bizalmatlanok. De hát nem is csoda, hiszen annyiszor becsapták már őket. Csak annak tudnak hinni, akit szeretnek.” Milyen pontos és jó diagnózis. Valóban jellemző ránk, ha valaki valamit ígér, vagy adni akar, azt nézzük, miért akarja adni, mi ebből *neki* a haszna. Miért jó *neki*, ha ő ad nekem. Ebből természetesen a következik, hogy ahhoz a legbizalmatlanabb, aki önzetlenül akar jót tenni. Mert ki hallott már olyat, hogy valaki saját haszon nélkül tegyen valamit is.

A fordítás

A darabot Rozov fordította - kitűnően. Ezt nem győzőm eléggé hangsúlyozni - bár volt vitám vele. Elsősorban a húzások miatt. A fordító elsőrendű feladata: hüen és pontosan visszaadni az eredetit. A teljességre kell törekednie. Nemcsak az elfogadott fordítói gyakorlat miatt, hanem mert húzásaival, önkényes kihagyásaival vagy átformálásával félrevezetheti a rendezőt és a színészeket. Nem beszélve arról az egyszerű tényről, hogy ami a fordítónak felesleges, ismétlésnek tűnhet, színpadi szituációba helyezve fordulattá, feszítő cselekménnyé válhat. (Azt hiszem itt az is közrejátszott, hogy Rozov gyakran nem tudta megtagadni drámaírói énjét.) A népi nyelv átültetése mindig nehéz fordítói feladat. Ezúttal is nehéz volt a megfelelő szinonimákat megtalálni, úgy, hogy ezáltal ne váljék a magyar paraszt orosz parasztá. Darvas népi figurái ízesen, képszerűen, jó nyelvi fordulatokkal és hasonlatokkal beszélnek.



DARVAS JÓZSEF: SZAKADÉK. A MOSZKVAI KIS SZÍNHÁZ BEMUTATÓJÁT KAZÁN ISTVÁN RENDEZI. A KÉPEN: KAZÁN ISTVÁN, RIZSOVA, SCSEKINA ÉS KORSUNOV

Ezt mindenképpen érzékeltetni kellett, főleg egy olyan színházban, ahol az épület előtt Osztrovskij szobra áll, s akinek színpadi nyelve szinte színészformáló erejű. Amennyire ez fordításban lehetséges, a Darvas-darabnál igyekeztünk ugyanezt elérni.

„Optimista” befejezés

Ide tartozik még a darab befejezésével kapcsolatos vita. Van itt egy szokás: szeretnek mindent optimista kicsengéssel befejezni. És ez bizony a *Szakadék* esetében ellentmond a történelmi igazságnak és az írói szándéknak. Darvas tudatosan és helyesen azt mutatja meg, hogy a darabbeli tanítónak más úton kell elindulnia ahhoz, hogy a közte és a falu szegényei között (ahonnan ő is származik) támadt szakadék felett újra hidat teremtsen. A darab - főleg utol-só jelenetében - azt példázza, hogy nem olyan könnyű ezt a szakadékot áthidalni. A tanítónak sokkal nehezebb lesz e bizalmatlan szegények bizalmába kerülni, mint eddig bármikor. Nos, az utol-só keserű rádöbbenés helyett, a nép fájó bizalmatlansága helyett optimista befejezést adni *íróilag* - mindenképpen vitatható. Ennek a tanítónak meg kell járnia a kitaszítottság legégetőbb poklát, mint ahogy Darvasnál meg is járja. És ha nagyon kívántatik, mert hát 1971-et frunk és a közönség ne menjen

el rossz emlékekkel a színházból - *rendezőileg* lehet egy kis reménysugarat felvillantani a darab végén.

A díszlet

És most még néhány szót a díszletről. Amitől a legjobban tartottam, azt fogadták a legnagyobb ovációval. Az volt az elképzelésem ugyanis, hogy megpróbálom a darab gondolatát a díszletben is kifejezni. A *Szakadék* cselekményének fővonala: hogyan változik át a szegények szeretete és bizalma a tanítójuk iránt gyűlöletté. A darab elején magukénak vallják - a végén kiközösítik. A *Szakadék* egy díszlet: a tanító szobája. Arra kértem Szinte Gábort, hogy próbálja a falut is ábrázolni. Ez kitűnően sikerült, a tanító szobája mögött érződnek a falusi háztetők. Innen a következő lépés már teljesen logikus volt. A tanító - fogalmazzuk így - el-veszti a terét a faluban, mivel ellene fordulnak, meggyűlölik, nem tud többé hatni rájuk. Azt javasoltam tehát Szintének, hogy felvonásról felvonásra esőkentsse a tanító szobájának méreteit és ezzel egyenes arányban növelje a falut. Szinte Gábor a tetők emelésével, mozgatásával és a szoba egyes részleteinek fokozatos elhagyásával ezt nagy-szerűen megoldotta. A harmadik fel-vonás végén a föltámadt falu mint-egy agyonnyomja a harmadára csök-

kentett tanítósobát. Ennek már a maketten is félelmetes hatása volt. (Itt nincsenek díszletállító próbák, csak makettel dolgoznak. Ha kell, lejátsszák benne az egész darabot. Az eszköz és a makett alapján fogadják el a díszletet.) A makett után - persze részrajzok alapján - készítik a díszleteket. Ebben is sok ráció van ... Tehát, gondoltam, ennél a kifejezetten realista darabnál kifogásolni fogják ezt a díszletmegoldást. Nagy vitára készültem feleslegesen. Ha ezt előre sejtem, még konzekvensebb lettem volna egy dologban. A háttér felé sorakozó háztetők ábrázolását perspektíva nélkül kértem volna. Ez volt az eredeti szándékom, mert nem akartam, hogy a megemelt tetők - perspektívában ez óhatatlanul így lesz - a falut ábrázolják. A falut Csak szimbolizálni akartam. Így most ha valaki szántsándékkal gonoszkodni akarna, azt is mondhatná: „Milyen könnyen változtatja helyét ez a tanítói szoba. Az első felvonás az Alföldön, a második a dombvidéken, a harmadik pedig már a hegyek alján játszódik le.”

(Folytatjuk)

G Ö T Z B É L A

Néhány szó a világitásról

A színházi hatáselemek között a világitás nálunk mostohatestvér. Elismerem, jelenlegi állapotában a kritika részéről legtöbbször valóban elemezhetetlen, hiszen a színház sem tesz meg mindent a világitás rangjáért.

A kritika általában még azt sem említi meg, ha a legegyszerűbb fogyatékossgal találkozunk, ha például „következtesen” zavaros és lapos a világitás, vagy ha egy előadáson végig kellemetlenül sötét van. Észrevételeikben pedig sajnos gyakran találkozunk szakszerűtlen tetszésnyilvánítással vagy elmarasztalással.

Egy példa: a kritika megdicsér egy fényt, amely a tetőn szűrődik át. Az említett fény *valóban* a tetőn szűrődik át, vagyis megoldása hibás, mert a szín-padon finoman megjelenő fényt egy zavaró mellékjelenség kíséri - a tetőn át-hatoló túlságosan erős fénykor, amely állandóan magára vonja a figyelmet. A dicséret oka, úgy tűnik, az, hogy a jelenség vagy a szándék a kritikus szá- mára *megfejtető* volt.

Egy másik kritikus elmarasztalóan ír egy előadás világitási megoldásairól. Szerencsére pontos leírást ad az általa látott színpadképről is - ebből a *díszlet* valamilyen okból kimarad.

Ha a színházban keressük az okát annak, hogy miért nincs igazán rangja a világitásnak, elsősorban szemléleti kérdéseket kell tisztáznunk.

Mire való a világitás?

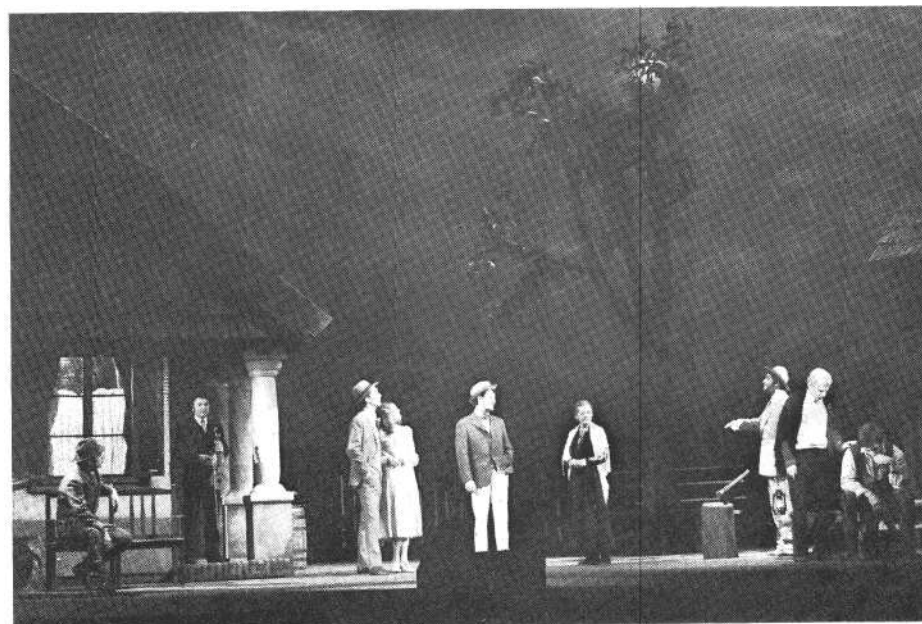
Általában kétféle válasz lehetséges. A tervező válasza: „Legyen szép a díszlet.” A rendezőé: „Legyen világosban a színész.”

Ennek következménye, hogy a világitáspróbán szép a színpad, majd a főpróbákon kiderül, hogy sötét van, a tervező megsértődik, és a továbbiakban nem vállal azonosságot az előadással. Az ilyen módon létrehozott produkciókban a fény-ről mint kompozíciós elemről természetesen nem beszélhetünk, funkciója gyakran csak annyi, mint a vasfüggönynek.

Ennek a gyakran zsákutcába vezető gyakorlatnak gazdasági és történelmi oka



Példa az emberi szem és az optika közötti különbségre. A két fénykép azonos világitással készült. Jól látható a szereplők megjelenése hogyan befolyásolja a díszlet és a tér megvilágítását



NÉMETH LÁSZLÓ: BODNÁRNÉ (MADÁCH SZÍNHÁZ)
DÍSZLETTERVEZŐ: KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

van. Az országban működő színházak sohasem tudtak egy kísérletező, a fejlődéssel lépést tartó világitástechnikai apparátust eltartani, a behozatal pedig érthetően mindig nagy nehézséggel járt. A távolabbi vezető történelmi ok, hogy a világitástechnika lényegesen rövidebb múltú, mint a színház. Ezért egy kissé gyanúsak is számomra azok a bizonyos legendás idők a századforduló után. Egy-egy régi előadás látványelemeinek feléledése mai színpadon bizonyára sokaknak csalódást okozna. Sajnos még ma is sok olyan gépet használunk, amelyek majdnem ezekből a legendás időkben valók. A legerősebb koncentrált fényt az ún. szenes fejtű adta, ezzel világitották a jelenet főszereplőit. Ha

ezt nem használták, olyan mennyiségű lámpát kellett bekapcsolni, hogy teljes derítést, lapos képet kaptak, mert egyenként a gépek kevés örömet okozhattak. (Rivaldát is ezért építettek, bár nemcsak erre használták.) A szenes fejtű használata nem sok variációt kínál, színeket ugyan szabadon használhatunk hozzá, de fényerejét nem szabályozhatjuk. Fénye elég csúnya, hasonlít arra, amit a hegesztéseknél látunk. Nagyon valószínűnek tartom, hogy a „gyűjtsuk fel a villanyt” vagy a „ne takargassuk, tegyük a színpadra a lámpákat” brechti elmélet megszületésében *nagy* szerepet játszhatott a technika fejletlensége miatti türelmetlenség is.

A színházak *igénye* azóta sokat válto-

zott, de *munkaeszközei* sok helyen jobbra változatlanok, gyakran még az új épületekben is. Így hát nem csoda, hogy a világítási *módszerek* is sok esetben azonosak maradtak. Ezért hatnak olyan anakronisztikusan légüres térben hagyott színész mögött - a legszebb vetített kompozíciók is. Nem alakulhatott ki a fény koncepcionális kezelése, amelyben a legfontosabb a *látványelemek összefogása*. (A látványhoz a színész is hozzátartozik!)

Mindig gyönyörűséggel töltenek el a Bábsház előadásai. Náluk valósul meg leginkább a világítás nagyvonalúsága, dramaturgiai szerepe. Természetesen igazságtalan volna számonkérni ugyanezt a fajta világítást egy prózai színházban, hiszen nekünk emberi arcokat kell világítanunk.

Amikor a függöny felmegy, a szín koromsötét

Vajon hány színdarab kezdődik ezzel a szerzői utasítással? És a furcsa az, hogy bármennyire is idegesítően sztereotip néha ez a mondat, mégis valahol itt kezdődik a színház, valami véget ér, valamit fölfüggesztünk, belépünk az ismeretlenbe. Bekapcsolunk egy reflektort, fénye tágul, fel-alá csúszik, elszíneződik, majd újra kifakul, halványul és erősödik, árnyékot vet és felragyogtat - keresi helyét.

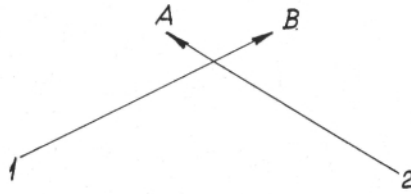
Dekoráció lesz-e a díszlet vagy szerves része az előadásnak? Ez most dől el véglegesen. Ha a tervező lemond a színészről, és csak a díszletet szeretné - bármily szépen is - megvilágítani, a játék különválik a díszlettől, jöhetnek a fejszék (vagyis a kísérfények), és ettől kezdve a színész olyan, mint az üzött vad: egy fénypacni kergeti fel-alá.

Kapcsoljuk ki a fejszék?

A dolog korántsem ilyen egyszerű. Az úgynevezett subjektív világításnak - amely a jelenet drámai tartalmát hivatott szolgálni - nagyon sok feltétele van. Mivel itt kísérfényt nem használunk, a szükséges világítótestek számát valószínűleg fel kell emelnünk. Vagyis mindenütt egyforma világosnak kell lenni, hogy jól láthassuk a szereplőket? Szó sincs róla! De egy világítási állapoton belül, a valójában bejátszott tér minden egyes pontjának valamilyen módon élő helyé kell válnia, szervesen csatlakozva környezetéhez. Ez nem zárja ki sem a vakító fényzöngét, sem a teljes sötétséget, lehet élfény, szórt derítés, ellenfény, fol-

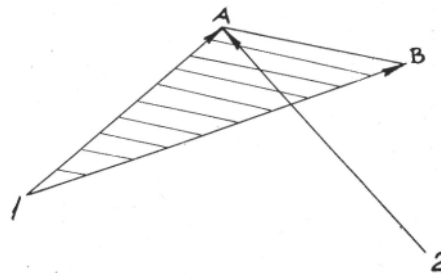
tos, csíkos, sziluett, fehér vagy bármely más színű, jöhet fentről vagy alulról, vagy ezekből akár több is egyszerre - csak az adott szituációt segítse. (Nem merem azt mondani, hogy kifejezze, mert akkor már dekoncentráció hatása is lehet.)

Vegyük példának azt az egyszerű alaphelyzetet, hogy két szereplő áll a színpadon: A és B. Egymás felé fordulva vitatkoznak. A színészeket két lámpával, egyforma fényerővel világítjuk, úgy, ahogy hagyományosan csinálnánk: keresztben.



Most a vitában mindketten megsértődnek, nem lépnek el helyükről, de hátat fordítanak egymásnak - vagyis így a hátukat világítjuk. Ez, ugye, rossz. Csak abban bízhatunk, hogy majd csak kibékelnek.

De ha másként látunk hozzá? Mondjuk a bal oldalt választjuk fő fényiránynak, innen állítunk be egy erős lámpát, úgy, hogy mindkét szereplőt érje a fénye. Ehhez jobbról csak egy kis fényt kapcsolunk a balra álló szereplő arcának derítésére.



Ebben a beállításban drámai értéke van a fénynek, a szereplők nyugodtan tart-hatják a haragot, levegőt, teret kaptak a jelenethez. (Hangsúlyozni szeretném, hogy ez leegyszerűsített példa. A valóságban igen ritka, hogy *egy* jelenetben összesen két lámpa dolgozzon.)

Talán már ezekből is kitűnik, milyen szigorúan kell bánnunk az egyszerre működő gépek számával, hiszen mi sem könnyebb, mint egy ellenfényt vagy szép árnyékot a túladagolt derítéssel tönkretenni. (Az egyszerre, egy bizonyos erősséggel működő lámpák összességét egy világítási állapotnak *vagy* jelnek nevezzük.)

De meddig érvényes ez a nagy gond-dal beállított világítás? Vannak esetek, amikor még egy percig sem. Ezért sokan elveszítik bizalmukat a módszer helyességében; sokszor bizony még rengeteg ilyen világítást kell produkálni az előadáshoz. (Mások meg azt mondják, hogy csak „el kell adni” a díszletet, amikor a függöny fölmelegy, utána legyen csak világos. A továbbiakban mindkét esetben pánikból világítanak, csak azért, hogy ne legyen sötét.)

Mi indokolja, hogy a világítás megváltozzon, *hogy* beálljon a következő jel? Vannak egyszerű esetek, külső, reális tényezők (felgyújtják a villanyt, villámlik, köd száll le stb.). Nagyon sok belső motívum is segítségünkre lehet (szorongás, öröm, egy zene megszólalása; sokszor egy gesztus is elég). De nagyon óvatosan kell eljárunk, ha egy előadáson belül mindkét csoport hatás-elemeit szeretnénk alkalmazni, nehogy a villanygyújtás után egy későbbi csökkentett fény rövidzárlatnak tűnjék.

Ha kísérfény nélkül dolgozunk, a színész közérzete is más a színpadon. Ez nem elmélet, hanem munkánk visszaigazolása a színpadról. A próbák idején folyamatosságot biztosít, más egyéb tényezőkkel együtt hidat épít a jelmezes próbákhoz, később pedig szabadságérzetet ad. Nem szükségszerűen szép ez a világítás, nem is mindig sikeres, de minden esetben a szituáció igazságát célozza meg. A nézőben csak csekély része tudatosodhat mint világítási effektus, a többinek csak közvetve szabad hatnia, úgy, hogy elősegíti a bekapcsolódást az előadás igazi, belső áramkörébe.

„ általános világítás?”

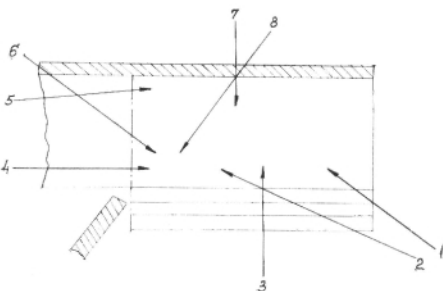
Szomorj Dezső: *Hermelin*. A darab első felvonása egy szobában játszódik, hátul festett üveglak, jobbra nagy, kétszárnyú üveges ajtó az előszobához, balra alkóvszerű háló, délután van. A felvonás látszólag egyenletes fehér fényvel van megvilágítva, úgynevezett általános világítás, csak a gyakorlottabb szemű néző tűnődik el esetleg, hogy mi teszi az arcok, a tárgyak, a színek egészen furcsa ragyogását. Talán ez a legkevésbé látványos, ugyanakkor a legaprólékosabban kidolgozott világításunk. Az egymásnak felelő, az arcok és jelmezek színét éltető majdnem fehér ki-egészítő színek alkalmazása, a tapéták megcsillanó visszfénye, egy fekete haj kékes ragyogása, egy réztálca lágy ara-

nya a rajta álló üvegtárgyakon, egy szekrényke finom plasztikájának él-fénye, egy otfelejtett köntös lángoló kékje, egy spanyolfal szárnyán a megfelezett árnyék, az előszoba ajtaján be-özönlő fehér, amely nem fakítja el a fal halk szürke-kék tapétáját, a láthatatlan fényutak, amelyek lágyan összefutva pontosan követik a mozgást, az ablak-üveg színeinek tomboló szecessziója, amely mégis visszavonul, mikor egy szereplő háttérül szolgál - íme, ilyen „általános ez a világítás.

Mikrokozmosz

Szophoklész: *Oidipusz*. A díszlet középső, emelt részét vizsgáljuk. Alapterülete kb. 221 méter, elől lépcső, hátul 220 em magas plasztikus fal zárja le. Mögötte egy méternyire a horizont. A fenti tér világítását a következő elemekből állítottam össze:

Vázlatos alaprajz.



A. számozás sematikus jelzés. Vala-mennyi gép szín nélkül dolgozik.

1. 5000 W-os gép (Fresnel-lencse) állványon jobbról, némileg fejmagasság fölött. Erős árnyékot képez balra. Amikor ez játszik, meghatározza a környezet lehetséges fényirányát. Az előadás folyamán különböző intenzitással használjuk, ez adja változó színét. Beállítását jól láthatjuk a díszlet-fotón. Kiemelő hatása van, ezért első megjelenését zenei hanghoz kötöttük. (Harsonához, mert elektronikus zene nines az előadásban, ellentétben azzal, amit valaki az egyik újságban írt.) Ez a gép érdekes átkötési lehetőséget nyújtott annál a jelenetnél, amikor Oidipusz és Jokasté a Pász-torra várva visszatér a palotába. Itt a lámpát kis intenzitással használjuk, így lágy árnyalatot ad, széles sávban. A szereplők saját, hosszúra nyúló árnyékukat követve távoznak, majd a kórus egyik tagja - aki eddig a lép-csón ült - a többiek felé fordulva fel-áll, vagyis ugyanezt a fényt ő most

szembe kapja, elkezdi szövegét, köz-ben a többi fény lassan megváltozik. 2.2000 W-os gyűjtőlencsés gép. Beállítása majdnem azonos az 1. számú géppel, attól kissé bal felé világít. Használatát ezen kívül még az indokolja, hogy mivel kisebb fényerejű gép, nagyobb intenzitással használ-hatjuk, vagyis kis fényigénynél is fehéren világít. Azt, hogy kis területet világítson meg, és mégis lágy átmenetet biztosítson, úgy értük el, hogy a legkisebb körre állítottuk, és szórót tettünk elé.

3.2000 W-os Fresnel-lencsés gép, kis körrel, tölcserrel, a hídról világít. Általában az 1. számú géppel együtt használjuk, olyan fokozatban, hogy ettől a géptől a szereplőnek ne legyen árnyéka. Ilyenkor lágyító, derítő funkciója van. A tölcser a gép gyenge minősége - széles szórása - és a horizont közelsége miatt szükséges. A gép szőlóban is játszik, ha a szereplő fő-ként balra előre játszik.

4.2000 W-os gyűjtőlencsés gép állványon, elég meredeken balról jobbra lefelé világít. Az előbbiektől eltérően ennek fénye nem éri a hátsó falat. Kétféle célra használjuk: a palota felől oldalfényt ad az előre játszó szereplőnek (Kreón belépése a darab zárójelenetében), vagy szembe világít a feléje fordulónak. (Oidipusz helyzete a jós utolsó monológja alatt.)

5. 500 W-os vetítő, keskeny, súroló fény-sávot sugároz a reliefre. Általában olyankor használjuk, amikor ez a terület háttérként szerepel. A plasztikát emeli ki.

6. 3000 W-os Fresnel-lencsés német gép állványon, balról egészen a színpad elejéig világít. Ennek fényében látjuk például a kórust Jokasté halála alatt. Ez adja a Hírmondó erős kontúrját a megvakítás elbeszélésénél. (Ekkor a 2. számú gép derít.) Ez a gép világít az 1. számú géppel együtt, mikor Oidipusz vakon lejön a lépcsőn. A két fényirány egy kis eltolással teljesen szemben van egymással, a szereplőt a kórus illetve a palota felől éri. Gesztusai, mozgása így összhangban vannak a fénnel. Érdekes megjegyezni, hogy Gábor Miklós számára - aki ezt a jelenetet valóban zárt szemmel játssza - milyen fontos volt ez a fény.

7.2000 W-os gyűjtőlencsés gép a karzatról, kb. 16 m magasról világít középre. (A horizont magassága 14 m.)

Kontúrt ad például a 4. számú gép fényéhez. Erre azért is szükség van, mert a szereplők mögött világos fal-felület van: leválaszt.

8. 2000 W-os gyűjtőlencsés gép a karzatról, jobbról balra. A 2. számú géppel együtt játszik Jokasté belépésénél. Ebben a pozícióban összesen két mondat hangzik el, mégis ez a fény jött létre a legnehezebben. Oidipusz és Kreón feszült szópárbajába lép be Jokasté - ha itt egy kemény fényváltást csinálunk, a jelenet megtörik. Ezzel a két fényforrással viszont elegendő fényerőt kaptunk, és ezen felül egy furcsa, szinte földöntúli ragyogást - persze a jelmez is segít eb-ben, a bőrdíszítés fénye a vállon.

Mivel világítsunk?

Hogy a kérdés nagyképűségét rögtön el-üsse, meg kell mondanom, nem nagyon válogathatunk, de meglevő kis lehetőségeinket jól kihasználni sem utol-só dolog. Mert egészen biztos, hogy felesleges pénzkidobás lenne, ha egy szín-ház teljes gépparkját Angliából hozatná - bár néhány zártkörű, jó lencserend-szerű, nagy fényerejű gép, amely nagy távolságból is használható, igazán nem ártana, csakúgy, mint egypár jó dia és mozgó hatásvetítő, és még sorolhatnék néhány vágyálmot. De legegyszerűbb gépeink is rejtenek még néhány titkot magukban. Ismerik-e mindenütt például, hogy milyen érdekes fénykévét bocsát ki egy vacak „topi” (500 W-os gép. gyűjtőlencsével), ha az izzót túlhúzzuk fókuszán? Egy-két méternyire a fény-csóva közepe igen intenzív, a széle felé pedig lágyan mosódik el a teljes sötét-tig. Sokkal finomabb hatást érünk el vele, mint egy Fresnel-lencsés géppel. Ez természetesen kamaraszínházi effektus, ott tanultam én is.

A fénykörök egymáshoz simulása nagyszínházban is fontos kérdés, ha kísé-rogép nélkül világítunk. A korszerű gépeket fel is szerelik különböző lágyító tartozékokkal, de régi, hazai gépeink-kel is lehet néha jó eredményt elérni. Ez is távolabbi összefüggésekhez vezet. Egy világítási állapoton belül a fő fény-irányt úgy kell megválasztanunk, hogy a szereplők mozgása ezzel összhangban legyen, különben - ha a díszlet vagy a situáció ezt nem indokolja - a színészek állandóan egy zavaros, dekoncentrált, tört közegben mozognak. A világítás pedig akkor jó, ha a színész léte a színpadon nem valamiféle szükséges



SZOPHOKLÉSZ OIDIPUSZ KIRÁLY (MADÁCH SZÍNHÁZ). SZINTE GÁBOR SZÍNPADEKÉPE (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

rossz, hanem igazolója, kulcsa a fénynek.

Egy kis panaszkodás

A Madách Színháznak két, egyenként hatvan áramkörös, régi típusú Konverta szabályzója van. A kihasználható áramkörök száma azonban sajnos jóval kevesebb. Tíz áramkör biztosítja a nézőtéri világítást, hetvenhét a színpadét. Az *Oidipuszban* a 77 áramkörön 102 gép működik.

A párizsi Théâtre de la Ville néző-száma nagyjából megegyezik a mi színházunkéval, és 200 szabályozható áramkörön 1000 gépet használhatnak. Hamarabb általánossá válhatott, hogy fejjép nélkül világítsanak.

Elégedettek lennénk, ha a 110 áram-kört hasznosíthatnánk, ha gépeink mennyisége arányban állna ezzel. A legrosszabbul - mint talán néhány más pesti színház is - a nézőtér felől világító egységekkel állunk. Amikor jelenlegi épületünkbe költöztünk, a nézőtéren összesen 11 vezérelt gép volt, azóta ezt 8 áram-körrel bővítettük, de még így is bajban vagyunk az élőszínpaddal.

Egy sikerületlen világítás

Egyik színdarabunk harmadik felvonása tetőterazon játszódott. A kék anyagú háttér - saját színével világítva - elég levegős hatású volt az előtte napfényben fürdő terrasszal, de állt a kettő között egy sor háztető is - itt volt a hiba.

Miért? Hiszen elég plasztikus volt, festése is segítette a távlati hatás elérésére; és mégis valamilyen alapvető hibára engedett következtetni. Mielőtt a háttérrel leengedtük, csak hozzáképzelve a horizontot, a díszlet a háztetőkkel jól meg-fért egymással, vagy ha kezünkkel eltakartuk a háztetőket, és így csak a díszletet és a horizontot láttuk, így sem volt semmi baj. Miért, hogy a *három* nem fér meg egymással? Mert a mélykék háttér és a napsütötte díszlet között elhelyezett - távlatot és magasságot szuggesztív - kiegészítés a nézőben naturalisztikus valóságigényt ébreszt a díszlet egésze iránt. Hozzá kell tennem, hogy ugyanez a hát-tér, ugyanezzel a színnel megvilágítva egy másik darabban már kitűnő horizontot adott - pontosan a két díszlet stílusa közötti különbségből fakadóan. Az utóbbi realizmusa éteribb, lebegőbb volt.

A fehér színű díszlet

.. A kép nagyon sötét, a fehér színhez majdnem semmi fehéret nem használtam, hanem egyszerűen a neutrális színt vettem, melyet úgy kapunk, hogy pirosat, kéket és sárgát összekeverünk, vagy cinóbert, párizsi kéket és nappolyi sárgát. Ezek önmagukban meglehetősen sötétszürkének hatnak, mégis fehér hatást adnak a képen." Ezt Van Gogh írta *Krumplievők* című képéről. Nevetséges általánosítás, mondhatná erre valaki, hiszen ami érvényes egy szegény-

paraszi környezetre, az hogyan lehet-ne érvényes mondjuk . . . És mit válaszol ezekre ugyanebben a levélben a festő: „Meggyőződésem, hogy Millet, Daubigny és Corot, ha valaki azt kívánta volna tőlük, hogy fehér szín nélkül fessenek egy havas tájat, megteszik, és a hó fehérnek tűnt volna a képeiken.”

A televízió színházi közvetítései

Talán néhány hónapja egy művésznővel készített riportot láttam. A színésznőt a tévé nívódíjban részesítette. A riportert emlékeztetett arra, hány színházi közvetítésben láthattuk az utóbbi években, majd átadta a szót. Az interjúalany panaszkodott, hogy milyen nehéz is egy színházi közvetítésben játszani, többek közt azért, mert a felvételnél a legintimebb jeleneteket is szinte az utcára te-szik ki, bevilágítva nemcsak az egész színpadot, de még a nézőteret is.

A közvetítések világítása nehéz harc. A televízió érvelése a következő: a színházakban foltosan világítanak, a színpad különböző részein nem egyenletes a fényerő, a színészhez képest a díszlet vagy a háttér sötét, ráadásul a színházi lámpák rossz helyen vannak, ezért közelképnél a színészek csúnyák, nagy a szemárnyék, aztán a kocsí változó mű-szaki állapota ... Vagyis beállítanak a nézőtérre két 5000-es lámpát, jó alacsonyra, szemben a színpaddal, hogy a szemárnyékot kimossa: „Egy kis deri-

tés." Az eredmény: valóban mindent lehet látni, az arcok teljesen árnyékmentesek - csak az egész döglött, hangulattalan, lapos. (Levegőhorizont ilyen esetben teljes képtelenség - minden díszletelem többszörös árnyékot vet rá.)

Ez a megoldás a televízió részéről jellegzetesen „műszaki” gondolkodásra mutat, még a műfaj hőskorából ered, no meg abból, hogy a tévések - úgy tűnik - el sem tudják képzelni, hogy a stúdiókon kívül is lehet hatásvilágítással dolgozni. Azt hihetnénk, hogy minden, amit közvetítőkocsiból készítenek, számukra azonos műfajú, legyen az futball-meccs, gyári riport vagy egy Shakespeare-dráma.

Pedig az igazi megoldás sokszor olyan egyszerű, hogy el sem hinnénk. Néha csak egy-egy általunk már amúgy is működő gép fényarányán kell változtatnunk, hogy megkapjuk a kellő derítést, vagy néhány ellenfényt kell még hozzáadnunk, hogy plasztikusabb képet nyerjünk, de legtöbbször a gépek nagy részének *fénycsökkentésével* érjük el a legjobb eredményt. Készítettünk már olyan felvételt - *Gellérthegyi álmok* -, hogy attól féltünk, a színház aznap esti közönsége panaszkodni fog, hogy alig látott valamit az előadásból, olyan sötétség volt a felvétel alatt. Mégis ez volt eddig az egyik legkiválóbb közvetítésünk - technikailag is. Még vetített háttérrel is boldogulhatunk, pedig az olvasók közül bizonyára sokan tudják, hogy milyen kis fényereje van egy 3000-es német diavetítőnek. Ennél jobb sajnos a Madách Színháznak nincs.

Az igazán jó közvetítést csakis a szín-ház világítási berendezésével tudom elképzelni, *korrigált* színházi világítással, és igazán nem sajnálom a kocsis technikusait, hogy ezért végig figyelniük kell (szintezés). Marad az utolsó érv, a kocsis esetleges rossz műszaki állapota. Ezt a televízió belső ügyének tekintem. (Olvassuk csak el a statisztikákat, milyen előkelő helyet foglalnak el néző-szám tekintetében a színházi közvetítések.) Mostanában kezd teret hódítani a közönség kizárásával készülő felvétel. Néhány darabnál ez bizonyára nagyon jó lesz.

A színházi fotók technikája is ide tartozik - az optika és az emberi szem másként lát.

A ragyogás

Mikor a szezon elején a felújítási próbákat tartottuk, egyik nap a *Vonó Ig-*

nácra került sor a Kamaraszínházban. A próba előtt beállítottuk a gépeket, pontosan úgy, mint tavaly - a szcenárium tanulsága szerint -, a szabályzóról is pontosan kaptuk a jeleket, és mégis, valami elveszett: a ragyogás. Csak a következő beállításnál sikerült megtalálnunk azokat a látszólag minimális differenciákat - a körök nagyságában, egy-egy izzó elkormosodásában vagy egy tükör elcsúszásában, már nem emlék-szem pontosan -, amelyeknek összessége ezt a fakóságot eredményezte. Egyéb-ként a két színház közül jelenleg a Kamara az, amelyikben a ragyogást könnyebb elérni. Nézőtéri gépeik sokkal fényerősebbek. Persze a ragyogás nem-csak a nézőtéri gépek minőségétől függ! Akkor jön létre, ha minél kevésbé maszatosan világítunk. Egy-egy határozott, jó irányból küldött fény kell hozzá. De felragyogtatni igazán csak ott lehet, ahol nem fejtépeznek.

Sok mindenről kellene még beszélni: a kompozícióról, a tömegek kiemeléséről, a térhatásról, a térfestésről, a színekről, hogy mit jelent ugyanaz a szín az egyik és mit egy másik darabban - de úgy érzem, túl sok már a kijelentő mondat, és mögöttük egyre több a kérdés, a bizonytalanság.

Az *Oidipusz* próbáin, mikor már a százegyedik gép is a helyén volt, és elkészült a negyvenedik jel, még mindig maradt egy pontja a világításnak, ahová szerettem volna még egy gépet be-állítani - de már nem volt. Másnap reggel azzal fogadtak, hogy összeállítottak egy régen kiselejtezett masinát.

Bár a díszítők is ilyen élvezetet lelnének munkájukban! A kellékes és bú-toros már inkább részese - a közvetlen színpadi dolgozók közül - ennek az él-vezetnek. Mert milyen jó is, ugye, egy finom áttűnést vagy napfelkeltét lejátszani a billentyűkön, rátalálni az igazi színre, behozni az egyetlen odaillő zenélő dobozt, vagy - a pincéből előkotorva

felakasztani a gerendára azt a híres Madonnát a *Koldusopera* istállójában!

És ha valójában nagyon nehéz körülmények között dolgozunk is, gyenge felszereléssel, mégis van egy ok, ami miatt könnyű ez a munka: *nincs lehetetlen*. Ezt jelentí számomra mindkét színházunk fővilágosítójának nagy szakértelme, a szabályzók kezelőinek rátermettsége, a világosítók többségének hozzáértése és munkaszeretete. S az, hogy mind-annyian mindig szívesen vállalkoznak az új kalandra.

színház és közönség

Munkások a színházról

A X. pártkongresszus, kultúrpolitikánk kérdéseit tárgyalva, sürgető feladatként vetette fel a kultúra és a nép kapcsolatának megerősítését. A Színházművészeti Szövetség vezetősége mindjárt meg is tette ezen az úton az első lépést, amikor a Ganz Hajó- és Darugyár munkásaival, műszaki dolgozóival találkozott. Kazimir Károly főtitkár, aki bevezetőjében mai színházi életünk néhány kérdéséről szólt, hangsúlyozta, hogy a jövőben a szövetség rendszeressé kívánja tenni a hasonló jellegű találkozókat.

Világszerte, amikor a modern színház válságáról, gondjairól beszélnek, egyre több szó esik a színház és a közönség kapcsolatáról. Arról, hogy ez a kapcsolat korántsem kielégítő; hogy a szín-ház elveszti közönségét, és a közönség hiába keresi színházát. A feladat és a téma időszerűségét nem szükséges mélyebben indokolnunk.

A találkozón természetesen a hatalmas gyár munkásainak csak egész kis töredéke vehetett részt, mindössze ötven-hatvan, nagyobbrészt fiatalokból álló, a színház iránt érdeklődő dolgozó. Ez ön-magában is arra int, hogy olykor fenn-tartással kezeljük az itt elhangzottakat.

Mégis úgy érezzük, tanulságos idéznünk a hajógyári munkások hozzászólásaiból:

– *Valóban válságban volna a magyar színházművészet? Mindig tele vannak a színházak. De ami azt illeti: a plakátokkal, a kritikusok homályos szövegével, a rövidke ismertetésekkel nem lehet étvágyat csinálni. Miért nem próbál meg egyezni a színház a tévével? A mostani műsor, a Színházi album nem elégíti ki ezt az igényt.*

– *A színészek szobai társalgási hangon beszélnek. Néha már a hetedik-nyolcadik sorban sem halljuk, ha a színész halkabban beszél. A színpadi csöndnek másnak kellene lennie. A József Attila Színházban legutóbb csak a mozgásból gyanítottam, miről van szó.*

– *Háromgyerekes apa vagyok, nem tudunk elmenni a színházba. A televízióból ismerem a színészeket, de nagyon tudom élvezni. A televízió technikai fölényben van a színházzal szemben. A színész arca sokkal jobban érvényesül.*

– *Nem értek egyet ezzel. A televízió nem tudja visszaadni az előadást. Egyet-len arcot igen, de az összjátékot nem. Főképpen azt az érzést nem, amit a közösség nyújt.*

– *Mielőtt idejöttem, körülbelül száz-husz dolgozóval beszéltem. Úgy véljük, az a baj, hogy nincsenek jó darabok. A magyar színészek igazán az élvonalba tartoznak. Nem kellene piacutatást végezni külföldön, hogy milyen darabok mennek a legjobban? A pénztárosok is meg tudnák mondani. Ők a legjobb kritikusok. De még ennél is fontosabb lenne: nagyobb ösztönzést adni magyar darabok írására.*

– *Jó lenne, ha egy kicsit nekünk is játszanának. A munkás úgy jelenik meg, mint aki egy kicsit házmester, egy kicsit csak gépkocsivezető. Miért nem nyúlnak a mi problémáinkhoz, lelki életünkhöz? Úgy találjuk, hogy a Színházművészeti Szövetség nem ösztönzi eléggé az írókat.*

– *Akik írják a munkás témájú darabokat, nem ismerik a mi problémáinkat. Az overallban megjelenő, olykor trágár, viccesen odamondogató típus nem elégít ki minket. Nemcsak a Kloss kapitány és a kaland érdekel. Ha a mi életünket érintő s ehhez hasonló erővel és tehetséggel készült előadásokat találnánk, nem létezne a telt ház kérdés.*

– *A Színházi album nem látja el az érdeklődést felkeltő akciót. A Néző című újság sem. Mégiscsak fel kellene készíteni a nézőt az előtte járó ízlésre. (Egy közönségszervező)*

– *Miért karakter nélküliek a színházak? Nincs meghatározott arculuk. A vállalatoknak is van profiljuk, a színházaknak is kellene hogy legyen. Tematikai állandóság vállalására lenne szükség.*

– *Nem értem, miért kell olyan bérletet váltanunk, amely egyaránt szól a mesterdetektívhez és az Oidipusz királyhoz. Én például csak az Oidipusz királyt akartam megnézni.*

– *Segítsenek nekünk, hogy ne nézzék le a dolgozóinkat azzal, hogy csak 8-10 forintos jegyhez juthatnak. Ők sem akarnak a kakasülön ülni. (Egy közönségszervező)*

– *Néha azon tűnődünk, vajon mennyire vannak agyonrendezve az előadások. Mi lenne, ha csak úgy maguktól játszhatnának a színészek? Meg hogy: mikor érdemes megnézni egy előadást? A premierkor? Kedden vagy szerdán? Mikor fáradtak kevésbé a színészek? Mikor van jobb hangulatuk a játékhoz?*

– *Nagyobb teret kellene engedni a pesti színházakban fiatal színészeknek. Múltkor egy tévémusicalben láttunk egy osztálynyi végzett fiatal. Nagyon tetszettek. Állandóan az idősebbek hangját halljuk a rádióban, szinkronban. Ne sértődjenek meg ezért, igazán tisztelet, becsület az idősebb színészeknek. (Egy nyugdíjas)*

– *Elmarasztalom a tévében bemutatott Kéktiszta szerelmet. Ne azt mutogassák, hogy egy munkásanya elhagyja a férjét, és más mellett keresi a boldogságot. Ilyen is van, de nem ez a többség. A munkásról meg lerítt, hogy álmunkás. Talán, ha fiatal színészre bízzák a szerepet, nem lett volna olyan feltűnő.*

– *Legyenek olyan szintű művészi alkotások is, melyek a kevésbé művelteknek is adni tudnak valamit. Ez a réteg alkotja az ország nagyobb részét. Szóljanak a munkásosztályhoz, az egyszerű emberhez egyszerű nyelven, ha el akarják vonzani a televíziótól, a mozitól. Mondják meg, mi a feladatuk, mutassák meg, miért nincs igazam, ha nincs, igazítsanak el a jövőben. (Egy fiatal munkás)*

S. K.

arcok és maszkok

SAÁD KATALIN

Johanna nővér komédiája Tímár Éva az Ördögökben

Az első páholyok bevonásával kitágított, kopár színpadkép fogad. Orgona-lila színpalak és szuffita. Foltos-kopott padlózat, jobbra-balra öt-öt lépcsőfok. Az egyetlen díszletelem egy akasztófa a még rajta lógó fekete köpenyes holt-testtel. Két polgár érkezik hátulról. Pletykafoszlányszerű beszélgetés egy papról, eltűnnek balra. Idősebb polgárférfiú és ifjú hölgy, ugyancsak hátulról. Ők jobbra tűnnek el. S így tovább. Karakterfigurák egy ki tudja, milyen kis-város életéből, életképek egy ki tudja, mikori kisváros vasárnap délelőttjéből. Templomi jelenetek: magányosan imádkozó pap, aggastyán püspök, szerzetesek. Egy apáca szalad be a Pécsi Nemzeti Színház üresen tátongó színpadára, sietősen térdre veti magát, és alázatos imába kezd. Felajánlja ártatlanságát és testi fogyatékoságát, aztán hirtelen könyörgőre vált, elvágódik, két karjára támaszkodva, hevesen és határozottan kéri istent, hogy vegye el a púpját. Johanna nővér ő, a Szent Orsolya zárda újonnan kinevezett fiatal főnöknője.

Az alázatból és kegyeletből vegyített arckifejezés, a szelíd hang, mellyel istennek ajánlja szenvedéseit, a jámbor imagesztusok egyszerre indulatosságba

váltak: most már visszakönyörögi ma-gát. A röpke jelenés exponálja a későbbi Johannát. Egyszerre odafigyelünk. Timár Éva atmoszférát teremt a kopár színpadon, és eligazít. Felébreszti, élet-re kelti a néző - vizuális élmény híján - már-már el nyugvó képzeletét.

A kolostor lelkiatyja meghalt. Újat kell választani. Johanna egybehívja a nővéreket. Istené a döntés. „Választ majd az Úr” - mondja. Tényleg így hiszi? Józanságot erőltet magára, de köhögőroham fogja el, hátához érnek, durva sikítással utasítja vissza. Kimondja a pap nevét: Grandier. Felkacag, izgatottan járkálni kezd a nővérek közt, mint-ha szuggerálni, megbabonázni akarná őket. Felvillanó szempár, félelmetes ne-vetés. Grandier azonban, a városka plé-bánosa nem vállalja a megbízatást. Johanna tudja róla, hogy fiatal és szép, világias életű pap. S az ifjú főnöknő fantáziáját megszállják Grandier szerettei: a színpadi homályban látjuk is az ölelkező párt. Átadja magát a látomásnak. Mintha hárman részesülnének a szerelem gyönyörében. Szenvedélyesen felsír, zokog, rekedten ordít, görcsök közt fetreng, a ruháját, szinte a testét tépi. Aztán a kiábrándulás üres némasága rajta. Bágyadtan fejéhez emeli a kezét. „Hát ez az?” „Ez az?” - s fur-

WHITING: ÖRDÖGÖK (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
KÉZDY GYÖRGY (BARRÉ ATYA), TIMÁR ÉVA (JOHAN-
NA NŐVÉR). (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



csán, döbbenet nézzük ezt a Johannát, aki mintha önmagából is látomást csinált volna.

Beszámol „trágár álmáról” a kolostor időközben kinevezett, új lelki vezetőjének. Álma, az „ördögi kísértés” Grandier-t vádolja. Timár oly alázatos, bűn-tudatos, oly őszintén kéri az idős gyóntató lelki támaszát, hogy már-már el-hisszük az álmot. S akkor egy villanásnyi a tekintetéből kijózanít. „Tisztában vagy velem, milyen súlyos dolgot mondasz?” - kérdi Mignon atya. „Igen” - mondja nyugodtan, de arcára kövül a gyűlölet, a szerelmi bosszúra szomjas nő elvakultsága. Aztán máris a régi, a jámbor Johanna. Az ördögüzést, az ördögösségi pert, Grandier magkínzatosának és elégetésének mechanizmusát azonban útjára indította.

Johannát tortúrának vetik alá. Valóban megszállta az ördög? Velőtrázón sikolt és hasbeszél, szeme fehérjét villogtatja, eltorzítja az areát, rút, groteszk testtartásokat vesz fel, örülete átragad a többiekre is, buja gyönyörűségét leli isten obszeén trónfosztásában. Szinte követhetetlen, gyors váltások. Most az angyalok Johannája, most az ördögöké. Most kínlódik. Most szenved. Könyörög. Fél. Térdre veti magát, széttárt karokkal fekszik a földön. Komédia. Sejteti, hogy kedvére való ez a félelmetes kötéltánc.

Zavarba hoz. Elismerést érdemlő tel-jesítmény, amit Timár Éva véghez visz a színpadon, technikai bravúr. Eleinte tetszéssel fogadom, aztán gyanakvással.

Tovább folyik a játék. Kiderül, hogy Johanna nővért - nem szállta meg az ördög. Johanna a többi apácával együtt hisztérika, ördögtől való megszállottságuk szemfényvesztés és csalás. Tömeg-hisztéria. Ugyanezt a történelmi anyagot dolgozta fel az évekkel ezelőtt nálunk is bemutatott *Mater Johanna* című lengyel film, a két mű azonban épp a „megszállottság” értelmezésében tér el egymástól. S így összetetésük az *Ördögök* drámai konfliktusát is jobban megvilágítja. Jerzy Kawalerowiczot, a *Mater Johanna* rendezőjét Johanna alakjában ennek a „megszállottságnak” az állapota érdekli. Lélektani elemzésében mint bonyolult társadalmi és pszichológiai jelenséget veszi szemügyre. Aldous Huxleyt, aki a louduni ördögösségi perből történelmi esszét, s John Whitingot, aki pedig ebből 1961-ben drámát írt, nem az érdekli, hogy az „ördögösségnek” mint pszichikai jelenségnek mi-



WHITING: ÖRDÖGÖK (PÉCSI NEMZETI
HOLL ISTVÁN (GRANDIER). (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

lyen összetevői vannak. A kérdésnek ezt az oldalát egészen egyszerűen oldja meg a darab: a „megszállottságot” női hisztériának fogja fel. Az egész ördögösségi per ürügy az írónak egy filozofikus gondolat megfogalmazására a hatalom fenntartásának és a fanatizmus táplálásának összefüggéseiről. Az apácák magatartása pedig annál inkább hangsúlyozza a fanatizmust, minél inkább hisztériáról, a kielégületlen szexuális vágy egyszerű, ügyes álcázásáról van szó.

Ez esetben tehát a „technikázás” korántsem jelent rutinírozott, üres játékok: a Whiting Johanna nővért alakító színésznek azt kell *átélnie*, hogy hisztérikus színjátékot rendez. A színészi technikának alapvető funkciója van ebben a drámában, s Timár Éva belsőleg megfogalmazott, felépített, állandó művészi kontroll alatt tartott technikai bravúrja a játék szerves részévé válik.

világszínház



SZÁNTÓ JUDIT

WHITING: ÖRDÖGÖK (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
KOLTAI RÓBERT (CSATORNATISZTÍTÓ) ÉS HOLL ISTVÁN (GRANDIER) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Két hét Belgiumban

És ez a pécsi Ördögök-előadás leg-lényegesebb tanulsága. Színpadjainkon épp elégszer találkozunk rutinos megoldásokkal, az igazi drámai pontok nagyvonalú „áthidalásával” s így, érthető módon, a színészi „technikázás” mind-járt gyanakvást kelt. Timár Éva is „technikázik” - de mint Johanna nővér. Mert ebben a darabban senki sem hisz az ördögben, de úgy tesznek, mintha hinnének. Közhasználatú eszköze ez a hatalmi harcnak. Az álcázott játszmák megjelenítéséhez mindenekelőtt színészi technikára van szükség; az előadással kapcsolatban épp az a legfőbb hiányérzetünk, hogy csupán Timár Éva játékától kapjuk ezt meg.

Talán ő az egyetlen az egész előadásban, aki *korabeli* atmoszférát képes és mer teremteni, s aki pontosan arról be-szél, amiről az író. Vagyis utal rá, hogy a színpadon belül egy másik színpad is folyik: a bíborosok, inkvizítorok, királyok, polgárok, apácák színpjátéka. Whiting kevés instrukciót ad, tág teret enged a rendezői fantáziának, de abban a kevésben hangsúlyozza a történelmi atmoszféra fontosságát. A pécsi előadás viszont, talán attól való félelmében, hogy a közönség nem látja meg azt, ami a történelmi kulisszák mögött van - a hatalomért és társadalmi rangért folyó játszmát -, nem meri rekonstruálni a történelmet. Ehelyett direkt módon akar

általánosítani. Az üres színpadképpel. Pedig a színház közvetlenül nem a gondolatra, hanem a néző friss, rezdülő képzeletére, s mindenekelőtt talán a vizuális képzeletére hat. Ez az előadás eleve nem számol a néző vizuális élményigényével. Nem a történelem naturalista másolatát kérjük számon, hanem a történelmi atmoszférát. Olyanféle közeget kellett volna teremteni, amely nem gátolna, hanem indirekt módon segítette volna a nézőt, hogy felismerje az általánost a konkrét történetben.

De van ennek a kérdésnek még egy oldala: bizonyos kellékeket nem lehetett száműzni, s az akasztófa, a máglya, a kétkerekű kocsi (Whiting hordszéke ajánl) elkerülhetetlenül „konkretizálnak”, nem beszélve a kínzó eszközül szolgáló, a harmadik felvonásban a mennyezetről belógatott két gyűrűről, melyen a Grandier-t alakító Holl Istvánnak akrobatamutatóvánt kell bemutatnia, s amely kellék egyébként az egész mutatvánnyal együtt nem is szerepel a Whiting-dramában.

Sík Ferenc rendezése tehát nem eléggé végiggondolt, megoldásaiban nem elég következetes. Azokat a pillanatokat pedig, amelyek igazán forró, drámai légkört hoznak a színpadra, valójában Timár Éva „technikás” játékának köszönhetjük.

Egy vagy két belga színház?

Röviddel elutazásom előtt olvastam a *Plays and Players* című angol színházi folyóirat szerkesztőjének, Peter Robertsnek magyarországi színházi beszámoló-ját. Jókor jött figyelmeztetés volt. Hisz tudtam már, hogy néhány hét múlva hasonló feladat vár rám egy olyan országgal kapcsolatban, melynek színházi életéről éppoly fogyatékosak az előzetes ismereteim, mint Robertsnek a miénk-ről. Az első személyes találkozás pedig szükségképp esetleges, mint ahogy Roberts is véletlenül csöppent bele a szezon negyven hete közül épp az adott kettőbe, véletlen volt, hogy épp azt látta, amit látott. Persze, másfelől, két hét színházi élményei (még egyetlen est is!) igenis vallathatók egy színházi élet egészéről. Roberts is ítélte, találón, az idegen szem elfogulatlan lényeglátásával, és következtetett vázlatosan, elhamarkodottan, egy-egy részletet az összefüggésekből kiragadva s felnövelve; magam se járhatok másként. Mindenesetre a cikk olvastán elhatároztam, biztos véleményt csak egy-egy előadásról alkotok majd (így csak akkorát tévedhetek legföljebb, mintha hazai produkcióról szövegek!). A színházi élet egészét illetően azonban óvatos leszek, mindvégig hang-

súlyozva, hogy tizennégy nap impreszsióit dolgozom csak fel, amely tizennégy nap programját csak részben választottam meg magam, s helyi informátoraim zöme éppoly kevésbé csalhatatlan, mint mindenki, aki szenvedéllyel hisz abban, amit szakmáján belül képvisel.

Pedig hát: épp az összkép lenne a legérdekesebb, különösen olyan számunkra kevésbé ismert színház esetében, mint a belgiumi. (A szovjet, a cseh, a francia vagy az angol színháznál elegendő, sőt, fontosabb az *éjour* krónika, új darabokról, irányzatokról, hisz az alapokat, a szervezeti és művészeti struktúra fő vonásait többé-kevésbé ismerjük.) És épp itt, az összképet keresve ütköztem bele a problémába, amelyről hallani már hallottam eleget, de élményemmé először csak most válhatott: a flamand-vallon ellentét kulturális lecsapódásába. Mert hisz kétnyelvű a színház is, és a belga színház tanulmányozójának két, nemesak nyelvében, de, úgy tetszik, koncepciójában, eszményeiben is eltérő komplexust kell vizsgálnia. Itt rögtön kettős akadállyal találok. Magam csak franciául értvén, a flamand előadások megtekintése eleve is sokkal munkaigényesebb, bonyolultabb feladatnak ígérkezett (de ezzel az akadály(-)fal elvégre minden színházi embernek időnként kell is, érdemes is megbirkóznia). Ám ugyanakkor programom szervezői vallonok, azaz, a közhasznú ki-fejezéssel, frankofonok lévén, természetesnek tartották, hogy a francia nyelvű előadások érdekelnek, s bár felajánlottak egy-két flamand nyelvű színházi estet is, ugyancsak természetesnek tartották, hogy ezt magam is elsősorban csak illendő kötelességnek tekintem. Így hát beszámolómban flamand része a frankofonnál is töredékesebb lesz.

Ez a töredékesség annál sajnálatosabb, mivel a dolgok jelenlegi állapotában úgy tűnik: a flamand színház a francia nyelvűnél sokkal inkább törek-szik egy önálló nemzeti színházkultúra megteremtésére. Bár jelentős flamand színház mindössze három működik: Antwerpenben, Brüsszelben és Gentben, mégis, a legjelentősebb modern belga drámaírók flamand származásúak (még ha nemegyszer franciául írnak is, mint tette azt Crommelynek, Ghelderode és még előbb Maeterlinék), és a három színház, elsősorban az antwerpeni, sokkal öntudatosabb, önállóbb koncepciót, műsorpolitikát és profilt vall magáénak,



HUGO CLAUS: THYESTES (VANDAAG SZÍNHÁZ, BELGIUM)

mint akár a vezető frankofon színház, a brüsszeli Nemzeti.

A belgiumi francia nyelvű színjátszásnak ugyanis van egy számunkra igen kevésbé érthető és átélhető sajátossága: fővárosának, némi rezignációval vegyülő természetességgel, Párizst tekinti. A rezignáció azonban felülkerekedik a büszkeség. Kivétel nélkül minden, általam megismert frankofon színházi ember készen állt a listával: a nagy nevekkal, akiket a világ francia szülöttek-ként tart számon, holott Belgium engedte át őket a nagy szomszédnak. A frankofon belgák, legalábbis a kultúra, az irodalom, a színház terén lázadás és ellenézés nélkül vallják magukat Párizshoz képest provinciának. Más szó

val: a belgiumi frankofon színház, erényei, vonzó színei ellenére, másodlagos, utánjátszó színház. (A „nagy szülöttek” is párizsi sikereik újbóli megrendezésére, eljátszására ruccannak át; ezt igen rendszeresen.) A műsorválaszték módjával változatos, nagyjából a mai nyugat-európai átlaghoz igazodó. A klasszikusok közül inkább a XX. századiakra szorítkozik, a modernek közül a kortárs nyugati drámára; a hazai drámát azonban főleg a flamand szerzők képviselik, a frankofonok másod- és harmadrendű francia drámaíróknak tűnnek. (Persze a flamand szerzők is belga szerzők - vehetné ellen az olvasó, de ez az ellentét olyan tényekre akarna fátylat borítani, melyeket maguk a belgák titkolnak a

legkevésbé. Mert, hogy a bonyolult problémát csak a színház területére szűkítsük: egyetlen, általam megismert színházi ember, akár frankofon, akár flamand sem tagadta: *a flamand és a franciául beszélő színház*, az alkalmankénti jó személyes és művészi kapcsolatok ellenére is - két színház.)

Klasszikusok és modernek a frankofon színházakban

Jártam mind az öt jelentős brüsszeli franciául beszélő színházban (közülük három, a Nemzeti, a Rideau és a Galeries két helyiséggel rendelkezik, vagy-is, az alkalmi stúdió és kísérleti vállalkozásoktól eltekintve, a fővárosban, az egyetlen brüsszeli flamand színházzal szemben, hét nagy francia nyelvű színház működik). Néha kitűnően szórakoztam, máskor kevésbé jól, volt, hogy bosszankodtam is, de mindenkor úgy éreztem: olyasmit látok, amit Párizsban már láttam, vagy ami, bár magam nem láttam, Párizsban volt látható először. Mint színházi élmény, a legélvezetesebb, a legkiegyensúlyozottabb *Flers* és *Caillavet* a maga nemében remek klasszikus bulvárkomédiája volt, *A király (Le Roi)*. A Théâtre des Galeries-ben játszották, amely a galériáiról, fedett üzletutcairól híres Brüsszel legpatinásabb ilyen luxuscarnokában, a Galerie Saint-Hubertben található, állandó otthona a híres párizsi turnévállalkozások, a Galas Karsenty és a Galas Herbert vendégszínházainak. Másodsztársban, a Théâtre Molière-ben épp Robert Thomas *Nyolc nő* című krimijét adták. Ami *A király* illeti: nálunk, ahol ez a műfaj annyira kedvelt, érdemes lenne újra fölfedezni. (Valaha már játszották Molnár Ferenc fordításában.) Üde és ma is friss átmenet a Csiky Gergely-féle társadalmi-társalgási dráma és a mai bulvár hagyományosabb, mondjuk, Achard-féle vonulata között, virtuóz dialógussal, bájosan és értelmetlenül hetyke szatirikus éllel. Egy képzeletbeli operettszínház királyának párizsi látogatása kapcsán csipked meg arisztokratákat, kormánypártiakat és „szocialistákat”, hamisítatlan párizsi szakértelemmel és hamisíthatatlanul párizsi őszinte játékkedvvel megszerkesztett szituációk során. (Csodálom, hogy zenét nem szereztek hozzá; nálunk bizonyára megtennék és igazuk lenne.)

Itt láttam brüsszeli két hetem alatt az első valóban sztárformátumú előadókat. A király szikrázóan szellemes, vérbeli, tehát mértéktartóan-finoman komédiás

alakítója, Serge Michel azzal is elbűvölt, mikor a szünet előtt a függöny elé lépve úgy kért adományokat az öreg színészek számára, hogy e célra írt szatirikus kis konferanszában megmaradt Cerdagne távlatot tartó operettkirályának, és egyben fanyar-fanyalgó mai brüsszeli polgár is volt, a nézőtérben ülők kor- és sorstársa. Megcsipkedte az új forgalmi adót, a január 1-óta bevezetett TVA-t, amelynek révén ugyan „mi, mai dolgozók valaha persze majd sokkal jobban fogunk élni, de ez a szegény öregekre már nem vonatkozik”. Az egyik néző ekkor közbekiáltott: „Éljen a király!” - mire Serge Michel utánözhatatlan eleganciával bókol: „Minden-kor nepe szolgálatában.”

Serge Michel és mellette Christiane Lenain, Jean-Pierre Lorient olyanok voltak, mint - a legjobb párizsi bulvárszínészek. Ez igen nagy szó - Párizsban. Legalábbis így hittem, utazásom előtt. Most már tudom: éppily nagy szó Brüsszelben is. Ezt bizonyítja, hogy hasonlóan csillogó színészi alakításokkal, hasonlóan meggyőző összejátékkal másutt nem is talákoztam. És olyan élménnyel sem, amely olyan harmonikus, a maga nemében oly lecsiszoltan tiszta lett volna, mint e hatvanévesnél is idősebb bulvár-komédia előadása. Vitatható mérleg: bár persze nem arról van szó, mintha más esték nem kínáltak volna érdekes, kitűnő vagy valamiképp tanulságos részleteket.

Említsük mindjárt Brüsszel jónévi művészsztárszínházát, a *Rideau-t*, amelyet 1943-ban alapított saját és kölcsön kért pénzen egy igazi megszállott, aki a színházért - magam láttam - két végén égeti élete gyertyáját: Claude Etienne. A színház jubileumi évkönyvét lapozgatva feltűnik igényes, magas irodalmi szintű műsora; Pirandello, Claudel, Cocteau, García Lorca, Giraudoux, Camus, Miller, Williams, Pinter művei érték itt meg belgiumi vagy épp francia nyelvű ősbemutatójukat. (A társulat, amely a maga kis állandó magvát szükség szerint egészíti ki alkalmilag szerződött művészekkel, 1965/66-ban a Szovjetunióban is vendégszerepelt.) Itt sajnálattal és informátoraimnak teljes hitelt adva kell megvallanom: alighanem nem a legjobbkor érkeztem, mert a két, most látható produkció, más-más okból, nem volt épp élvonalbeli. A kis színházban a Piscator feldolgozta *Háború és béke* ment, az angol Adrian Brine szándékoltan puritán, minden külső hatás-

eszközről, így az orosz jellegről is lemondó, csak a szövegre koncentráló rendezésében. A mi Vígszínházunk emlékezetes előadása, a maga nagyszabású látványosságában, megengedem, hagyományosabb volt. Csakhogy, míg a piscatori koncepció a maga nemében kongeniális Tolsztojjal, addig épp a szöveg, amelyet Brine szolgáltni akart, éppenséggel nem Tolsztojté, hanem Piscatoré - javarészt jó szándékú, de íróilag bizony igencsak elemi közhelyek gyűjteménye. Vagyis - és a gyér határfokú brüsszeli előadás is ezt igazolja - ez a mű rá-szorul a látvány támogatására, különös tekintettel arra, hogy a látvány ez eset-ben nem öncélú, hanem szerves része Piscator bravúros dramaturgiai koncepciójának. Natasa és Andrej herceg álomszerű keringője - amelyről itt épp csak említés esik - vagy a bravúros borogyinói csatajelenet nyilván nemcsak önmagukban vett esztétikumuk miatt maradtak meg a magyar néző nagy emlékei között, hanem mert a tolsztoji gondolatok érvényesítését a maguk nemében hatásosabban szolgálták, mint a szöveg (és Piscator nem véletlenül teremtett alkalmat az ilyen jelenetek és tablók meg-alkotására). Tolsztoj 1959-ben a Vígszínházban volt jelen - 1971-ben Brüsszelben csak Piscator vitatható értékű szövege hangzott el a kopár színpadon, középszerű színészek, egy üresen lelkenedező Pierre, egy ripiző öreg herceg, egy bájtalan-unott Natasa előadásában. Csak Jules-Henri Marchant Lorenzaccióra emlékeztető spleenes Andrej hercege árult el képességet - a modern dráma szimbolikus absztrakcióinak megelevenítésére.

A Rideau nagy termében, ritka jelenésként, egy mai belga musical ment, *Az erényesek (Les Vertueux)*, Nathan Grigorieff szövegével, Pierre Braner zenéjével. Ismét más probléma. Lendületes, beatből és chansonokból kevert musicalzene, a nem nagy színpadon nagy-vonalú, látványos, ötletes rendezés (egy jelenet, mikor két rendőr ver egy áldozatot, a némafilm pantomimikus esz-közeivel, vakító fénycsíkok szabdalta sötét színpadon, emlékezetes marad, akárcsak a mennyezeten keringő vetített színes halacsok a banda horgász-idillje során), kiugró teljesítmények nélküli, de vonzóan homogén, játékkedvtől pezsgő, fiatal és fiatalos előadás - ám az 1970-ben írt belga musical szüzséje bágyadt *Koldusoperatűnőzés*, egy amerikai gengszterbanda tündökléséről

és bukásáról a prohibíció idején, szenzációhajhász újságírókkal (*Rendkívüli kiadás*), cinkos rendőrfőnökkel (Tigris Brown), elhagyott és bosszúvágyó félvilági szeretővel a bandavezér mellett (Kocsmá Jenny). Ez a primer ihletés és időszerű mondandó nélküli sablon-sztori légüres térbe helyezte a valóban jobb sorsra érdemes zenét és produkciót. Megértem a frankofon szakemberek lelkesedését, akik jogos keserűséggel helyezik ezt a szerény eszközökkel létrehozott előadást az óriási tőkével előkészített 500 frankos - 10 dolláros! - helyáraival is telt házakat vonzó *Hair* elé; mégis, úgy vélem, a műnek legföljebb a belga musical comedy egyik első hajtásaként, kezdeti lépésként lehet jelentősége.

Egy másik csalódás. Ez az előadás egy másfajta, de ugyancsak igen szép környezetben elhelyezkedő színházban, a Királyi Park peremén épült Théâtre du Parc-ban zajlott. Amilyen érdeklődéssel vártam a találkozást a belgák jelen-tős modern klasszikusával, a nálunk sajnálatosan alig ismert Fernand Crommelynckkel, olyan kiábrándító volt az élmény; hiába, a hazai pálya még nem garancia! Igaz, kisebb jelentőségű műről volt szó: a *Melegen és hidegenről* (*Chaud et froid*), mely azonban mégis visszhangozza a reprezentatív remek: a *Csodaszarvas* motívumait. Itt is monomániás hős, azaz hős nő áll a középpontban: a szép Léona, Dom úr, a pókhasú, petyhüdt, érdektelen kispolgár kikapós felesége, aki férje halála után épp szökni készül időben legutolsó szeretőjével, mikor kiderül, hogy Dom úrnak tíz éven át kedvese volt, egy gyönyörű, költői lelkű fiatal nő, s mellette költő volt Dom úr is, gyengéd és tüzes lovag, afféle mondai nagy szerelmes. Léona, rádöbbenve, hogy valójában férje esalta meg őt, most rögeszmésen perli vissza posztumusz vetélytársnőjétől a halottat, míg végül mániájáért szeretőjét is feláldozza: pokoli fortélyt szöve, vele csábítatja el az addig vigasztalhatatlan riválist, hogy utána mindörökké házába zárkozva játssza el a nagy s immár vérévé vált szerepet: a nagyszerű Dom úr méltó s egyedüli özvegyét.

E drámát lehet szeretni és nem szeretni, egy azonban bizonyos: nem bulvárdarabról van szó. A műfaj egyes motívumait Crommelynck, dramaturgiai, stílári és nyelvi eszközök révén, egészen más régiókba emelte. A Théâtre du Parc színpadán azonban a legbanálisabb

bulvár egysíkú sablonfigurái ágáltak, és sajátos flamand kisvárosi milió helyett steril, szintelen-szagtalan párizsi szalonban zajlott a minden mélyebb rétegétől megfosztott, ellaposított mese. Miféle rendezői koncepció munkált itt, nem tudhatom; feltehető, hogy csupán a pusztá mulattatás szándéka takarozott a nagy író nevével.

A másik, Magyarországon még Crommelyncknél is kevésbé ismert modern belga klasszikussal, Michel Ghelderodéval a Centre Rogier nevű hűszemeletes felhőkarcolóban elhelyezett gyönyörű új Nemzeti Színházban találkoztam. *Pantagleize* című híres drámáját adták, ismét vendégművész, az angol Frank Dunlop rendezésében. (Igazán élvonalbeli hazai rendező állandó jelleggel nem működik Brüsszelben; ez is okozat persze, ám mostanra egyik fő oka a belga színjátszás közepszerűségének.) Ghelderode műve - engem valamiképp Pagnol Topázára emlékeztetett - tehetséges, de nem igazán jelentős alkotás, amit az is jelez, hogy nem egyszerűen többféleképpen, hanem sarkítottan ellentétes értelmezésekben játszható. Hőse Pantagleize, a chaplini tisztaságú csetlő-botló poéta, aki akaratlanul belekeveredik egy rossz-kor kirobbant forradalomba, sőt, egy banálisnak szánt frázissal - „Micsoda szép nap!” - valójában ő adja meg rá a jelszót. Így bonyolódik bele a politikába, bele a szerelembe is, melytől addig ugyancsak óvakodott, és a szép s szenvedélyes forradalmár nő kedvéért az államkasszáját is ellopja. Estére a felkelést legyőzik, s a sebtiben összeülő hadbírótság sorra löveti agyon a vezérkart, Pantagleize frissen szerzett barátait, utolsó-nak pedig magát a költőt is.

Az ötagú forradalmi vezérkart Ghelderode kétértelműen, komikus, groteszkül elvakult, primitív vagy megszállott figurákként ábrázolja; igen könnyű len-ne mozgalmukat s így általában a forradalmat esztelen-értelmetlen véres kalandnak, a főhőst szerencsétlen, félre-vezetett áldozatnak beállítani. Már a műsorfüzet is jelzi, hogy a színház mást akart; hosszú s igen rokonszenves tanulmányt olvashatunk itt az 1919-es német forradalomról s a spartakistákról, mint a dráma élményalapjáról, ihletőiről. A mozgalom, melybe Pantagleize belesodródik, vezetőinek egyes, itt inkább dramaturgikusnak, mint kalandornak ábrázolt vonásai ellenére, rokonszenves, bukása tragikus és Pantagleize áldozata nem értelmetlen. A haldokló poéta a

dráma utolsó mondataként megismétli a jelszóvá vált frázist: „Micsoda szép nap!” - és e megtört, de egészen újfajta hittel átjárta szavak szimbolikus csengéssel kísérik el a nézőt. Szép, tisztességes előadás volt, de mégsem maradandó élmény. A néző, éppen ma, és Nyugaton különösen, mást, időszerűbbet, újszerűbbet szeretne hallani erről a témáról. Ám Frank Dunlop nem tehetett egyebet; a legbecsületesebb utat választotta, s inkább arehaizált, túlhangsúlyozta a történet korát, miliójét, felismerve, hogy az aktualizálás e drámának csak visszas, zavaros és ellenszenves felhangokat kölcsönözhetne.

A Nemzeti Színház kamaratermében találkoztam a legnevezetesebb élő belga drámaíróval, a 42 éves flamand „fene-gyerekek”, Hugo Claus-szal; itt tartották a flamand nyelven írt *Péntek* (*Vrijdag*) francia nyelvű ősbemutatóját. A dráma rendkívüli tehetségre mutat; az első rész nagyobbik felét kitevő kétszemélyes dialógus a kortársi dráma legerősebb jelenetei közé tartozik. Ezt azért bocsátom előre, mert a pusztá sztori bizony bárkit gúnyos ajkbiggyesztésre készíthet. Három év után hazatér a börtönből egy flamand kisvárosi munkás; 17 éves lánya jelentette fel, akit elcsábított. A házban egy csecsemő vár-ja: felesége szülte egy, nála jóval fiatalabb szomszédától. Naturalista melodráma - a címke készen áll, és nem is téves. Csakhogy Claus ebbe a képtelen mesevázbá bele tudta sűríteni a fojtott, értelmetlen kispolgári létezés egész tragikumát, az ellentmondásrendszer a fogyasztói társadalom álmodern értékskálája és az általa konzervált, már-már feudálisan maradi erkölcs és gondolkodás között. Bravúrosan villant fel egy retrospektív képben egy másik izgalmas gondolatot is: a lány képviselte látványos, de kétségbeesetten üres hippi-attitűd - mert valójában a lány csábította el a mélyen vallásos, tompa és formátlan kitorési vágyaktól fűtött apát - csak egy másik aspektusa, visszája és kiegészítője a kiürült formákhoz ragaszkodó, reális eszmények nélküli kispolgári vegetálásnak.

Hugo Claus elsőrendű tehetség, vérbeli drámaíró, aki azonban láthatóan küszködik az anyaggal. Eredeti drámáiban, csakúgy, mint adaptációiban (a Seneca nyomán írt *T^hyesztesben*, a *Celestina* nyomán adaptált *Spanyol kurtizánban*) sűrűn szerepelnek a melodramatikusan kiélezett morbid nemi eltévely-



G. A. BREDERO: A SPANYOL BRABANTI (STUDIO HERMAN TEIRLINCK, ANTWERPENI)

dések, így a vérfertőzés is, annak jeléül, hogy jól megfigyelt konfliktusait nem tudja másképp megemelni, drámaivá élezni. Így aztán a konfliktusok valójában degradálódnak, elvesznek az extremitás, a bizarr anekdota rikító homlokzata mögött. Nagy kár, mert ily módon drámáinak mozgósító hatása enyészik el. Az előadás ez esetben segítségére sietett az írónak; tompította a verista színeket, s a vérbeli realista drámaíró erényeit emelte ki, a pompás jellemeket, a dialógus már-már költőivé hevített sűrítettségét. A György Lászlóra emlékeztető Paul Clairy a főszerepben megragadóan hiteles munkásfigurát formált, aki egyszerre küszködött szörnyű emlékeivel, kilátástalannak tűnő jelen helyzetével, és ködös előítéletek béklyózta, de tiszta vágyaktól forrongó tudatával. Csak neki hihetett el a néző az amúgy elég hamis záróidillt, amellyel az író alighanem a levegőben lógó gyilkosság már túl melodramatikus kísértését akarta elkerülni: a házaspár, „én is hibáztam, te is hibáztál, kvittek vagyunk” alapon összebékül.

Az avantgarde

Találkoztam az avantgarde-dal is. Ugyancsak festői környezetben, a város határát jelző cambres-i erdőben áll „a brüsszeli kísérleti színház, a Théâtre de Poche, ahol Arrabal *És bilincset raktak a virágokra...* (Et ils passèrent des

menottes aux fleurs) című drámáját játssza egy fiatal, tapasztalatlan, de áhítatos szenvedélyű, fizikailag bravúrosan spontán, indulataiban naiv, de épp ezért az eksztázistól sem riadó gárda. Az elő-adás külsőségei megjárták a világsajtót, személyes benyomásként mégis meghökkenőek. A félhomályos előcsarnokban terelőkorlátok között libasorba állított nézőket egyenként, partnerüktől, társaságuktól leválasztva cipelik be a koromsötét nézőterre, s így vonsozzák őket a helyükre - hogy az élményt egyénileg, az ismert partner reakcióitól nem befolyásolva fogadják be. A színpad: keskeny, folyosószerű emelvény, mely két végén kiszélesedik; egyik végén szűk, rácsos kalitka, a másikon keresztűre emlékeztető kárpát. E három játéktéren zajlik az idegtépő, apokaliptikus látványosság: a mai spanyol börtönök lakóinak élete és álmái. Hogy Arrabal eredeti szándéka, elsődleges ihletforrása tiszta, ahhoz, úgy érzem, nem fér kétség. Monomániás megszállottsággal, egy az egyhez egyértelműséggel leplezi le a Franco-rezim középkori módszereit, a még ma is a polgárháború „bűnöseit” gyötörősorvasztó börtönök inkvizíciós poklát. (Ő maga Julian Grimau tragédiájának hatására írta művét; az épp a brüsszeli bemutató idején zajló burgosi per azonban különleges, mágneses drámaisággal telítette a levegőt.) A játéknak vannak egészen monumentális

pillanatai, mikor az írói szándék, épp az eszközök kísérteties, látomásos iszonyata révén, kristályos tisztasággal érvényesül; sőt, vannak részletek - pl. a foglyok érthetően erotikus álmai vagy a megrázó finálé: a meztelen Grimau-figura barbár megfojtása, a keresztre feszített Krisztus pózában -, amikor a vad erotika, a meztelenség is elveszti minden köznapi, botránkozató ízét, és művészi kifejezőeszközzé lényegül. Ám más mozzanatok mégis dekadens morbiditásról vagy szenzációhajhászásról, esetleg a kettő valamilyen kombinációjáról árulkodnak. Olcsó a blaszfémia abban a lázalom-jelenetben, mikor a két meztelen nő hátán belovagoló és a „J'ai deux amours"-t dúdoló Krisztus visszavarázsolja a foglyok által álmukban kiherélt szadista ör szóban forgó szervét; bántó, nem mert a színpadi ábrázolás bevett normáit sérti, hanem mert hazug és fölösleges módon tiporja meg a szenvedők emberi méltóságát, a foglyok homoszexuális tömegjelenete vagy kollektív emész-tési aktusa.

Hadd emeljek ki egy számomra szimbolikus mozzanatot. Az egyik fogoly egy helyütt megmagyarázza, hogy a bizarrul költői címet García Lorcától vették kölcsön, majd - s a közép-sávon ezt el is játszzák -, hogy a költő homo-szexuális volt és ezért a kivégzőosztag parancsnoka a kegyelemlövést - az ágyé-kába küldte. Ez a mozzanat sűríti mind-azt, ami a spanyol szerzőben vonz és taszít. Furcsa dráma; vitázni vele könnyű, de hatása alól szabadulni annál nehezebb. *És ez a hatás végső soron pozitív; a túlzásokat lehántva Arrabal műve nagyon is hüen és művészien tükrözi századunk mindmáig nyomunkban járó apokaliptikus szörnyűségeit.*

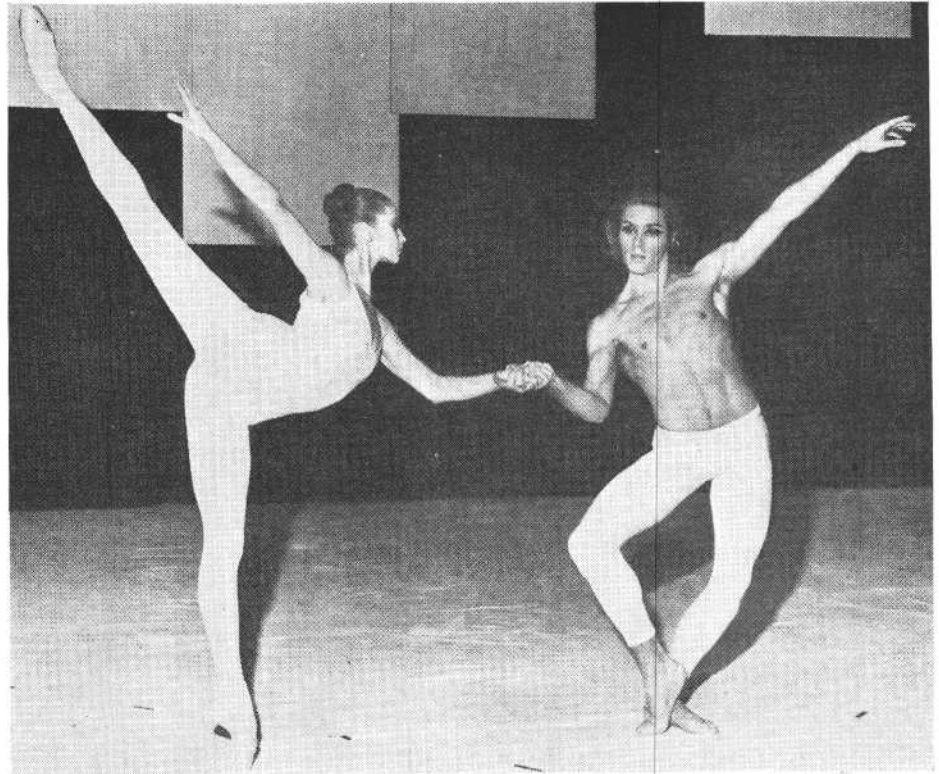
Szólnék még a *Théâtre-Poche* nevű érdekes vállalkozásról, melynek az ifjúsághoz szóló országos költői turnéit az állam valamelyest támogatja, s ezért nyithatta meg egy huzatos, hangárszerű folyosóban s a hozzá csatolt egykori kalaposműhelyben brüsszeli kísérleti irodalmi színpadát. Az ez alkalomra vedlett esernyőkkel szuggesztíven teliaggatott folyosón - itt van a pénztár s a büfé-pult is - zajlott le az általam látott *Beckett-est* első fele. Az író híres regényeiből (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*) hangzottak el egymásba folyó részletek, valójában a mindvégig azonos hős-figura monológjának foszlányai. Ez az arc nélküli, ijesztően vegetáló véglény hol hátborzongató elektro-

nikus zenétől kísérve magnón szólalt meg, hol jellegtelen rongyaiba burkolva, élettelen féllábát maga után húzva vonszolta végig magát két mankóján a nézők számára tákoltszedett-vedett asztalok között, időnként lábainkban felbukva és haldokló féregként vergődve asztalaink alatt. A második rész már a színházzá alakított műhelyben zajlott, hagyományosabb formák között; csak a küszöbhez érve kellett átlépnünk az ott rongycsomóként heverő szereplőn. Akinek mindezzel vitája van, csak az íróval lehet. Az egyszemélyes produkció tartalmilag híven, formailag pedig puritán kongenialitással közvetítette Beckett pompázatosan kietlen, írói teljesítményként egyszeri és megismételhetetlen látomását egy species végnapjairól.

Egy nap a flamand színházban

Brüsszelben, amely flamand nyelvű vállalkozásai ellenére a francia nyelvű színházi játékosok fellegvárára, 13 nap alatt sok színházat láttam, egymástól többé-kevésbé függetlenül működő üzemek kozmopolita, végletes színeiben is az európai átlagot fedő hálózatát. Antwerpenben, a flamand fővárosban egyetlen színházat láttam, amely azonban műhely volt, perspektivikus tervezéssel, koncepcióval, hivatástudattal. Míg ugyanis a brüsszeli francia nyelvű színház Párizsra te-kint, a flamand színház korántsem tart-

DANIEL LOMMEL A BHAKTI CÍMŰ BALETTBEN (BRÜSSZEL, THÉÂTRE DE LA MONNAIE)



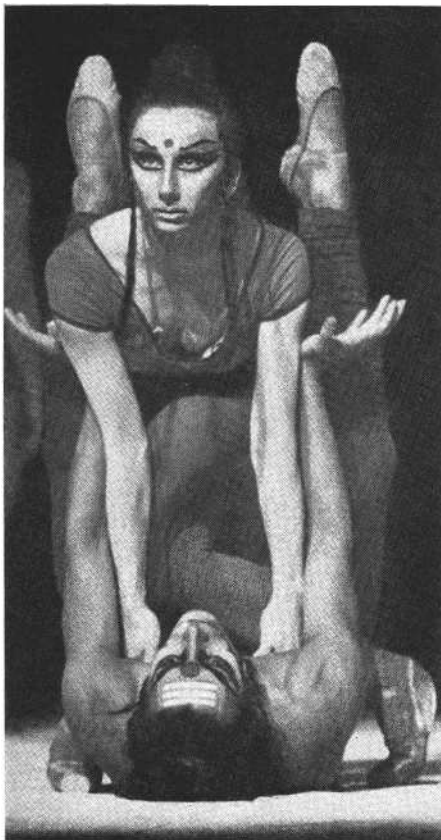
A SZERELMI JELENET CÍMŰ BALETT RÉSZLETE (BRÜSSZEL, THÉÂTRE DE LA MONNAIE). SUSANNE FARRELL ÉS JORGE DONN

ja (nem is tarthatja), a jó kapcsolatok ellenére sem, eszménynek és modellnek a szomszédos s kizárólag flamandul - azaz hollandul - beszélő ország fővárosát, Amszterdamot. Antwerpen kulturális és színházi szempontból fővárosnak érzi magát - a belgiumi flamand művelődés fővárosának, és e misszió tudatában dolgozik ki és hangol össze minden szellemi tevékenységet.

Brüsszelben a színházi emberek most futó produkciókról beszéltek, a sajátjukról főleg, esetleg másokéről. Lode Verstraete, az antwerpeni igazgató maga dolgozta ki egy napos, délutántól dél-utánig tartó programot, amelynek az esti produkció csak egy része volt. Dél-után az épülő új színház állványrendszerét, még fedetlen helyiségeit jártam be. zuhogó esőben, a tervező építész kalauzolásával; impozáns hipermodern komplexusnak ígérkezik, a nagy színház mellett ifjúsági és bábszínházzal, balettiskolával, s ez idő szerint gyötrelmes, tantalozsi gyönyört mér a szemközti el-avult, másfél száz éves épületben, az egykori francia operában játszó színészekre, akik már alig várják, hogy - az optimisták szerint három, a pesszi-

misták szerint hét év múlva - birtokba vehessék a maguk Kánaánját. Más-nap délelőtt a félhivatalosan a színházhoz kapcsolódó színészképző stúdióba irányítottak, s mikor a vizsgaelőadás - egy Schnitzler-dráma - próbájáról déli egy óraker végre távoztam, hogy Nyugat-Európa egyik legszebb s legnagyobb múltú városából a maradék három óra alatt színházakon s próbatermeken kívül valami egyebet is lássak, nem is titkolt rosszallás kísért. Igazgató, dramaturg (ilyen is csak itt van), stúdióigazgató, de még az építész is mind rajongva és ugyanakkor a német szakemberekre emlékeztető precíz, dokumentált alaposággal beszélt munkáról, eredményekről, tervekről; Antwerpenből egymagából több anyagot, műsorfüzetet, színházi újságot hoztam magammal, mint Brüsszel valamennyi színházából. Megkaptam még 18 pontos, igen alapos és számunkra is tanulságos közönségfelmérő kérdő-ívüket is, amelyek párját Brüsszelben aligha lelném.

Megtudtam természetesen az idei évad műsorát is, amely Belgiumban egyedülállóan koncepciózus, sokszínű kiegyensúlyozott, magyar viszonylatban



JELENET A BHAKTI CÍMŰ BALETTBŐL BÉJART RENDEZÉSÉBEN. (BRÜSSZEL, THÉÂTRE DE LA MONNAIE). MAZNA GIELGUD ÉS DANIEL LOMMEZ,

is igen ötletes és színvonalas. A *Don Carlos* és a *Kispolgárok* után Triana: *Gyilkosok éjszakáját* és Dario Fo *Hetedik parancsolatát* játszották; az általam most látott Kohout-drámát, az *August, August, Augustot* az angol Robin Maugham *A szolgálja* követi, majd M. G. Sauvajon *Csaója*, ezután a *Három nő-vér*, s végül Claus már említett Celestina-feldolgozása zárja az évadot. A színház módszeresen tekint Kelet felé is; játszották Arbutov több drámáját, itt zajlott a *Tiszazug*, tavaly pedig a *Tóték* belgumi ősbemutatója. (Igaz, a büszkén elővett fényképeken meghökkenve fedeztem fel a falon Sztálin portréját; minden ékesszólással se bírtam meg-győzni a színház vezetőit, hogy bár a személyi kultusz színpadi bírálatát korántsem ellenzem, itt nem erről van szó, s épp az általuk elsősorban fontosnak tartott általános érvényű mondandó szenved kárt, ha a történet konkrét premisszáit fölött hanyagul elsiklanak.)

Mindennek fényében szinte eltörlődik egyetlen látott darab jelentősége; e színház munkájáról valóban csak hosszabb

tartózkodás, több előadás megtekintése után illik és lehet ítélni. Az *August, August, August* korrekt, de kissé száraz munka volt, ám amiért számomra nem vált élménnyé, az is tudatos koncepcióból fakadt: ízig-vérig brechti, elidegenítő szellemben rendezték a drámát, egy mondanivaló hajszálpontosan, „számról számról” mesterien kidolgozott demonstrációjaként, szándékosan kigyomlálva Kohout művének épp legvonzóbb elemét: a líraiságot, August sorsának groteszk tragikumát.

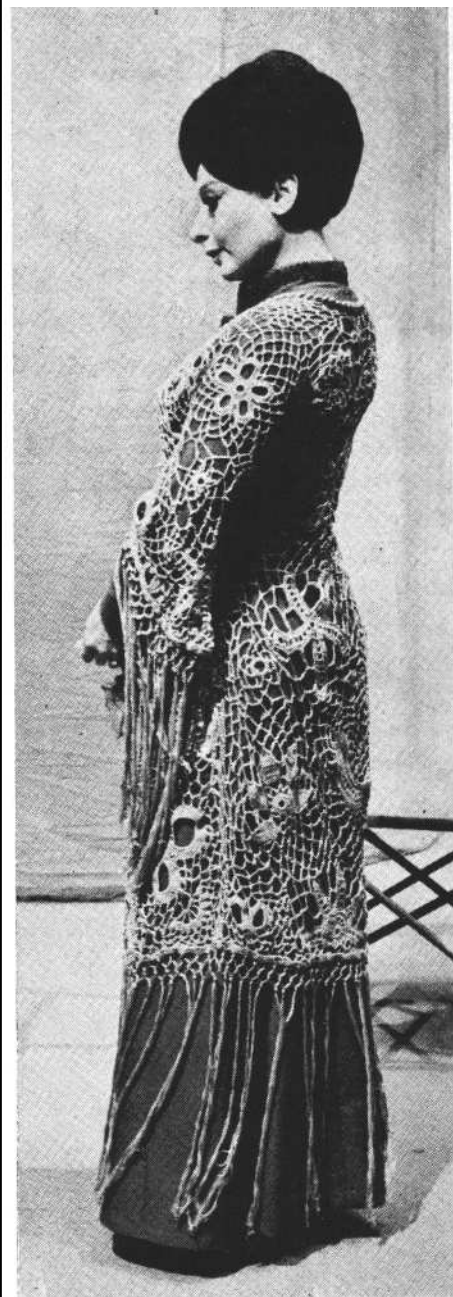
Béjart!

Utoljára szólok arról, amivel kezdenem kellett volna, ha igazából értenék hozzá, és ha nem prózai színházak tanulmányozására küldtettem volna ki: a belga színházi élet legegységesebb érvényű tüne-ményéről, Maurice *Béjart XX. századi Balettjéről*, amely a brüsszeli Operában, a Théâtre de la Monnaie-ben működik. Két műsorát láthattam, bennük olyan világhírű alkotásokkal, mint a Bach zenéjére készült *Actus tragicur*, valamint a hindu ihletésű *Bhakti* és *A győztesek*. Vitázni Béjart-ral nyilván lehet - magam is, teljes laikusként, érzékelttem helyenként a misztikus vagy idealista színe-zetű filozófiai mondanivaló kisugár-zását -, de a vitára éppoly kevésbé vagyok illetékes, mint lelkesedésem nyilvános kifejtésére. Csak annyit: lenyűgöző, egyszeri élmény. Egycsapásra nyilvánvaló, hogy itt nem egy opera balett-karával állunk szemben, amelyet vezethet ilyen vagy olyan koreográfus, elsősorban mégis az adott Operaház része, programjának megvalósítója; itt egy szu-verén nagy művész, korunk egyik ki-emelkedő teátrális alkotója tisztelt meg vele egy intézményt, hogy elfogadta a felajánlott, teljes önállóságot biztosító szervezeti közösséget. A többit elmond-ják majd az illetékesek, a tánckritikusok - ha megvalósul a magyar vendég-játék terve.

Ha még a jelenről is csak fenntartá-sokkal merek ítéletet formálni, még ke-vésbé lehet szó beszámolóim végén afféle „kitekintésről”: sejtetően merre vezet a flamand, a francia nyelvű és együtt: a belga színház útja. Minden-esetre, konklúzióféleképp, ennyit: Brüsszelbe, most és egyelőre, nem úgy utazik a színházi ember, mint mestersége egyik fővárosába, ahol *in statu nascendi* érhet tetten irányzatokat, mozgalmakat, új fejlődési szakaszokat. Felkeresnie

Belgiumot mégis érdemes; mert a már megszületett irányzatokat, folyamatos fejlődésük egyes jelentős állomásaiban, igenis megtalálja itt, szerencsés esetben érdekes és jellemző produkciókká üledve. Időnként pedig, eredeti drámákkal, új, sajátosan nemzeti jellegű mű-helyekkel szembesülve, találkozhat egy jelentős európai kultúrnép önálló arculatú színházának biztató megnyilatkozásaival is.

SCHÄFFER JUDIT JELMEZE CSEHOV IVANOVJÁHOZ. ANNA PETROVNA: VÁRADI HÉDI (IKLÁDY LÁSZLÓ FEL V.)



Résumé

Miklós Vajda: Les maux d'une dramaturgie en train de naître

L'auteur pose la problématique de la forme du théâtre contemporain: est-ce qu'il est encore possible de cultiver les formes de la dramaturgie ancienne et quels sont les principaux moyens employés par les auteurs dramatiques à renouveler le théâtre.

András Pályi: Catharsis et le public

Cet article analyse les différents types d'expérience cathartique que peuvent connaître les spectateurs de nos jours. Il parle des formulations esthétiques de la théorie moderne du catharsis comme chez György Lukács. Il prend en suite les fausses routes par lesquelles le catharsis ne peut pas se réaliser sur la scène. Il mentionne quelques initiatives du théâtre (Grotowski, Barba) qui, selon lui, approchent le mieux la formulation nouvelle et moderne de l'antique et mythique sensation du catharsis.

Lajos Jánosa: Vedettes invisibles

L'artiste-décorateur de renom traite du travail de ses deux collègues Árpád Csányi et Judit Schäffer, à l'occasion de la présentation d'Ivanov de Tchekov au Théâtre National à Budapest. Ce sont eux qui en élaborèrent les décors, respectivement les costumes.

János Sziládi: La drame de Mihály Károlyi

Mihály Károlyi, aristocrate révolutionnaire hongrois du XXe siècle, dans son drame politique écrit dans les années vingt, pressentit quelques tournants tragiques des événements au cours des décades à suivre. Ce drame fut présenté quarante-cinq ans après avoir été écrit, au Théâtre Attila József à Budapest. La présentation se caractérise par une certaine indécision du metteur en scène.

Tamás Vekerdí: Etudiants interrogés

Causerie avec les étudiants de la section des acteurs à l'Académie de l'Art Théâtral et Cinématographique sur leurs études, leurs présentations d'examen, leurs ambitions artistiques et leurs méthodes de travail. Les étudiants interrogés sont tous les élèves d'Otto Ádám, metteur en scène en chef du Théâtre Madách.

Académie, formation des acteurs, genre musical

Causerie avec Zsuzsa Simon, professeur à l'Académie. Selon son opinion l'Académie présente la possibilité à ses élèves de devenir des artistes universels sachant bien parler, chanter et danser. Toutefois les étudiants n'en profitent pas tous de la même manière. Les possibilités de perfectionnement après les études restent aussi inexploitées.

Péter Herzum: Studio au Théâtre National

Au Théâtre National c'est sous la direction du metteur en scène Sándor Bodnár qu'on fait l'éducation continue des figurants et des acteurs auxiliaires. On met l'accent sur l'improvisation et sur l'interprétation exacte des textes courts. Le succès de cette formation multilatérale est démontré dans le fait que plusieurs membres de ce studio ont déjà fait leurs preuves aussi dans des rôles d'une certaine longueur.

Mihály B. Bátki: Avec János Komlós, du public «coopérant»

Le directeur du cabaret politique nommé Scène Microscopique nous relate que dans leur nouvelle présentation (Alj: La vérité, rien que la vérité) ils s'efforcent très activement à faire jouer le public par ses interjections.

Éva Mezei: Le Studio du 25^e Théâtre

Le théâtre le plus récent de la Hongrie, travaillant seulement depuis quelques mois, a une troupe peu nombreuse et son budget est assez limité. Aussi le théâtre a établi son propre studio composé de jeunes amateurs actifs et enthousiastes et s'occupe régulièrement avec ses membres après les heures de travail. L'enseignement s'est efforcé à rendre conscient l'exercice physique sur la scène et les résultats peuvent maintenant être évalués par le public aussi, car les membres du studio se présentent dans le drame chinois intitulé La Mort de Tuo-O.

István Kazán: Journal de travail de Moscou II.

Pour le Festival du Drame Hongrois István Kazán a mis sur scène au Petit Théâtre de Moscou „L'abîme” de József Darvas. Il donne un compte-rendu de l'analyse du drame fait avec les acteurs et de l'analyse du caractère de la paysannerie hongroise. Il en ressort que les acteurs du Petit Théâtre préparent et étudient leurs rôles avec, pour ainsi dire, une précision scientifique.

Béla Götz:

Quelques mots sur l'éclairage

L'électricien en chef du Théâtre Madách de Budapest nous fait connaître la situation actuelle en Hongrie de la technique d'éclairage scénique et présente comment l'éclairage peut devenir le composant important d'une représentation. Il nous fait voir les tendances caractéristiques de l'éclairage moderne et traite aussi de la transmission par télévision des représentations théâtrales.

Katalin Saád:

Ouvriers, sur le Théâtre

Les dirigeants de l'Association de l'Art Théâtral ont eu dernièrement une entrevue avec les ouvriers du chantier naval de Budapest. Au cours de cet échange de vues très sincère et ouvert certains ouvriers ont exposé qu'ils n'étaient pas satisfaits de la façon de représenter les ouvriers sur la scène. D'autres ont raconté qu'à leur avis les théâtres n'ont pas d'aspects particuliers, le choix des pièces est insuffisant et certains théâtres, visiblement, ne se soucient guère de gagner les couches de population qui ne fréquentent pas les théâtres.

Katalin Saád: Éva Timár

L'artiste éminente du Théâtre National de Pécs a eu dernièrement un succès remarquable dans une dramatisation de Tchekov et dans Les Diables de l'auteur anglais John Whiting. Ce portrait de l'artiste a été fait à ce propos.

Judit Szántó:

Quinze jours en Belgique

L'auteur de l'article a passé quinze jours en Belgique au mois de janvier 1971. Elle a fait connaissance avant tout avec les théâtres de langue française, mais elle a pu se faire une opinion sur les théâtres flamands aussi. L'article est consacré en premier lieu aux œuvres des auteurs belges contemporains.

Ára: 12,— Ft



SHÄFFER JUDIT JELMEZTERVEI CSEHOV IVANOVJÁHOZ (NEMZETI SZÍNHÁZ)