

SZÍNHÁZ



Molnár Gál Péter: Major Tamás cirkusza III. • Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai • Szántó Erika: Romeo és Júlia tíztől kettőig • Bizó Gyula: A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről • Pályi András: Színészek keresztútban — Adáshibák margójára

1971.
JÚNIUS



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1971. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 116-650, 316-308

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút q-rt.
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 t.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
t évre 144,-Ft, % évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 22,-Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



7LR43 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
SULYOK MÁRIA (ORBÁNNÉ) és BULLA ELMA (GIZA)
ÖRKÉNY ISTVÁN MACSKAJÁTÉK CÍMŰ
TRAGIKOMÉDIÁJÁBAN (PESTI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY
LÁSZLÓ FELV.)

TARTALOM

KOLTAI TAMÁS

A valóság hatékony képmásai (1)

magyar játékszín

MOLNÁR GÁL PETER

Major Tamás cirkusza III. (5)

SZÁNTÓ ERIKA

Romeo és Júlia, tíztől kettőig (16)

BIZÓ GYULA

A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről (22)

PÁLYI ANDRÁS

Színészek keresztútjában (27)

SAÁD KATALIN

Tou O mozdulatvilága (32)

HERMANN ISTVÁN

Bölcsek a fán (34)

RÓNA KATALIN

A Bölcsek a fán előadásának stílusrétegei (36)

SZILÁDI JÁNOS

A jószág próbái (38)

PÁLYI ANDRÁS

Adáshibák margójára (41)

világszínház

KOVÁCS GYÓZÓ

Thália Kassán (44)

műhely

KAZÁN ISTVÁN

Moszkvai munkanapló III. (45)

KOLTAI TAMÁS

A valóság hatékony képmásai

Évadvégi jegyzetek

„A színháznak a valóságban kell
elköteleznie magát, hogy a valóság
hatékony képmásait hozhassa létre.”
Bertolt Brecht

Aki tájékozódni akar valamely ország színházi életében, attól rendszerint megkérdezik, hogy miféle színházat szeretne látni: kommerszet?, politikusat?, kísérletezőt?, hagyományosat?, „rendezőit”?, irodalmit?, látványosat?, intimet?, provokálót?, múzeumit? és így tovább. A válasz alapján azután jószerivel el lehet irányítani a tájékoztatlan érdeklődőt.

A Budapestre érkező külföldi vendég színházi kalauza hasonló esetben bizony bajban van - hacsak nem látott minden előadást. *Látatlanban* ugyanis nem ajánlhat jó lelkiismerettel egyetlen színházat, egyetlen rendezőt sem, bármennyire világos is a látogató igénye - mivelhogy kellemetlen meglepetések érhetik. Előfordulhat, hogy pontosan az ellenkezőjét kapja annak, amit várt. A magyarázat ennyi: a magyar színházban nincsenek irányzatok, legfeljebb irányzatcsírák.

Ez a megállapítás pontosan azt jelenti, amit grammatikailag mond. Nem értelmezhetjük tehát úgy, hogy a magyar szín-ház „általában” ilyen vagy olyan, jó, közepes vagy rossz. Egy-szerű ténymegállapítás: a magyar színház eklektikus. Nem a színházi élet eklektikus, hanem a színházak eklektikusak. Alig-ha az tehát a probléma, hogy ilyen színház is van, meg olyan színház is van (azaz *nincs*, hiszen épp az volna jó, ha lenne), hanem hogy minden színház kicsit ilyen, kicsit olyan, kicsit kommersz, kicsit művészi, kicsit szocialista, kicsit polgári, kicsit hagyományos, kicsit újító, kicsit megmerevedett, kicsit kísérleti. Vagyis lényegében mindegyik egyforma.

A színházi élet annál jobb, minél sokszínűbb. Egyetlen szemléletet, stílust, alkotómódszert sem érdemes kizárólagossá tenni. De ha a szemléletek, a stílusok, az alkotómódszerek tudathasadásos módon, önellentmondóan keverednek egy-egy színházon, alkotóműhelyen belül, ez az alapvető szándékok, elhatározások hiányáról vall. És világnézeti, politikusi elkötelezettség hiányáról is. „Kicsit ilyen, kicsit olyan” színházaink egy-egy évadja filmes hasonlattal élve egy Jancsó-, egy Keleti Márton-, egy Szabó István-, egy Palásthy-, egy Fábry- és egy Makk-filmből összemontírozott „szuperprodukcióra” emlékeztet. Mi más, mint művészi szkizofrénia az a színházi gyakorlat, amelyben például egyik nagy színházunk nemzeti színházi, kamaraszínháza kommerciális, stúdiója pedig álkísérleti sznob igényeket próbál kielégíteni, s az egy-másnak hatáslélektani, ízlésbeli és politikai értelemben egyaránt ellentmondó műveket ugyanazok a rendezők rendezik?!

A magyar színház jelenlegi gyakorlatában nincsenek alkotóműhelyek, csak színházkombinátók vannak, melyekben különféle rendezők tevékenykednek; nincsenek irányzatok, csak bizonytalan, elszakadó hadmozdulatok vannak; nincsenek iskolák, csak hősieken kicsikart egyéni vállalkozások vannak.

Ebben az évadban azonban már szervezettebben, művészi sikerként jelentkezett egy másfajta színház hatása is. Felerő-

södtek az elszakadó hadmozdulatok, határozott és eltökélt expedíciók indultak útjukra. Major Tamás *Romeo és Júlia*-rendezésére, a Huszonötödik Színház első évadjára és Örkény *Macskajátékának* két bemutatójára gondolunk a május 1-ig megtartott premierek közül. (A Thália Színház új törekvéseivel következő számunkban foglalkozunk.)

Romeo és Júlia = Major-színház

Ha van színházi előadás, amelyik egyetlen lendülettel, impozáns bátorsággal és kiváló eredménnyel valósítja meg az elszakadást mindattól, ami a magyar színjátszásban elavult, múzeumi, előrelépést gátlóan avított, akkor az Major sokat vitatott, szenvedélyt és vihart kavart *Romeója*.

Hálásak lehetünk Majornak ezért az előadásért. Soha jobb-kor nem jöhetett volna. A körülötte feltámadt vitának is örülhetünk: végre egy előadás, amelyik alkalmas egymást kizáró színházsszemléletek összeütköztetésére. *Végre van min vitatkozni*. Végre nem kell hangsúlyeltolódásokon, nüanszokon elmélkedni, végre nem „talán egy kicsit pergőbb, egységesebb, kidolgozottabb, harsányabb, halkabb lehetett volna” alapon elemezhetünk egy előadást. Végre nem kell „jó irányú, de következetlen” jelszóval védelmeznünk féleredményeket, pusztán azon az alapon, hogy „legalább akar valamit”, végre hibáival együtt is egészében sikerrel valósul meg egy konok rendező rögeszméje. Végre megtörtént a kihívás, ami csak Magyarországon kihívás, mert másfelé legfeljebb ellenvéleményeket váltana ki és nem megrökönyödést; mint nálunk.

Elterjedt ugyanis az előadásról, hogy „aktualizál”. Holott Major klasszikusrendezéseinek hosszú sorában talán most fordul elő először, hogy nem szól ki a darabból.

Major elolvasta Shakespeare-t: *a Romeo és Júlia* című drámát játssza. Nem többet és nem kevesebbet. Nem tesz hozzá semmit, és nem vesz el belőle semmit. Egyes motívumokat fölerősít, másokat lehalkít. Egyetlen idegen elem sincs az előadásban. Csak az egész egységes rendezői látomással szerveződött.

A rendezői színháznak rossz sajtója van nálunk. Már a halatára is tiltakozni kezdenek sokan. Mintha az önkényuralom egy formáját, önmutogatást, elszabaduló ötleteket jelentene a rendezői színház. Holott mindennek az ellenkezőjét jelenti: a színészi munka kibontását és közös gondolati vezérlését. Az együttjátszás magas fokát és közös mondanivaló megfogalmazását. Major kedvenc kifejezésével: a dráma működtetését.

A jó színház ma szerte a világon rendezői színház. Brook, Tovsztonogov, Ljubimov, Ciulei, Krejča, Strehler, Barrault, Efrosz előadásait mindenekelőtt a rendező neve fémjelzi és csak azután a színészé. Aki nélkül természetesen a rendezői színház sem jöhetne létre. Csak éppen a színészi játék nem nő rá az előadásra.

A színészcentrikus magyar színháznak mindez idegen. Annál jelentősebb tény, hogy Major rendezőcentrikus *Romeója* a Nemzeti Színház egész sor művészből legjobb formáját hozta ki. Arról nem is beszélve, hogy *a színpadi jelenlét* fogalmára alig találunk hasonló példát a közelmúltból. A statisztéria régen nem volt ennyire élő, emberi arcú. Kiderült, hogy a színpadi tömeg is állhat egyénekből, mindegyiküknek lehet jelleme, szerepe, dolga, hitele. Azt sem szoktuk meg, hogy a szerepformálás nem ér véget ott, ahol a színész szövege, üresjáratokkal, „szünetekkel” tarkítva az alakítást. Ebben az előadásban minden színpadi pillanatnak funkciója

van, és a jelenlét pszichológiai reakciókat, cselekvéssorokban feloldható folyamatokat jelent.

Színészetikai és színéspedagógiai siker, hogy a Nemzeti Színház együttesét láthatóan áthatotta az ügybuzgalom, és teljes egészében vállalta a kockázatos feladatot. Régóta nem tapasztalhattuk az együttjátszásnak ezt a fokát, amikor nem az önmutogató egyénieskedés vágya hajtja a színészt (és nem is a dressúra), hanem az, hogy föloldódjon az egészben, és betöltse azt a funkciót, amely az értelmezésben rá hárul. Senki sem „alakít”, hanem határozott, kemény vonásokkal rajzolja meg a figurát. Nincs rutinszínjátszás, előadásainknak ezt a szívós kísértetét sikerült kiűzni a színpadról. És nincs szólózás sem, ami éppen ebben az évadban több „parádés szereposztásban” kiállított bemutatót is tönkretett. Annál meg-lepőbb, hogy sokan nem vették észre mindezt, azt állítva, hogy az előadás jó alakításai a rendezői kényszerrel szemben, *annak ellenszegülve* jöttek létre, „hagyományos” módon. Hol-ott épp a fordítottja történt: még azok is vállalták és jól megvalósították a közös játéktípust, akiknek nem ízlett. akik-nek ki kellett lépniük a rutinból, korábbi sikereik bevált meg-oldásaiból. Ezért is izzik az előadás levegője, ezért ragad magával, ezért kell odafigyelni minden szereplőre.

Major *Romeójának* nincsenek fontos és kevésbé fontos szereplői. Júlia pontosan ugyanolyan fontos, mint a legutolsó Montague szolga. Ebben az előadásban egy epizódot jól megoldani ugyanolyan érték, mint az erkélyjelenetet jól eljátszani. Nem vagyunk ehhez szokva, és talán ezért is nem Töröcsik és Sztankay a legnagyobb reveláció, hanem Horváth Teri, Sinkovits, Iglódi, Horváth József, Suka Sándor, Gelley Kornél, Zolnay Zsuzsa, Gyulai Károly és Blaskó Péter.

Különös jelentőségét érezzük a bemutatónak akkor, ha meg-gondoljuk, hogy milyen színházi környezetben jött létre. Még nem is oly távoli a Vígyszínház Romeo-felújítása, amelyből alig emlékszünk másra, mint Ruttkaira és Latinovitsra. Ez után az önpusztítóan vad és szenvedélyes szerelmi dráma után, jóformán egyidőben Zeffirelli filmjének hazai bemutatásával, amelyben a quattrocento gyermekszerelmesei szinte véletlenül esnek áldozatul egy mediterrán terecskén folyó ártatlan kamaszháborúnak, csak karcosan, csak huszadik századian, csak politikusán lehetett megfogalmazni *a Romeo és Juliát*.

Ha meggondoljuk, hogy nálunk az idegenből átültetett másodlagos produkcióknak milyen nagy és nemes hagyománya van, fogalmat kaphatunk arról, hogy mire vállalkozott Major Tamás, amikor egyidőben egy filmmel, amely egyszer-re elégit ki a kalandkedvelők, a látványosságimádók, a „szép ruhákért” és idegen tájakért rajongók, a „jó bunyóért” lelkesedők és a tanítóbácsis Shakespeare-filológusok minden igényét, elhatározta, hogy teljesen mást nyújt.

Eltávolodott az érzelgősségtől, egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a szenvedélyek barokkos tobzódása dominál. Eltávolodott a naturalizmustól egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a részletek kézműves kidolgozása, az „élethű” pepecselés jut kétes diadalra.

Mit adott romantika és naturalizmus helyett? *Politikai színházat*.

Miről szól Major *Romeo és Juliája*? Pontosan arról, amiről Shakespeare-nél: két szerelmes halálát okozza a családi viszály. Ez a családi viszály Majornál nem magánháború, hanem társadalmi válság.

Meglepő, hogy amikor érvényüket veszített politikai drámák is műsorra kerülnek, pusztán a jó szerepek vagy a teátrális hatás kedvéért, és előadnak olyan klasszikusokat is, amelyek társadalmi mondanivalója vagy filozófiája pozitív és negatív értelemben egyaránt hidegen hagyja a rendezőt, akkor sokan - akik mindezt nem tették szóvá - éppen Majort marasztalják el, mert kibontja a politikai drámát *a Romeo és Juliából*, és társadalmilag határozza meg a szerelmesek tragédiáját. S teszi ezt úgy, hogy közben a dráma semmit sem veszít sodrásából, érzelmi gazdagságából, lírájából, és megmarad a szerelmesek „magánkonfliktusa” is.

A Montague-k és a Capuletek Verona előkelő családjai. A hatalmi rendszert átszövik a családi és baráti érdekek. A város két pártra oszlik, és ez a két párt nemcsak a családtagokból áll: állásfoglalásra készíttet mindenkit. A viszályban a herceg is személyesen érdekelt: a Montague párti Mercutio Escalus rokona. Nincs kívülálló ebben a hatalmi és politikai viszályban. A herceg pedig csak dörögni, figyelmeztetni, fenyegetni és büntetni tud.

Romeo és Júlia szerelme Majornál egy rosszul szervezett, erő helyett erőszakot mutató, de lényegében tehetetlen hatalmi gépezet áldozata. Akadt egy kritikus, aki szemére vetette a rendezőnek, hogy a társadalmi motiváció „megfojtja Romeo és Júlia szerelmét”. Bármilyen meglepő, fején találta a szöveget: erről szól a dráma - négyszáz éve.

Kezd kialakulni egy Major-színház a Nemzetiben. Ebben az évadban *A luzitán szörny* és *a Romeo és Júlia* a korábbi évek néhány rendezésénél (*A vágóhidak Szent Johannája*, *Athéni Timon*) harmonikusabban mutatja Major szándékát: elszakadni az illúziószínházról, a pszichologizálástól, az esztétizálástól, a belső színházi használatra szóló művészkedéstől, az öncélú lelki kielégüléstől. A cél: visszaadni a színház társadalmi szerepét, aktivizáló képességét, politizáló hajlamát.

A luzitán szörnyet egyhangú lelkesedés fogadta, és az évad egyik legnagyobb közönségsikere lett. Nem lehet nem észrevenni a folytonosságot a Weiss-dráma rendezése és *a Romeo* között. Természetesen nehéz megszokni, hogy egy klasszikushoz a kortársi műveknek kijáró hűtlen hűséggel közelít a rendező. Budapesten valószínűleg kiátkozták volna Peter Brookot is új *Szentivánéji* álom-rendezéséért, amely mintha cirkuszi artisták próbatermében játszódna: a bohócruhás szereplők triviális mutatványokat végeznek egy szobában, hintákon lógnak, trapézokon mászkálnak, köteleken függeszkednek. Az angol kritikusok nem hördültek fel. Shakespeare-t 20. századi szerzőnek tartják honfitársai. Majd csak megszokjuk annak tartani mi is.

Nem érdemes kategóriákat aggatni egy előadásra, amelyik elkerüli a kategóriákat. Major *Romeója* nem sokkal, nem de-heroizál, nem idegenít el, semmi köze a kegyetlen színházhoz, és csak annyiban brechti, amennyiben elveti az illúziószínházat. Vitatkozni tehát nem a kategóriákról kell: a vita estéről estére a színházban folyik. Nem baj persze, ha áttegyed más társadalmi síkokra is. Egy kritikai megjegyzés miatt például sajtópolémia kerekedett arról, hogy féltünk-e a Nemzeti Színház fiatal nézőit Major *Romeójától*. Kár volna, ha féltünk-e őket, és helyette könnyes-andalító *Romeót* szánánk nekik. Indulatokra, aktivitásra, gondolati önállóságra nagyobb szükségük van, mint elandalodásra és elégiára.

Mellesleg alig hiszem, hogy a közönség eltanácsolása a színházról a kritikai feladatok közé tartozna. Ami pedig a

Nemzeti Színház *Romeo és Júliáját* illeti: bárcsak minél több fiatal láthatná.

Alkotóműhely = Huszonötödik Színház

ti Huszonötödik Színház még meg sem alakult, máris előítéletek és elő-ítéletek szövödtek köré. Színházi közéletünk olyan játszóter, amelyben a régiek úgy érzik, hogy bejátszották az összes fellelhető zugot, és nem szívesen fogadják maguk közé az újonnan érkezettet. A szakma képviselői közül igen sokan felszisszentek, amikor Gyurkó László meghirdette programját, és teljes elfordulást ígért a megszokott színházi gyakorlattól.

Lehet, hogy elhamarkodott volt a tökéletes „más”-ságot tűzni ki célul: berzenkedést váltott ki. De az is lehet, hogy az ebben való belső hit kellett az elrugaszkodáshoz. Ahhoz, hogy a Huszonötödik Színház *sok tekintetben* más legyen, mint a többi huszonégy.

Műhely és együttes - ez a két címszó adja az első évad varázsát. Három sikeres bemutatót tartott a színház: az összkép rendkívül vonzó. Már az egyéni teljesítmények összegezése is vonzóvá teszi. Németh László Gyász című regényé-nek színpadra állítása mindenekelőtt Berek Kati színészi megújulását hozta. Játéka bensőségebb lett, lírai elemekkel gazdagodott. Színészpédagógusként és rendezőként is debütált: le sem tagadhatná, hogy Jobba Gabi Tou O-ja az ő teremtménye. Serek Kati nem erőszakolta rá egyéniségét tanítványára, de átsugározta intellektuális erejét és szenvedélyét, líráját és kemény konokságát. A sikerhez természetesen Jobba Gabi tehetsége kellett: ritkán látható stílusbiztonsággal mozog a „brechti” környezetben. Értelmezi is a mondott szöveget, éli is; belülről ábrázolja a játszott figurát és összefoglaló képet, „véleményt” is alkot róla. Elidegenít - anélkül, hogy lemondana az érzelmeiről. Beleél - anélkül, hogy belefelejtkezne.

A *Szókratész védőbeszéde* Haumann Péter *one-man show*-ja. Haumann a „tisza értelem” színházát alkotta meg Platon intellektuális dialógusából vagy inkább monológiából. Az értelem ebben a vonatkozásban ráció és szenvedély, morális gondolkodás és cselekvés, logika és humanizmus egységét jelenti. A színész a Bach-fügák mintájára építette fel pusztá szavakból a mű gondolati építményét. A sallangtalan tiszta, világos szerkezetű, arányos és harmonikus előadás a színészi ökonómia remeke.

Ha a három bemutató nem hozott volna mást, mint ezt a három alakítást (és ebből kettő a felfedezés erejével hatott), akkor is sokszorosan igazolná a Huszonötödik Színház vállalkozását. De jócskán kaptunk egyebet is. Műfaji kuriózumot: régi kínai drámát és monodramát. A játéklehetőségek kitágítását: pantomimot, kórust, a zene, az ének és a tánc szerves beépítését az előadásba. A mesterség megbecsülését: Berek Kati, Jobba Gabi és Haumann Péter „mellesleg” a legmagasabb profiszinten űzik a színészetet. Az *együttes* gondolatának diadalát. És még sorolhatnánk.

De fontosabb ezeknél, hogy a három eltérő fogantatású, műfajú és hangvételű előadás azonos célról, arculatról, következetes színházszemléletről vall. S ebből mindjárt kitűnik, hogy a profil nem jelent sem műfaji, sem stílusegyhangúságot.

A Huszonötödik Színház elutasítja a pszichológiai drámát, a zárt dramaturgiát, az irodalmi színházat.

A Huszonötödik Színház elkötelezett politikai színház.

A Gyász egyén és társadalom konfliktusának „volt-mító

szát” ábrázolja, a *Szókratész védőbeszéde* a morális ember, a *Tou O igaztalan halála* az embertől elidegenített társadalom modelljét alkotja meg. Gondolati összefüggés épít hidat közéjük. Azt vizsgálják, hogy egyén és társadalom állandó kölcsönhatásában miként formálódik illetve deformálódik mind-kettő. A Gyász Kurátor Zsófia maga is „szörnyeteggé” válik az értetlen-embertelen középkori erkölcsiség szorításában. Szókratész (függetlenül az ókori gondolkodó társadalmi-történelmi szerepének objektív igazságától) maga a rendíthetetlen erkölcsiség. Nem ér föl hozzá semmi, ami a társadalomban ellentmond ennek az erkölcsiségének. Halálában is érinthetetlen és kimozdíthatatlan marad. Akárcsak Tou O. De az ő igaztalan halálával már „kizökken az idő”, felborul az erkölcsi világrend. Az athéni demokrácia még jóhiszeműen ítélhette el Szókratészban a politikai ellenfelet, Tou O azonban már manipuláció, konstruált vád áldozata. Az ő halála az elnyomó társadalmi rend apologetikája. Az ártatlanság ebben a mélyen társadalmi, „brechti” drámában önmagában nem katartikus, csak a világrend helyreállításával együtt válik azzá.

Minden meghirdetett programnál világosabban foglalja össze ez a három bemutató a Huszonötödik Színház törekvéseit. A mítoszokból kibontakozva megbatározni az ember valóságos helyét a társadalomban - erre tettek nagyon rokonszenves és máris sikeres kísérletet.

Macskajáték = Örkény-színház

A *Macskajáték* pesti színházi sikerében egyetlen dolog van, ami nem meglepő: hogy Örkény István kitűnő drámát írt. Minden más tulajdonképpen annak köszönhető, hogy a bemutató eseményei véletlenül a megszokottól eltérően alakultak. Csupa „szabálytalanság”. Közülük is a legmeglepőbb, hogy egy pesti színház - a Pesti Színház - hajlandónak mutatkozott „utánjátszani”, alig egy hónappal a szolnoki premiert követően. És hogy a szolnoki előadás rendezője, valamint két szereplője meghívást kapott a fővárosi bemutatón való részvételre.

Az eredmény: egy korábban is figyelemre méltóan dolgozó fiatal rendező, Székely Gábor kiugrása, az évad egyik legjobb előadása és Sulyok Mária olyan parádés alakítása, amely még az ő gazdag és sikeres pályáján is kivételes teljesítmény.

A „szabályos” szolnoki bemutató nem az első eset, hogy vidéki színház mutat példát a magyar dráma iránti egyszerűségéből. A *Macskajáték* a rendező és az író együttműködésének eredménye: úgy látszik, mindössze ennyi kell a jó műhely-munkához.

Miért jó a *Macskajáték*? Miért az utóbbi évek legjobb magyar drámája a *Tótek* és Csurka *Ki lesz a bálányája* mellett?

Ha ezt a három színdarabot valamikor a jövő században újra előveszik majd a drámatörténészek, akár dokumentum-ként is használhatják őket, annyira hitelesen tükröződik bennük az ötvenes-hetvenes évek magyar társadalmi és közgondolkodása. Sőt: a stílusa is. Azért jók ezek a művek - azért is jók -, mert földközelségből, a köznapi valóság szintjéről indulnak el, és ez a valóság mindig a mi hazai viszonyainkat jelenti, szociológiai, néplélektani, stilisztikai értelemben egyaránt.

Csüllögh, a *Bálanya* Csukára hasonlító íróhőse konfliktus nélküli drámát szeretne írni, hogy megszabaduljon minden felesleges absztrakciótól: „Az emberek éppen úgy beszélgetnének, dolgoznának benne, mint az életben, semmi cselekmény, semmi konfliktus.” Ez természetesen önironikus-parodisztikus

túlzás, de alkalmasint jelzi Csurka idegenkedését a „kozmosz” témától és ragaszkodását az álfkonfliktusoktól mentes életközeli drámához. Ilyen értelemben vett konfliktus nélküli drámának indul a *Bálanya*: a szereplők valóban éppen úgy beszélgetnek és pókereznek benne, mint az életben. Semmi cselekmény, semmi konfliktus ... Azután ez az álnaturalizmus egyszerre megtelik a szövegallatiból felszívott képzetársításokkal. Mindennek általános jelentése kezd lenni. Az élet-kép átvált drámára.

Örkény színművei ugyanígy a „naturalis” valóságból indulnak el. Mindez távolról sem jelenti azt, hogy ezek a drámák leragadnak a napi igazságoknál. Ellenkezőleg: épp az-által tudnak általánosak - még exportképesek is - lenni, hogy ráismerünk bennük magunkra. A *Tóték* a fasizmus magyar változatának és a személyi kultusz sajátosan hazai „túllihegésének” ismeretében érthető igazán - s épp így foglalja össze: mint „néplélektani” jelenséget. A *Bálanya* is a magyar értelmiség egy részének 56 utáni állapotát rögzíti, de túl is lép ezen, s az „írástudók felelősségét” fogalmazza meg ér-vényesen. A *Macskajáték*hoz pedig hozzátartozik a Nárcisz presszó horgolterítés asztala, amelynél egy kotnyeles öreg-asszony a Münchenben élő és magát Garmisch-Partenkirchenben gyógykezelgető nővéréről beszél - s ő lenne a legjobban meglepve, ha valaki azt mondaná neki, hogy habókos szaladgálásai, reménytelen szerelme, egész rendetlen és illetlen élete tulajdonképpen örökös hitvallás a szocialista Magyarország mellett.

A *Macska játék* látszólag privát történet. Aki megkísérelné megfogalmazni, hogy milyen módon van benne társadalmi értelemben huszonöt év alatti lőtás-futásaink, kapkodásaink, nagyszájú perlekedéseink, vereségeink, ballépéseink és győzelmeink története, és az elkötelezettség is mindezek mellett (szemben az elegáns kívülmaradással és az „odaátról” küldözgetett hasznos tanácsokkal), az menthetetlenül vulgarizálna. Pedig mindez benne van a darabban, szervesen, kihall-hatóan, de kielemezhetetlenül.

A *Macskajáték* politikai dráma. Arról szól, ami ideköt minket a Duna-medencébe, a 46. és 48. szélességi kör közé. Örkény kiválaszt valakit, egyet a tízmillióból, hogy képviseljen bennünket. Özvegy Orbán Bélánének hívják. Hatvanvalahány éves. Reménytelenül szerelmes Csermlényi Viktor nyugdíjas operaénekesbe. Perlekedik a családjával. Kölcsönveszi a társbérlet estélyi ruháját, és magához szoktatja a macskáját. Át-nyávog Egérkének. Levelet ír Münchenbe nővérenek, „drága Gizám”-nak. Időnként telefonon is beszél vele. Használt ruhás ajándécsomagot nem fogad el tőle. Nem megy ki meglátogatni, mert nem ér rá: lármáznia kell a tejsarnokban és zsémbelnie a hentesnél. Találkaja van Csermlényivel. Kémkedik utána, meg rengeteg idejét rabolja el: a féltékenység időigényes dolog. Általában nem szíveli a korához illő foglalatosságokat. Állandó izgalomban és kapkodó összevisszaságban él. De él. Teljes életet él. Kapcsolatokat keres másokkal. Idekötik az emlékei. Az elvesztett kapcsolatok is idekötik. A sosemvolt kapcsolatok is idekötik.

Örkény tulajdonképpen érzelmes író. Most meghatott drámát írt a hazafiságról, és szeretné elrejtetni meghatottságát. Elérzékenyülését ironiával palástolja. Ellágyulásait groteszk

fintornak álcázza. Megrendülését nevetésbe fojtja. A nézőt leckéztető nád-pálcás dramaturgia és az „általános emberről” kozmikus víziókban prófétáló művek idején Örkény szemérmes szeretettel tesz vallomást tízmillió honfitársának.

A *Macskajáték* újból széteszlatja azt a tévhitet, hogy a drámaíró ma „csak emberiségben” gondolkodhat. A világiroda-lom jelentős drámái sohasem az általános emberiségről szóltak. Egy királyról, aki elődje gyilkosát keresi. Egy királyfiról, aki apját akarja megbosszulni. Három nővérrel, akik Moszkvába szeretnének költözni. S hogy miközben saját sorsukat intézik, „együttal” az emberiség sorsproblémái fogalmazódnak meg cselekvéseikben vagy töprengéseikben - ez csak „utólag” derült ki. S nem attól lett így, hogy a szerző világmegváltani ült le íróasztalához.

Az „új dramaturgia” nem technikai kérdés. Örkényé például tulajdonképpen nem is új. Nincs is „saját” drámatechnikája. Élményanyaga van és mondanivalója. Mesteri stilisztika: tökéletesen érzi, hol kell az érzelmességet agyonütni a triviálissal, hol kell ironiával hígítani a tömény lírát, groteszkkal a romantikusát, és viszont. De talán nem is stilisztika ez, ha-nem életritmusunk, kedélyünk, hajlamaink lefordítása a dramaturgia nyelvére.

És a színházéra - Székely Gábor segítségével. Az eredeti *Macska játék* „levélregény” volt, és a színpadon mégsem érzünk semmiféle irodalmiaskodást. A dinamika a rendező vezérszava. A képzeletben - nem szcenikailag! - három részre osztott színpadi tér belső határain szellemalakként járkalnak át a szereplők. Örkény szó-színházából csinál a rendező látvány-színházat, de úgy, hogy a játék színtere kitágul, a cselekmény túllép a színpadi deszkákra, és külön-külön mindannyiunkban lejátszódik. Ökonómikus rendező Székely Gábor: ötlete is csak annyi van a látványhoz, amennyi továbbviszi és nem megakasztja a ritmust.

A legfőbb pedig az, hogy együttest kovácsolt. Egy kitűnő kritikusunk ironikusan megjegyezte, hogy fölösleges a színházi társulatok belterjes összekovácsolódásától várni az együttesek kialakulását, hiszen a *Macskajáték* előadása vendégrendezővel, három különböző színházi társulathoz tartozó színészekkel jött létre, mégis bejáratottabb, mint a legtöbb produkció.

Valóban, az együttes kialakulásának nem feltétele, hogy színészkollégák és rendezők évtizedekig együtt legyenek. Ez kel-lő megújulási készség híján éppenséggel káros is lehet: a megszokást, a rutinreakciókat erősíti. Az együttes minden esetben az éppen adott feladatra való szövetkezésben teljesezhet ki. Az együttes azt jelenti, hogy mindenki magáénak vallja és vállalja a kitűzött feladatot. Az együttjátás az együttgondolkodással kezdődik.

Ez az együttgondolkodás emeli az átlag fölé Major Romeo-rendezését, a Huszonötödik Színház első évadját, a *Macska-játék* dramaturgiai és színpadi létrejöttét. Elszakadás a múzeumi klasszikusjátásztól, elszakadás a színházkombinátok gyakorlatától, elszakadás a megszokástól és a rutintól - íme a közös jellemzői ennek a három „szabálytalan” produkció-nak.

Nem lehetne színházi gyakorlatunk egészét „szabálytalaná” szervezni?

magyar játékszín

MOLNÁR GÁL PÉTER

Major Tamás cirkusza III.

Kényszerű zsugorítás következik itt. Már eddig is nagyobb ugrásokkal száguldottuk végig Major pályáját, most azonban szükségszerűen el kell hagyni A LUZITÁN SZÖRNY elemzését - hiszen ez a folyóirat sokszor és részletesen foglalkozott vele - és el kell hagyni a Weiss-mű színreállítását megelőző rendezéseket is. Mindez nem jelenti azonban, hogy a végleges tanulmányból is hiányozniuk kelljen.

11.

Vegyes fogadtatása volt a Romeo és Júliának. Nem írhatunk bukást, mert ez nem volna igaz, de botrányról sem számolhatunk be, mert ehhez színházi közvéleményünk túlságosan enervált, és indulatait másra tartogatja. Noha kritikai fogadtatása sem volt egyértelmű, talán akkor közelítjük meg leginkább az igazságot, ha arról számolunk be, hogy a Romeo és Júliát bizonyos sértett harag és ízlésförlháborodás fogadta. Ha belegondolunk: az előadás nyomán keletkezett fölindulás már egymaga fölér a sikerrel, hiszen nem olyan produkciót láthattunk, ami ultrahangszerűen fölfoghatatlan, hanem sértőt, ellenkezést kiváltót, legszemélyesebb ízlésünket megtámadót.

A Romeo elszánt roham volt, tűzésérgi ösztűz a romantikus ízlés ellen.

Azzal kell kezdeni, hogy a Romeo és Júlia Major elővezetésében - *mi nem*.

Nem tizenkilencedik századi konven-
ciókat követő gordonka-göcögés, gerle-
búgás, violin-vijjogás. Nem sóhaj, nem
szerelmi fuvalom: tiszta, fájdalmas emberi
kiáltás. Mindjárt az elején azzal a
kényelmetlen érzéssel kell megbirkóznia a
nézőnek, hogy elrabolták tőle a dús
díszítéseket, a festett álfalak pompáját, az
annyira kedves világoskék itáliai ég-
boltozatot a háttérfüggönyről; kilopták a
rinascimento ruháinak roskadozó gaz-
dagságát, az aranyakat és a bársonyokat.
Még a két ellenséges nemesi ház feje is
jelmezek helyett nappali viseletet hord:
kopott, poros csizmákat, asszonyaikon
pedig elviselt-lehordott bársonyok vannak.
Elvették azt a vérbő Veronát is, amit olyan
hamar megszokott a közönség Zeffirelli
jóvóltából, aki fölcserélte a múlt századi
operadíszleteket valóságos környezetekre.
Nem, Csányi Árpád színpada nem ad
semmi megpihentető kedveskedést, nem
ád enyhét a szemnek. Fakó és színtelen
gördíthető falrendszerek képezik a játék
keretét, undok kredencek: sehol egy lágy
vonal, egy andalító színfolt.

Es még a világítás sem segít vissza-
kapni a régi Romeo és Júliát, amit olyan
áhitatosan lehetett unni. Nincsen szikrázó
déli napsütés, és a fény nem tör át az
ablakon a világítómesterek segítségével.
Nincs kékes holdvilág, sem az er-
kélykorlátra hulló ezüstös sugár. Józan és
kiábrándító világítás önti el a színpadot,
alig változó erősséggel. Nem kísérik
operai fejgépek a színészek arcát,
homlokukat a hősöknek kijáró glóriával
keretezve.

Ezen a színpadon kioltották a szik-rázó
és gyengéd fényeket. Nem a szín-padot
világítják meg, hanem a dara-bot. Nem a
színészeket, hanem a jellemeiket. Nem a
bokrok gáláns zugaiba világítanak bele,
hanem a társadalomba. Az előadás kevés
fényt kap a reflektoroktól, de megkapja a
költészet és az igazság fényét.

Milyen szomorú volna azonban, ha csak
újítás-mánia, öncélú változtatni-akarásszámúzte volna a színpadról a díszletet. A
másfajta díszlet új földadataival a
következő funkciókat tölti be:

a) szemgyönyörködtetés helyett drámai
teret akar nyújtani;

b) el akarja hessenten a műre ülepe-
dett hagyományok édeskés képzettársít-
ásait;

c) szigorú látványával ki akarja sepe-
ni a régít és rákényszeríteni a nézőt
mindannak a végiggondolására, amit

nem szoktunk: miért nem lehet boldog a
két fiatal, milyen feltételek akadályozzák
meg boldogságukat;

d) sivárságával láthatóvá kívánja tenni
a fiatalokat körülvevő társadalmi lég-kör
sivárságát;

e) végül: ki akarja szabadítani a ku-
kucs-kálós színház természetességéből a
darabot, és eredeti keletkezési feltételei
közé kívánja helyezni - nem rekonstruált
Globe-színpadra, de a képzelet által be-
díszített drámai térbe.

Ezért mondja el a darab két prologusát
maga a rendező köznap ruhában, szürke
öltönyben. Major fölfogása azt kérdezi,
hogy miért kellene bekonferálni előre: „a
szép Verona táru itt elétek”, ha valóban a
szép Veronát ábrázolná a díszlet. De be
kell mondani a helyszínt figyelmeztetésül,
mert nem építették föl a színpadra a
várost, a képzeletre hárul ennek
fölepipítése.

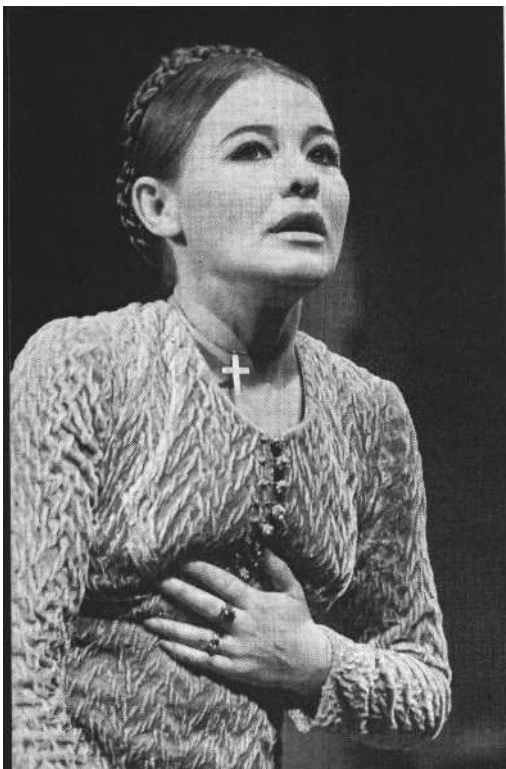
Mit kezdtek például az eddigi ren-
dezések az olyan epizóddal, mint a Pa-
tikárius villanása?

Kihúzták a darabból. Nem játszották el.
Azzal indokolták a csonkítást, *hogy* hűek
akarnak maradni a drámához -
konzervatívak és újítók, csonkítók és a
teljes szöveget játszóik mindig a hűségre
hivatkoznak - nem akarják a fölgyorsult
időt megfékezni, nem akarnak gátat vet-ni
a száguldó színpadi cselekménynek. Más
rendezők bevallották, hogy díszlet-
konstrukciójukban, súlyos kövekkel be-
épített, művészettörténetileg hiteles Ve-
ronájukba és Mantovájukba egyszerűen
nem férne bele a patikárius föllepítése.
Ismét mások megoldották és játszották a
jelenetet: besiklott egy díszletfal, kitarult
rajta egy ablakocska, vagy csak ki-nyúlt
valahonnan a színpadi semmiből egy kéz,
és kiadta Rómeónak a kívánt mérget, hogy
már mehessen tovább a cselekmény. Néha
becsületesen megépítették a helyszínt,
vászomból, lécből, furnírból, kellékből
megismételték ezeket a sorokat:

*„Sötét boltjában teknősbéka lógott, S
egy aligátor, s förtelmes halak
Kiszáradt bőre. Fent a polcokon
Zöld bögrék, hólyagok, dohos magok,
Zsineg-végek, száraz mézes-kalácsok,
Jól széjjelrakva, hogy mutassanak.”*

De ha mindezt megmutatják, akkor
szükségtelen elmondani a verset. Vagy ha
elmondják, fölösleges megépíteni és
berendezni a Patikárius zugolyát.

Már Hevesi Sándor megállapította Az
igazi Shakespeare-ben - csak a színházak
nem fogadták meg ezt a tanácsot -



TÖRÖCSIK MARI JÚLIA SZEREPÉBEN A NEMZETI SZÍNHÁZ ROMEO ÉS JÚLIA ELŐADÁSÁBAN (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

hogyan Shakespeare a legjobb világosító és a legjobb díszlettervező. A szavak pontosabban és pompásabban díszítik be a színpadot, szebb holdfényt kevernek és szikrázó napsütést, mint amit a szín-ház technikusai tudnak.

12.

A regényes Romeo és Júliának nagy szívük és bő torkuk volt. Szívdobbanásaikat áriákban vagy duettekben énekelték el. Zeffirelli Romeo szívét mellény-kéjéből a puléderbe hozta le, és olyan előadást teremtett az Old Vic-ben, ahol a fiatal veronai legénykét kézzelfogható szerelmi vágy hajtja útján előre.

Zeffirelli fölfedezte a veronai szerelmek altestét, Major Tamás fölfedezte Romeo és Júlia agyát.

Romeo és Júlia, amint gondolkoznak?

Miféle Júlia az, akinek nemcsak szíve és hangja van, hanem esze és akarata is? Idegesítő dolog, ha szopránénekesnő és tenorista szerelméhez szokott fülek hallják ezt. És nyugtalanító azok számára is, akik a „bimbózó lány” és a szerelmes „kamasz” „örök” szerelmét, mindannyiunk szerelmét akarják viszontlátni, és ki tudja, hányadszor.

Meg kell azonban kérdezni, mit akarunk voltaképpen a színházról? Shakespeare-t, a maga vad szélsőségeivel és ellentmondásaival, a művészien ábrázolt életet, vagy ábrándjainkat, a megszokott és kényelmessé lett ízlésmatricákat. Az „öröknek” tekintett Romeo nem öregebb kétszáz esztendőnél. Az igazit már lassan mindenki elfeledte. A közönség nem emlékezhet rá, hiszen ük-ük-ük-ük-ük-apáink és -anyáink láthatták volna csak

az igazit. A dráma- és színház történetekben - ők is csak nézők - a polgári Romeo közhelye él.

A romantika színháza és a filmművészet romantikája kiérlelt egy Romeo és Júliát - ezt ismerjük mindannyian -, de amikor ez eljutott a csúcspontra, meg is ölte önmagát.

A költő halála után, 1672-ben, biztossággal fejezi ki a közízlést Samuel Pepys: „A Romeo és Júliát láttuk, amit most adtak először; hanem már maga a darab is a legrosszabb, amit valaha is hallottam.” A restauráció kora nem kedvez Shakespeare-nek, és csak a XVIII. században fedezik föl. Garrick átigazított átiratban játssza, hogy színészi zsenijének s a közönség ízlésének kedvezen. Voltaire közvetítésével így került Shakespeare Franciaországba. Voltaire előbb rajong érte, majd kiábrándul és megállapítja, hogy semmi tehetsége nem volt. Kezdetét veszik a francia fordításokkal az átdolgozások. Lessing ajánlja be a német nyelvterületnek, és ettől kezdődően végeláthatatlan a Shakespeare körüli félreértések félreértelmezések sora. Goethe nem tartja színpadi tehetségnek, de mint színidirektor műsorára tűzi és átdolgozza a weimari színház számára. A szolgák darabnyitó bohócjelenete helyett a goethei változatban a Capuletház szolgái díszítik a termeket az esti bálra, és közben gyermekded dalokat énekelnek. Goethe értetlenül szemlélte Mercutio és a Dajka szerepét, zavarta a dráma megannyi komikus eleme, és átdolgozásában igyekezett eltüntetni, mint ahogy az ő átiratán alapuló Schreyvogel-szöveg is lecsökkenti a fenségest zavaró komikus szerepeket, megoldja a darab végét, Júlia fölébred szerelmese öngyilkossága előtt, könnyes szemmel összeölelkeznek az ellenségeskedő szülők, és egy tapasztalatokban gazdag szerelmespárra hull le a függöny, akiket a szöveg az isteni gondviselésben való bizalomra int. A magyar Romeo és Júlia sem született szerencsésebb csillagzat alatt, miután a XVIII. század végétől kezdve a Weiss-féle átdolgozást játszották, ezt az ötfelvonásos szomorújátékot, nyolc szereplővel (Kappellett, Kappelletné, Júlia, Romeo, Benfoglio, veronai doktor, Pietro, Romeo szolgája, Laura, Júliának barátja).

Lassan a Shakespeare-fordítások és a Shakespeare-kutatás fejlődésével visszatérnek a színházak az eredeti szöveghez, de nem az eredeti lényeghez. A német nyelvterület leghíresebb Romeója Joseph

Kainz volt, erkélyjelenetéről ránkmaradt fényképen egy Macquard-stílusú ballusztrád előtt áll, és átkarolja Júliája derekát. Ebből a szelíd pózból - amennyire következtetni lehet egy ilyen felvételtől - nem a szenvedély árad, hanem a szép szavakkal való kurizálás eleganciája. Reinhardt 1907-es és 1928-as rendezései helyezték aztán vissza a művet olasz környezetbe, és ez a felfogás napjainkig meghatározó volt.

George Cukor 1936-os Romeója Leslie Howarddal és Norma Shearerrel erkélyeket adott, dús lombokat és igazi holdvilágot, és nyújtotta a nyitó képsor méltóságteljes vonulását, amint a két család házanépe misére vonul egymás mellett a templomba, és míg a családfők majesztétikusan viselik rangjukat s méltóságukat, a sorban hátul haladó szolgák pörlekednek és tusakodnak. (Ez a képsor ironikus átfogalmazásban idéződik föl Zeffirelli Makrancos hölgyének esküvői jelenetében.)

Hirtelen minden addigi Romeo reménytelenül naftalin és masztix szagú lett. A pályájuk csúcsára érkezett kövér színészenoristák helyett ott állt karcsúan és okosan Leslie Howard és ott állt a modern amerikai asszony, Norma Shearer. Cukor filmje a lenge kulisszák helyett tömör épületeket kínált és ez hosszú időre eldöntötte a Romeo színrevitelét. Nem lehetett visszatérni már a teátrális Romeókhoz, a színháziakat hosszú időre fölváltotta a film-Romeo.

Az elmúlt évtizedekben nem is születtek különösen nevezetes Romeo-előadások, minden felújítás, még a színházban is, inkább a filmművészet diadala volt.

A forradalmat voltaképpen a West Side Story okozta. Bernstein és Jerome Robbins visszatért a vad és szilaj szerelmi történethez. Igazi indulatok lobogtak itt, és igazi vér folyt a színpadon és a filmen. A legalpárban teátrális lett ismét az egész történet. Fittyet hánytak a professzorok Shakespeare-jére, és fülsiketítően ordibáló kamaszokkal népesedett be a színpad. Maga Bernstein merészségében elvetette a smokkolt Romeóját. Annyira azért nem ragadtatta el ma-gát, hogy a „bimbózó” szerelem gyengédségét is száműzze. Zenéjének egyet-len stílusterése Tony és Maria dallam-anyaga, akik a „sweet” legandalítóbb zenei marcipánjait éneklék. A „Tonight” olyan édeskés, mint egy XIX. századi vidéki Romeo-előadás erkélyjelenete.

Kiszabadult végre a mű az édeskés

szerelmi gügyögésekből, a romantika turbékoló rohamaiból.

Zeffirelli merész mozdulattal ragadta ki a két főszerepet érdemdús középkorú vezető színészek kezéből. Két fiatalra bízta a főszerepeket, és ha Júliát nem is sikerült megoldania a színházban, de sikerült egy olyan előadást csinálnia, amely a 60-as évtized Romeója lett.

Zeffirelli színháza bevallottan és leplezetlenül mozi volt. Remegett a levegő a hőségtől, zsúfolt volt a veronai piac, naplopóktól, árusoktól és mesterlegényektől, akik dekoratív szemtanúi, de nem cselekvő részesei voltak a történetnek. Mercutio Mabmonológja varázslatos fényjáték kíséretében hangzott el Edward Attienza szájából: a lábakhoz helyezett tolvajlámpások fénye sejtelmes alsó világítást adott, és hatalmasra növesztette Mercutio ágáló alakját. Borzadályos szépséggel töltötte el a nézőket,

amikor a monológ csúcán Attienza egyetlen mozdulattal a magasba dobta bő köpönyege kétoldalt fityegő szárnyait, s a megnövesztő fényben hatalmas de-nevének, tündéri rémnek látszott a bolyondos fickó. Mozi volt ez, a legszebb és a legteljesebb mozi. Nem véletlen, hogy az angol siker és az azt követő olasz színházi siker után Zeffirelli film-felvevő gép előtt tudta kiteljesíteni igazán a művet, és egy érzelmesnek éppen nem mondható korban minden rendű és rangú nézőt magához bilincselte Júlia és Romeo történetével.

Ez a film már a csúcsa, kiteljesedése volt mindennek: a kelmék bőségének, az étkészletek ötvösművészeti remekeinek, a statiszták veronai lakossággá alakuló tömegének, a rinascimento építészeti remekeinek.

Zeffirelli Romeo és Júliája fokozhatatlan.

Hozzátenni már semmit sem lehet. Több pénzből kiállítani lehetetlen. Korhűbbé sem varázsolhatja senki. Zeffirelli csatát nyert: ő készítette el

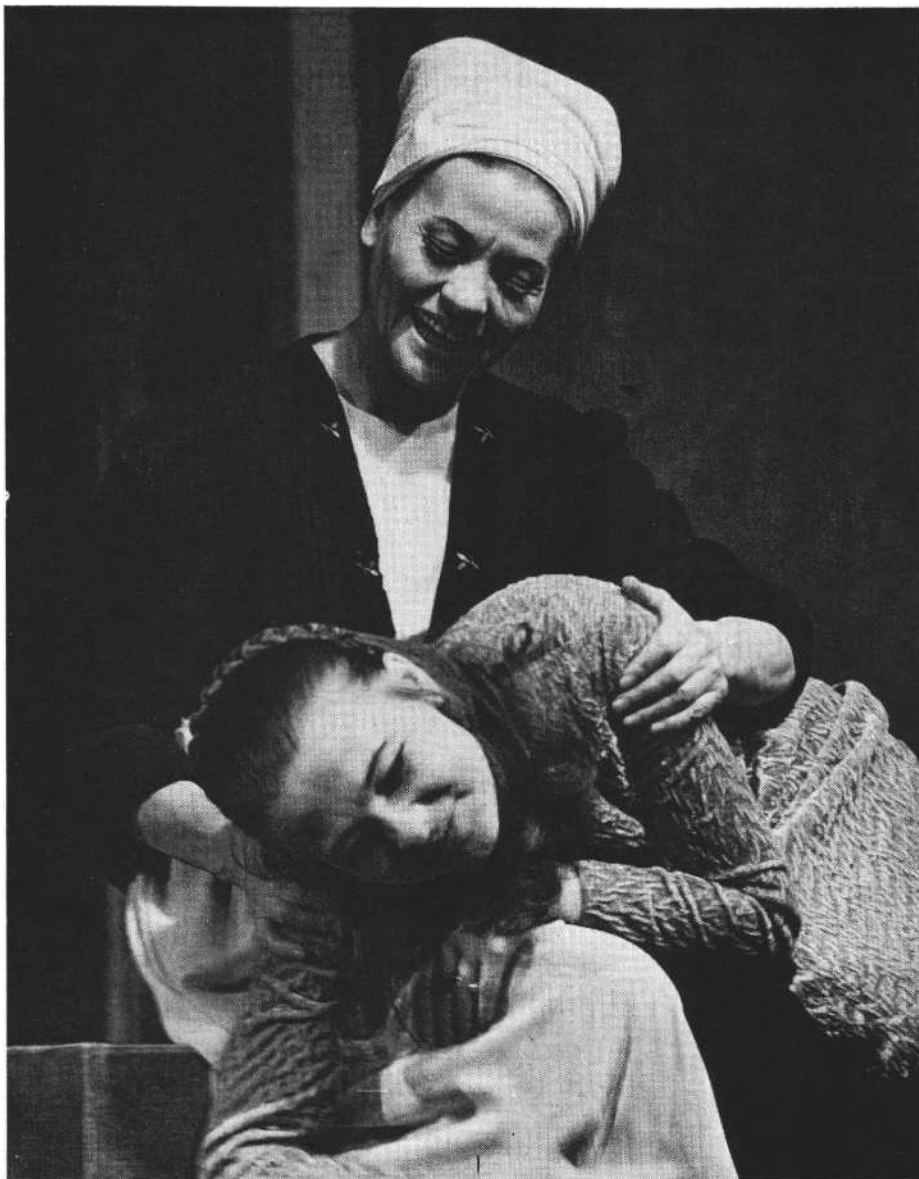
a legvarázslatosabb Romeót.

Már csak egy következhetett be: visszajutni a színházhoz. Elvetni a díszítéseket, a pompát, a fáklyákat, a bársonyok kilométereit, és megkísérelni kopár színpadon a szavak erejére és a jellemek roppant ellentmondásosságára támaszkodva újra elmesélni az egészet. Úgy, mintha nem találták volna ki a filmet.

Nem láttam Krejča híres prágai Romeóját - Major a Nemzeti Színház prágai-varsói vendégjátékaikor megismerkedett vele. Ez az előadás továbblépett Zeffirellinél. Ha az ő érdeme abban van, hogy lerobbantotta a szerelmesekre rábetonozódott cukorréteget, visszaváltoztatta szerelmi lázban égő fiatalokká, akkor

JELENET A ROMEO ÉS JÚLIÁBÓL (NEMZETI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)





SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA (NEMZETI SZÍNHÁZ) -HORVÁTH TERI (DAJKA) ÉS TÖRÖCSIK MARI (JÚLIA) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Krejča érdeme, hogy visszaadta a darabnak politikai jellegét.

Ha bárkit éjjel álmából fölriasztva megkérdenek, miről szól a Romeo és Júlia, kis eltérésekkel halálos biztonsággal fújja: két viszálykodó család gyermekei egymásba szeretnek, de a szülők gyűlölködése boldogságuk közé áll. S ebből - amit mindenki közhelyszerűen tud már - mindig csak a szerelmet, a boldogság beteljesülésének lehetetlenségét mutatják be. A szerelmesekre összpontosítanak az előadások, és lassan elfelejtkeznek a gyűlölködésről, a háborúskodásról, a szembefeszülő politikai indulatokról. Ezt fedezte föl Krejča és adta vissza a drámának. Politikai dráma-ként rendezte újra. S ha a prágai előadást nem láttam is, de láttam Majorral Moszkvában Efrosz Romeójának bemutatóját, ahol ugyancsak politikai hangsúlyokkal értelmezték a szerelmi tragédiát.

Ezeknek az előadásoknak - köztük

természetesen Majorénak is - legfőbb lényege, hogy míg a „szerelmes” Romeo-rendezések a darabot a fiatalok szemszögéből bontották ki, sőt, őket magukat is olyannak ábrázolta a színház, amilyenek saját magukat látják belülről: az új rendezések külső látószögét vették fel, „politikai” Romeójukhoz, és a társadalom működésébe helyezve csak mint annak részét tekintették szerelmüket. Filmtől kölcsönzött kifejezéssel úgy is mondhatnók: a romantikus felfogás a veronai szerelmeseket szűk közelképben mutatta meg, a romantikájától megfosztott előadások pedig madártávlatból, olyan szélességű látószöggel, ahová belefért duettjükön kívül a teljes társadalmi kép is.

13.

Sztankay István Romeójába sorra bejátszanak színészsők Romeói. Kiállításában, versmondásában, szerelmi lelkesültségében itt van Beregi, Ódry, Uray, Szabó Sándor, Kállai, Ladányi, Darvas, La-

tinovits Romeója. Nemcsak azok segítik és munkálnak szerepmegoldásában, akiket láthatott, hanem azok is, akiket nem ismerhetett: az elődök mind, mert a színházművészet egyik talányos furcsasága, hogy a színész (és a néző) olyan előadások emlékét és hagyományát is magával cipeli ízlésében-idegeiben, amelyek még születése előtt zajlottak le, és nem is ismerik megoldásukat. Mégis, ezek a szerepfölfogások ott játszanak a színház körül mint kísértetek, és belehugognak az új alakítások megformálásába.

Töröcsik Mari Júliája viszont megtagadta valamennyi őst. Száműzte Paulay Erzs, Környey Paula, Bajor Gizi, Szeleczy Zita, Fényes Alice, Tolnay Klári, Várady Hédi és Ruttkai Éva alakításait. Nem tart közösséget velük. Egyetlen őse van csupán. A szerep legelső valószínű megformálója, a négyszáz évvel ezelőtti angol fiatalember. Töröcsik ugyanis nem leány-Júlia, nem a nyílófélben levő aszszony, nem a szerelmi érzést kóstolgotó bakfis, az ismeretlen érzelemtől elkábuló és megmámorosodó gyermeklány, sem a szüleivel engedetlenkedő dacos teremtés, még csak nem is a szabadságáért küzdő gyerekeemberke.

Töröcsik: fiú-Júlia.

Töröcsik: Robert Goffe.

Nem színháztörténeti bogarasság ez, mint Laurence Olivier londoni Júlia-alakítása, hanem egy finom és törékeny nő alakjára ráúsztatott fiúábrázolás. Színháztörténetileg ezt megmagyarázhatná az Erzsébet-kori szokás, a női szerepeknek fiatal férfiakkal játszatása. Ez azonban csak magyarázna és mentegetné, de nem indokolná a szerep fiú-fölfogását.

Az okok között nem legdöntőbb a színésznő alkata és életkora. Számunkra, nézők számára ez nem tenné kínossá vagy akár zavarossá a művészi élvezetet, még ha egy váltókorában levő színésznőnek mindig megrázó belső közdelemmel jár is, ha 14 éves kislányt kell alakítania. Töröcsik egyike a leglégiésebb színpadi jelenségeknek. Törékeny, lányos bája, kissé éneklő beszéde, éteri mosolya, színészi alkata és érett mesterségbeli tudása könnyűvé tette volna neki a szerep szokványos elkészítését. Holdsugárból szőtt lehetett volna, virágillatszerű. Úgy suhanhatott volna a színpad deszkái fölött lebegőn, mint Titánia tündérkísérete, vagy Mab-királyné mogyoróhéjfogatán. Ő a szerepek mégis háládatlanabb és

nyersebb oldalát választotta. Mert nem csupán egyetlen megoldott alakításra törekedett, hanem részt kért Major színházából, szellemi-művészi társként. Mindebbe beleszínezhetett persze a félelem a mórifikálástól és az attól való irtózás, hogy bárki megvádolhatja azzal: le-csak korából és kellemkedett Júliaként.

Ha Júlia fiú - megmutathatja, milyen egy nő.

Nem azonos vele - hanem képes művészi ábrázolásra. A színházi virágkorokban a görögöknél csakúgy, mint a japánoknál vagy a hagyományos kínai színháznál, az Erzsébet-korban, a jiddis színháznál és a keresztény iskoladramánál: a nemcsere, túl azon, hogy a szín-ház szertartás-jellegére utal (a papok mind férfiak), a meg nem felelés, a másnak látszás és az alakoskodás mágiját is előállítja. Sejteni engedi a teátrális szokások vagy a színházi konvenciók ere

detét is: a játszó személy varázserőhöz jut azáltal, hogy magára veszi a legyőzendő alakját.

Túl mindezen, Majort nyilván az a megfontolás vezette Júlia fiúsításában, hogy a női főszerep cselekvőbb, elszántabb akaratú vonását emelhesse ki.

Júlia alakja az évszázadok során befertőződött közhellyel. A közhely az erkélyjelenetből vezette be, eredeztette az alakot. Minden színházi elemzés ide összpontosította a figura magvát, itt lelte meg a legerősebb hatást, és itt vélte felfedezni a szerep lényegét. S ez a saját szempontjukból helyes volt. Hiszen ha Júliát kizárólagosan szerelmes fiatal lánynak tekintjük, és semmi többnek, akkor a leg tisztábban itt kapható rajta a szerelmen. Az erkélyjelenet - és ez a dráma sok elemzőjének föltűnt már - olyan, mintha két költő állna egymással szemben, és versengve hordana össze

finomkodó irodalmi képeket, sziporkázó hasonlatokat, mesterkélt szójátékokat. A darabban az erkélyjelenet a legoperaibb. A tragédia legnagyobb részében azonban Júlia cselekvő, dönteni képes, határozott egyéniség. Nemcsak az ébredés jelenetében, amikor a nászéjszakától elkábult Romeo maradna még, de Júlia az, akinek eszébe jut a veszedelem, és józan realitásérzéssel elküldi szerelmét, hogy így megtarthassa. Júlia férfias aktivitása Romeo nőiesen hangulati hisztériáival szemben még erősebben érzékelhető. A fiút elsodorják a pillanatnyi hangulatok. Képes földre vetni magát és hempergni hisztériájában. Fölolvad a percben, és megszűnik számára minden, ami azon kívül van. A lány még a legmegrendítőbb pillanatokban is világos fejjel gondolkodik. Tybalt halálának a férje gyilkossá levésének hírére így fogadja:

SZTANKAY ISTVÁN ÉS TÖRŐCSIK MARI A ROMEO ÉS JÚLIÁBAN (NEMZETI SZÍNHÁZ (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



„Dajka: Dicséred azt, ki bátyádat megölte?

Júlia: Gyalázzam azt, ki férjem és uram? ...” stb.

A tiráda mindeddig retorikusságában élt. A szép szavakat kedvezett, és csupán a lány belső zavarát tükrözte. Major és Töröcsik most fölfedezték benne az elemző ész higgadságát, az események logikus végiggondolását. Ez a Júlia okos teremtés, akit elsődlegesen nem indulatai vezérelnek, hanem az, hogy meg akarja érteni helyzetét, és ki akarja vágni magát szorításukból.

Ugyanígy (a Shakespeare-kiadások szokások szerinti fölosztása szerinti III. felvonás 5. színében), amikor a Dajka rá akarja venni Párisra kötendő házasságára, a lány így szól:

„Csodás, hogy érted a vigasztalást. Most menj anyámhoz: add tudtára, hogy Lőrinc baráthoz mentem győnni, mert Atyámuram meg mertem bántani.”

Ezt a fordulatot rendezők és színésznők úgy szokták értelmezni, hogy Júlia sérelmesnek tartja a Dajka árulását. Fölháborodik állhatatlanságán és hirtelen elhidegedik gyermekéveinek hű barátjától. Kapcsolatuk átalakul úrnő és szolga viszonyává. Eszerint már parancsolóan mondja cselédjének: „Most menj anyámhoz ...” Töröcsik azonban nem-csak a szerelmes lány háborgását mutatja föl, hanem a jellemes ember fölháborodását is, a hűtlenség és a köpönyөг-forgatás, a vélemények gyors cseréje lát-tán. „Csodás, hogy érted a vigasztalást” - gúnyosan hangzik szájából és keserűen is. A következő sort pedig - „Most menj anyámhoz ...” - már a fölsimert helyzet egyetlen lehetséges megoldására nézvést mondja. Szövegszerűen elárulta. Mást nem tehet: alakoskodni fog, színleg belemegy a tervezett házasságba, hogy haladékot nyerjen, és tanácsot kérhessen Lőrinc baráttól.

Miután azonban Júlia nem képes hazudni: innen kezdve igazat hazudik: „Lőrinc baráthoz mentem győnni, mert Atyámuram meg mertem bántani.” Valóban ezért megy, hiszen atyját meg kellett bántania, mivel az teljesíthetlent kért tőle. S ugyanez az igazat hazudó magatartás ismétlődik Párisal találkozottakor Lőrinc cellájában (IV. I.):

„Páris: Örömmel látom jönni hitvesem.

Júlia: Örömmel látna tán, mint hitvesét.”

Vígjátéki visszavágás.

„Páris: Csütörtökön kell azzá lenni.

Júlia: Úgy lesz, mint kell.”

Vagyis: ahogy érzelmeim és esküvésem rendeli, s nem ahogy atyám.

„Páris: A szentatyához győnni jön talán?

Júlia: Önnek győnnék, ha ezt elárulom.”

Kitér az egyenes válasza elöl, csak hogy hazudnia ne kelljen.

„Páris: Csak azt vallja meg néki, hogy szeretet.

Júlia: Önnek vallo meg, hogy szeretem őt.”

Kétértelmű válasz ez is, mint Párisal való egész szópárbaja. Szabályos vígjátéki helyzet, sorozatos félreértésekkel, néhol Hacsak és Sajó szándékoltan egy-ügyű félrehallásainak szintjén:

„Páris: Enyém az arca már, ne sértse meg.

Júlia: Való igaz, hogy arcom nem enyém.”

És anyjának a hálósobában (IV. 3.) is igazat hazudik, amikor engedelmességet színlel, csak hogy magára hagyják, és megihassa az altató italt.

Nyakas és elszánt, értelmes magatartása vígjátéki elemet lop a tragédiába. Talán azért, mert a dialektikus látás és tehetség mindig humoros, vagy azért, mert csökötten groteszknak érezzük, hogy szerelmes nő, hát még egy szerelmes fiatal lány okosan és elemzően gondolkodik, és körültekintően mérlegelje helyzetét.

Az erkélyjelenetben is okos teremtés Töröcsik Júliája. Nem megmámorosultan, nem révetegen jön ki az erkélyre, hanem fölborzolt gondolatokkal. A bál után egyszerre minden kétségessé vált számára. Megbolydult eddig sima értékrendje, és ezt az újonnan teremtődött világot kell végiggondolnia éjszakai egyedüllétében.

„Ó, Romeo, mért vagy te Romeo?”

Mindeddig ez a közismert „szám”, a szerelmi betét, a nagyária címének, kezdetének bemondását jelentette, és megnyitotta az áradó szavak zsilipjét. Töröcsik most szinte töprengve ejti ki a sort, és ahelyett, hogy daloltatva ívelné, szavakra bontja, értelmezi. Mindaz, ami ezután következik („Csak neved ellenségem, nem magad ...” stb.) szintén nem szerelmi ének, nem lángoló szavakat, hanem boncolgatás, mégpedig beléhelyezve kettejüket a családi viszály közegébe, amit az érzelmes retorika ki szokott lúgozni, el szokott mosni.

Ebben a rendezői értelmezésben Jú

lia minden szava a meg nem részegült valóságérzékből szólal meg:

„Hogyan jöttél be hozzánk és miért? A fal magas, megmászni oly nehéz ...

Már-már groteszk, ha egy szerelmes lány első éjszakai találkozásán ennyire körültekintő, de még itt is képtelen felejtetni a veszélyt:

„S e hely, hol állasz, veszthely neked, Ha rokonaim megpillantanak...”

Rómeo válasza gálánsan retorikus. Ő nem érzi a pillanat valóságát:

„Szerelmem könnyű szárnyán szálltam én.

A vágnak gátja kőfal nem lehet.

S míg van reménye, vakmerő a vágy: Rokonaidtól meg nem torpanok.” Júlia ismét a valóság földszintjére

vonja le beszélgetésüket:

„De felkoncolnak, hogyha itt találunk!”

Töröcsik kézmozdulatai nem repkednek, és nem szépelegnek az éjszakában. Meg sem kísérli ívelő karmozdulatokkal lággyá lírizálni erkélyi megjelenését. Gesztusai szárazak és magyarázóak. Szinte teoretikusa itt a szerelemnek. Magyarázólag taglalja kettejük helyzetét. Realitásérzéke elképesztő. Lassan Romeo lángolásába is bele tudja plántálni a gyakorlatilag. Ez társulásuknak talán legmegragadóbb modern mozzanata. Romeo rajong az éjben:

„Ő szólított, az én egyetlenem! Ezüst csengő a kedves hangja éjjel: Szomjú füleknek álmatag zene!”

S Júlia kizökkenti egy éles váltással:

„Pszt! Romeo! ...

Hány óra tájt

küldjek majd válaszáért?”

Rómeo felelete - „Reggel kilenckor”

– határozott határozatlanságában annyi-ra nevetséges, mint a Hyppolit, a lakáj híres burleszk-tréfája: Hány órára parancsolja a fürdőt? - Nyolcra.

14.

Mondják: a szerelem hiányzik az előadásból.

Nem szeretik egymást a szerelmesek – panaszozzák.

A vágy és a szerelmi tűz eltűnt - sirozzák.

De valóban hiányzik a szerelem? Vagy a szerelemnek csupán megszokott színpadi megjelenése? Vagy azok a színészek hiányoznak, akiktől megszoktuk, hogy szerelmesek a színpadon.

Három különféle dolog keveredik össze a vádokban és panaszokban: a) Jú-

liát és Romeót nem találják szépnek, hanem b) brechtien elidegenítettnek, regényességüktől megfosztottaknak és c) nem a szerelem istenének gyermekei ez alkalommal, hanem a társadaloméi.

Vegyük sorra a kifogásokat:

a) Sztankay tömzsisége és Töröcsik szárazsága valóban kizárja-e annak a lehetőségét, hogy színpadi szerelmesek legyenek? Ezt senki sem állítja, hiszen a *Fanny* hagyományaiban vagy a *Varsói melódiában* és másutt is, gyönyörűség-szerző színpadi társaknak bizonyultak.

Persze másról van szó. A szereposztás kesztyűdobás a közízlésnek. Töröcsik és Sztankay nem a naíva és a szerelmes színész szerepkörét tölti be: mindketten jellemzők, hiszen a cél Júliának és Romeónak jellemzőképpé visszaalakítása volt.

Hevesi Sándor híres mondását kell ismét idézni: Nem az a jó szerelmes színész, akit szeretni lehet, hanem aki szeretni tud. Nem a nézőnek kell elolvasdottan néznie a bájos kicsi állatkákat, hanem a színésznek kell megmutatni a szerelem mibenlétét.

Tisztázni kéne azt is, mit nevezünk szerelemnek, megszünteti-e a szerelem a környező társadalmat és annak hatását, kivonulhatunk-e szerelmünkkel a társadalomból, és mentességet ad-e az érzés az alól, hogy a törvényszerűségek ránk is vonatkoznak.

Tisztázni kellene azt is, hogy ha a szerelem nemcsak lobogó karok és lobogó szavak a holdfényben, nem csupán kitárt karokkal lábujjhegyen egymás felé futás, és nem is csupa állandó lelkesültség és átszellemültség.

Kell-e a romantika színjátszó kellék-tárának valamennyi eszköze, még modernítetten is, ahhoz, hogy higgyünk a színpadi szerelemben?

Amikor az erkélyjelenetben Töröcsik és Sztankay leülnek és lábukat lógazzák a mélybe, hosszan, elmerülten és szemérmes gyönyörködéssel nézik egymást, ennél szebb és tömörebb ábrázolását a szerelemnek ritkán láthattuk. És vajon nem azt hiányolják-e a panaszlok, hogy ezt a gyöngéd állapotot a rendezés nem terjesztette ki az egész előadásra?

Amikor a Szolga kérésére Romeo felolvassa az estélyre hívott vendégek névsorát, és a felsorolásban odaér, hogy „szép unokahúgom, Rozália”, Sztankay megáll az olvasásban, hosszú szünetet tart, felnéz, és olyan lassan olvassa tovább: „Livia, Signor Valentino és unokaöccse, Tybalt, Lucio és a nyájás He

léna ...” hogy érezzük fölfokozott szívdobbanásait, amit a szeretett névvel való váratlan találkozás idézett nála elő. Szinte beleszorul Sztankayba a levegő, és nyilvánvalóvá válik, ha ennyire szere-ti Rózá, akkor el kell menni a veszélyes bálba. S ha Rózá ennyire tudja szeretni, mennyire szereti majd Júliát? Ami-kor pedig a bál utáni reggelen barátai ugratják, hamar vált át az emlékein kérődző ábrándos ifjúból szeméremből a vaskos tréfákat értő nagyszájúvá. De a szópárbajban és élcfaragásban lendületesen csatázó ifjú képe (II. 4.) visszairmél az I. felv. I. színben látható fiatalember-re, aki Róza szerelme fölött vaskosan élcel. A két hasonló jelenet között mennyi a különbség! A korábbiiban a kézzelfogható meghallgatásért csengő, a nemiségre megérett ifjú tréfáit halljuk, a későbbiekben. a tréfák az igazi érzés leplezésére szolgálnak. Sztankay a szemérmetlen viccek mögé rejtí szemérmét.

b) Elidegenítettségük nem a szereptől, nem Shakespeare-től távolít el, hanem a romantikától, a XIX. század fölfogásától, a szokványcukrozottságtól. Való igaz, hogy az előadásból eltűnt a szerelem regényessége. Viszont cserébe kaptuk az igazságát, s ez van olyan szép és lebilincselő, mint az eddig kínált tarka máz. Tény, hogy nem andalít el a szerelem ilyen ábrázolása, nem nyugtatja meg a nézőt, de nem is célja ez. Sokkal inkább annak a megmutatása a cél, hogy mennyi lelemény, mennyi ébrenlét, mennyi ravaszság és harcos elszántság szükséges emberi boldogságunk kiteljesítéséhez.

Rómeó és Júlia szerelme ebben az előadásban több a romantikusan értelmezett szerelemnél: két ember szövetezése ez az életre. Társulás, egymás vállalása. Szerelmük több, mint szerelem: az élet teljessége, az egyéniség leggazdagabb kibontakozása.

c) Mit jelent az, hogy nem elvont szerelmesek, hanem társadalmi lények? Nemcsak azt, hogy a két család széthúzó viszállya áll boldogságuk közé, hanem hogy mindaz gátolja boldogságukat, ami ezt a viszályt létrehozta.

Lássuk ezt példákon.

Érintettük már a Patikárius jelenetét. Vizsgáljuk meg újra. Bejön Suka Sándor a színpadra, furcsa és színe eresztett köpönyegben. Öltözéke pufajkára emlékeztet, mintha nem egyetemet végzett gyógyszerész volna, hanem egy építkezésnél maltart keverő proletár. Suka jelmeze arra hívja föl a figyelmet, ami a

shakespeare-i figura lényege: lecsúszott, a társadalom margójára került ember ez; keservesen kell megküzdnie-megharcolnia mindennapi megélhetéséért; léte fenntartásához rengeteg fufangra és gonoszságra van szüksége. Ez a gyógyszerész munka közben piszkolta be magát; kétségbeesett és igyekvő ténykedése közben. És mert szegény, nincsen váltás ruhája. Corbaccio szennyes és elrongyolt félkesztyűjét hordja a kezén.

Hozzá beszélve, első ízben válik súlyossá és drámaivá az, ami mindaddig csak díszítő elem, szép vers és színészi fuvolaszó volt:

„Ne, itt arany! - De méreg ám ez is:

Többet pusztít e förtelmes világon, Mint kotyvalékok, melyet tilt a törvény. Én adtam mérget néked, nem te nekem.

Eredj csak: ételt végy és gömbölyödj!”

Ki mondja ezeket a sorokat?

A szerző megjegyzése volna? Shakespeare hirtelen félrehajtaná főszereplője köntösét, hogy kiszólhasson, mint bábjátékos a bábja mögül? A „szerelmes” ifjú mondaná, akinek csak szonettre áll a szája, és gárgyult trubadúrként énekel a hajnali harmatban, nyakát a mezzaninra feszítve, míg csak meg nem merevednek az izmai? Nem, a „szerelmes” nem mondhatja el ezt. Csak olyan fiatalember szájából hangzik meggyőzően, aki tudja, és saját bőrén érzi a pénz rontó és viszályt szerző hatalmát. Csak az mondhatja el, akiben él annyi harag a kapzsi társadalom ellen, akiben fortyog a düh, hogy életét nem teljesítheti ki, szerelmével nem válhat eggyé, mert pénz mozgatta erők állnak közük.

És mi a Patikárius válasza Major előadásában ezekre a sorokra? Mi a biztosítékunk, hogy nem Hugo Victor-i szerzői betéttel, nem csinos költői okoskodással van dolgunk ebben az epizódban is, hanem eleven drámával, ahol minden eresztek szükségyszerűen kapaszkodik és egymást segíti? Suka kezében a pénzzel boldogan eltáncol a színpad mélye felé, és amikor a kijáráshoz ér, kurjantó kiáltást hallat. Borzasztó üvöltés ez: halálsikolyba fulladó diadalordítás. Biztosak lehetünk benne: a Patikárius elveszett ember, a kapott aranyak a mélybe rántják. Rövidesen meghal delírium tremensben szifiliszben pusztul el, vagy egy sötét utcáskor megkéselik a pénzéért.

Suka Sándor alakításában a Romeo és Júliának eggyel több halottja van.

Mintha Major előadása Marxra épülne, aki az Athéni Timont elemezvén, de

a Romeóra is érvényesen, beszél a pénz lényegéről: „A hűséget hűtlenséggé, a szeretetet gyűlöletté, a gyűlöletet szeretetté, az erényt bűnné, a bűnt erénnyé, a szolgát úrrá, az urat szolgává, az ostobaságot értelemmé és az értelmet ostobasággá változtatja át.”

E gondolat nem csupán a Patikárius-nál érvényes, de a zenészek háborzongató jelenetében is.

A felső színpadon siratják a Capulet-szülők halottnak hitt leányukat, lent zenészek hangolnak a lakodalomra. Németalföldi festményt komponált Major az ajtókeretbe, ahol az összegyülekezett háznép zenét hallgat. Itt van Péter is, a Szolga, ennek a sok sértést és megáláztatást lenyelő parasztleánynek élete egyetlen vigasza úgy látszik a zene. Boldogan hallgatja a fúvósokat és olyan izgalomba jön, hogy nadrágja hasítékát gombolgatva, ki kell sietnie, de szélsébe

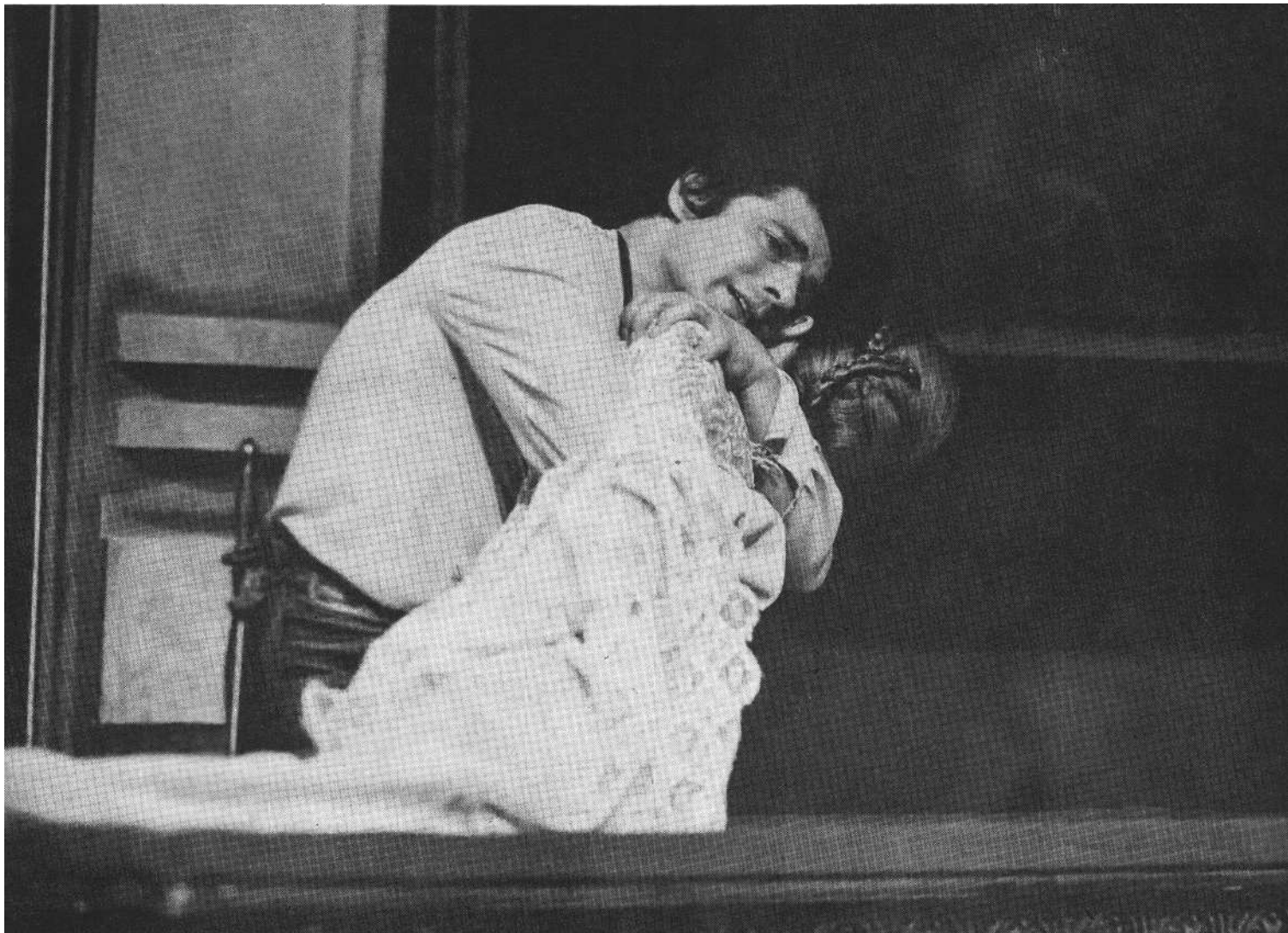
sen érkezik vissza, hogy meg ne fossza fülét az élvezettől. Lőrinctől értesül a leányszobában történekekről, elkéseredetten ül le a küszöbre, keservesen siratja kis úrnőjét. A zenészek is megtudják a halálhírt. Abbaahagyják tevékenységüket. Előrejönnek. A fiatal pikulás elkedvetlenedik, mert a lakodalom hirtelen torba borult, a Szoprán Jankónak gúnyolt Harmadik Zenész öreg ember már, és saját halálára gondol, csupán a Második Zenész, a dudás bánkódik a kereset kiesése miatt. Fent ezalatt folytatódik Capuleték jajongása. Péter fölkel a küszöbről:

„Jaj muzsikusok, muzsikusok, a »Hopp Sári!«-t, azt fújjátok! Itt halok meg, ha nem fújjátok a »Hopp Sári!«-t.” Ezt a burleszkváltást, a középkori színház fekete humorának maradványát mindig ki szokták felejteni az előadások. Most egészséges szépségében bomlik ki, és ki-

derül, hogy nemcsak a gyászt föloldó durva kacagtatás miatt került a darabba, hanem a dráma politikai légkörének fontos tartozékaként. Péter találós kérdést ad fel a zenészeknek: miért áll a nótában az, hogy ezüst hangon zenél a húr? Más nem jut eszébe senkinek, mint a pénz, és Péter megfejtése is így szól: „Azért ezüst a muzsika, mert az ilyen szerencsétlen flótások azt se tudják, mi az arany.”

A zenészek jelenete kiszélesíti a tragédiát. Nem engedi a szerelmi magánközlemények szintjén mozogni, hanem beépíti a társadalom működésébe, és azt mondja el, hogy a legvajszívűbb szolga, ha mégannyira szereti is úrnőjét, csak egy darabig siratja. A főszereplő halálával nem merül sírba az egész világ, az élet megy tovább a maga kerékvágásában: mihamar az anyagi gondok kerülnek előtérbe.

JÚLIA: TÖRÖCSIK MARI, ROMEO: SZTANKAY ISTVÁN (NEMZETI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



Zeffirelli igazán nem gyanúsítható azzal, hogy politikailag elkötelezett szín-házat csinált. Mégis szükségesnek tartotta az Old Vic-beli Romeónál, hogy a shakespeare-i tragédia teljessége érdekében beiktasson egy kiegészítő némajátékot, amely hasonló a fent idézett brechti gyakorlatokhoz. Miközben Mercutio és Benvolio tikkadtnak nyúlnak el a déli hőségben, és almát rágcsálva tétlenkednek, keresztülmegy egy papírcsákós mázolósegéd, kezében festékes vödörrel, és csak egy pillantást vet a lustálkodó úrfiakra, fölmérve őket, de tekintete elárulja véleményét életformájukról, jelenléte pedig erőteljes kontraszttal húzza alá az urak semmittevését.

Majornak nem volt szüksége kívülről behozott ötletekre, kiegészítő jelenetekre. Mindezt megtalálta a dráma alaposan elemzett szövegében. Ilyen a „Készülődés a lakomára” címet viselhető cirkuszi bohóctréfa is, amikor a szolgák fejvesztetten rohángásznak, kezükben a dúsan megrakott tálakkal. Kerengve igyekeznek kerülgetni egymást, nehogy összeütközzenek. Ügybuzgó futkározásuk szeles óvatosságában benne rejlik egy konyhai katasztrófa táltömeg-szerencsétlensége, szinte látjuk a hústornyokat, a tortaépítményeket összemocskoltan a földön heverni, mint egy Mac Sennett bohózatban, vagy mint abban a bohóc-szkeccsben, ahol Chaplin kisegítő pincérként rombol össze mindent és tesz romhalmazzá egy elegáns éttermet. Nem önkényes rendezői ötlet ez, nem Major fut cirkusz-színházának effektusai után, de ez a leghívebb meglevenítése az I. felvonás 5. szín beindításának. Eredetileg is bohócbetét a szolgák prózában írott jelenete. A középkori bohócok zagyválnak össze itt mindent, azzal a dramaturgiai föladattal, hogy a jelenet filmszerűen „vágasson rá” Romeóék készülődéséből a Capuletház belsejébe. Ha a bedíszítetlen színpadon Mercutio, Romeo és Benvolio utcai jelenetére minden köz-beiktatott játék nélkül következne Capulet vígságra buzdító szava - ez már a bál mulatság előrehaladottságát jelenti -, a néző idő- és térzavarba kerülne. Shakespeare a dramaturgiai kényszerből, az időmúlás és a helyváltoztatás érzékeltetésének szükségességéből csinált remeket. A bohócok szolgaként tükrözik a bál előkelőségének fonákját: megmutatják, milyen egy előkelő bál a konyha felől nézve.

De mintha Horváth Teri pazar Dajkája is a marxi tétel művészi illusztrációja volna.

A hű cseléd, aki annyira hű gazdáihoz, hogy hűtlenné válik minden emberi értékhez és hűséghez. A közönségességében is méltóságteljes aszszony, aki ha kimegy a városba, szükségét érzi annak, hogy úrnőjétől levett brokátköpenyben páváskodjon, nevetségessé tegye magát egy megunt kalappal és egy rosszul kezelt legyezővel, és azzal a pipiskedő magatartással, fölerőszakolt, mezeimáriás affektációjával, ahogyan utánozni próbálja gazdái előkelő növénydegeit. A Dajka természetes egyszerűséggel veszi el a Rómeótól kapott pénzt, de ennek a fiatal, szerelemvágó nőnek a jóság és a szívéllyesség, a bőbeszédűség és a készségesség trükkjeire van szüksége ahhoz, hogy elidőzhessen még egy darabig a rangban fölötte álló, de tetszetős úrfival, megfogdoshassa szép combjait, és érzéken beletúrhasson hajába. Ha nem úrnőjét képviselné oly szószátyáran ebben a találkozásban, az át-hághatatlan osztálykülönbség folytán le-hetetlenne válna markolászó kedvét tölteni a nemes ifjún.

15.

Major letisztultan alkalmazza a díszletet az Athéni Timonban és a Romeóban is. Sokáig kísérletezett vasvázak szerkezetekkel, és most eljutott a Romeo vas-keretes dobozaihoz. Kerekéken gurulnak, zajtalanul és egyszerre idézik számunkra a cirkuszi porondra begörgetett instrumentumokat, az illuzionisták szekrényeit, a zenebohócok fölszerelését és a középkori színház szerkezeteit: a fül-kés Terentius-színpadot csakúgy, mint a szekérszínpadot, ahol a bedíszletezett jelenetet a szereplőkkel együtt tovaragadják, mint itt vontatják el a zenészeket a nézők szeme elől. A középkori színpadszerkezetekbe most beleolvad a misztériumok ég föld-pokol hármas tagolódását továbbhasználó Shakespeare-színpad is, ahol a fölső folyosón lezajló jelenetekkel egyidőben a földszinten groteszk ellentét játszódik.

Egységben jelenik meg mindez, de még további összetevői is vannak a díszletnek. Fölismerhető a kriptajelenetben a tíz évvel ezelőtti *Tragédia* konstruktivista lépcsőszerkezete: különösen azért, mert a herceg sbirrijei úgy jelennek meg a tetején, mint a londoni szín munkásokat gumibotozó Tommyjai.

Egyetlen megmagyarázhatatlan elemet találunk csak a színpadon: Lőrinc celláját, a játéktérből kimetsző, baloldról szellemkezek segítségével betámogatoz-



SZERSÉN GYULA (PARIS) ÉS SZTANKAY ISTVÁN (ROMEO) A NEMZETI SZÍNHÁZ ROMEO ÉS JÚLIA ELŐADÁSÁBAN (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

tott falat. Miközben Major Csányival, a díszlettervezővel együtt megteremti a shakespeare-i dráma folyamatosságát, kiiktatja a kukucsáló színpad létrehívta átdíszítésekkel megszakított és jelenetek-re szabdaltnak előadást, és a tragédiát a néző képzeletének terében pergeti le, velünk, nézőkkel díszített be a pucér szín-padot: teljesen következtelenül jelenik meg a negyvenes évek Shakespeare-elő-adásaiból a parapett, hogy naturalista díszletezéssel borítsa föl az előadás egységét.

A naturalizmus bosszút áll most is. A kis garderobergommbal ellátott tapétaajtócska ki-kinyílik, és ilyenkor a szenvedélyes Romeónak kell óvatosan becsuknia játék közben. Vagy Lőrinc egy báránykája a falhoz tapadva kényszerül nézni Júlia jövetelét, és mi kuncorogva vesszük észre, hogy a lány elsiet mellettük, hogy beléphessen az ajtón. A várakozók nyilván átlátnak a falon is.

Nemcsak a scenikai egységet töri szét a fal, és nemcsak csúf, hanem azzal a rettenetes élménnyel is szolgál, hogy a jelenetek végén meghajtja magát és távozik, mint egy leszerepelt mellékalak.

És itt vannak a gumibotok is.

Szerepük bonyolultabb, semhogy egyszer igennel vagy nemmel tudnánk dönteni mellettük vagy ellenük.

A Montague-ház szolgáit Vágó Nelly csukaszürkébe öltöztette, karjukon nagy M hetűt viselnek, a Capulet-szolgákat (természetesen nagy C jelzéssel) piszkosbarnába. És itt vannak még a herceg



SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA (NEMZETI SZÍNHÁZ) - HORVÁTH TERI (DAJKA), ZOLNAY ZSUZSA (CAPULETNÉ) ÉS TÖRŐCSIK MARI (JÚLIA) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

testőrei, akik khakiszínben undokoskodnak és időről időre fölbukkannak a díszítómunkások: mellükön egy pamflet-szerű SH bélyeggel. Ennek azt kellene jelentenie, hogy ők Shakespeare szolgálai. Ez utóbbi persze nevetséges és naiv, de a baj nem is velük támadt, sokkal inkább a terepszín egyenruhákat viselő katonákkal és szolgálakkal, akikben nézők és kritikusok német uniformisos legénységet vagy nyilas pártszolgálatosokat, esetleg a vietnami háború ejtőernyős gyarmatosítóit vélték fölismerni. Nincs itt helye vitának. Ha valaki a szokványos posztóba öltöztetett színpadi szolgálk helyett meglátván az egyenruhába bújtatott személyzetet, működésbe hozza képzettségét: erről nem lehet lebeszélni, és nem lehet megkérni, hogy szíveskedjen a színházban nem asszociálni. Talán nem is olyan veszedelmes, nincs is annyira a rendező ellenére, ha eszébe jut a nézőnek az utolsó évtizedek megannyi helyi háborúja, miközben a renaissance-mesét nézi.

De beszéljünk a gumibotokról, mert ezeket támadták leggyakrabban.

A gumibotok voltaképpen ideillenek az előadásba, mert a kis hercegségek rendfenntartó közegei horrtak ilyen husángokat, és korántsem valószínű, hogy minden utcai tömegverekedést kivont

karddal oszlattak volna szét. Ha a gumibotokat pedig mint színpadi eszközöket tekintjük: Majort föl kell menteni a kicsikart időszerűsítés és a stílustalanság vádjai alól. Az Athellánától a Chaplin-komédiákig kézzel kézzel adják a komikus rendőrfigurák ezt a gumibotszerű husángot, vele ugyanolyan zord buzgalommal csapdossák kupán egymást a szereplők, mint ahogy Escalus egyik rendőre fejbekölíntja a darabnyító verekedés szétosztatásakor az egyik Montague-szolgát. Gyulai Károly a burleszk és a vásári színpadok szabályai szerint fogadja a fejbeverést s ájul el. Lee Simonson idézi könyvében a flandriai Monsban, 1501-ben előadott misztérium-játék kelléklistáját: „... két mugalamb, melyek közül az egyik piros ... két halotti maszk, puha gumibotok, melyekkel Jézust verik”. Nem történik tehát szentségtörés a Rómeo színpadán. Csupán szokatlan a korhűségnek ez a működő jele.

Mégis, ha ennyi ellenállásba ütközik az előadás néhány nem lényegi megoldása, és ez az ellenállás nem az ízlés csökkenéséből ered, nem is a tisztelt-konzerváló sznobizmus pihegése, hanem a félreterelt képzettségű zavarából fakad: akkor talán fölöslegesek. Még akkor is, ha ismétlődésük fölismérhető Major rendezéseiben. A gumibotok a Tragédiában és itt is az erőszakolt hatalmi el-

nyomást jelképezik. Mivel azonban kívülről érkeztek a drámába, és nem képesek összeforogni működésével - zavaróak. S mert zavaróak - fölöslegesek. (Ugyanígy: mivel nem lényegi a kérdés, helyesebb lett volna, ha Major enged a látvány szigorából, és ha megengedi fő-szereplőinek, hogy egy-egy kedvesebb mosollyal belopják magukat a nézők szívébe. Sokak számára megkönnyítette volna elfogadni mindazt az előadástól, amit szeretnének elfogadni.)

16.

Vitatkozni kell azzal a kifogással, amelyet Ungvári Tamás kritikája nyomán több bíráló is megismétel. Ungvári azt állítja, hogy Verona hercege képviseli azt az erős központi hatalmat, amely rendet teremthet a pártoskodó nemesi házak polgárháborúiban, tehát Escalus és katonasága a szerelmesek pártján állnak, és csak ettől a központi erőttől remélhetik biztonságukat. Mindez igaz a Bandello-korra, és az Erzsébet-kori történelmi viszonyokra vonatkoztatva. Ér-vényes-e vajon a drámára is? Escalus háromszor jelenik meg a műben, az I. felvonás 1. színben, a III. felvonás 1. színben és az V. felvonás végén. Az első két alkalommal mennydörgő fenyegetőzést halljuk, de hiába inti s ijesztgeti polgárait - akiktől az ő szavaiból tudhatjuk, már háromszor véresen összecsaptak eddig - szavai hatástalanok maradnak. Utolsó megjelenésekor a kriptában, olyan, mint egy jóságos, de gyenge tanító bácsi, aki a holttestek felett könnyezve ingatja a fejét, az „ugye, megmondtam” bizonyosságának elégedettségével. A dráma szövege nem mutat arra, hogy Escalus képes volna rendet teremteni, hogy volna ereje gátat vetni a villongásoknak. Tehetetlen és erőtlenség a tragédiában. Major ezt pompásan mutatja meg a záróképben, amikor Györffy Györggyel egy vízesszemű hatalmat, egy trotylihatalmat, egy cselekedni képtelen hatalmat képviseltet. Az erőtlenség központi hatalom tehát nemhogy segítené, de ugyanúgy gátolja a fiatalokat életük kiteljesítésében, mint a két haragvó család, és erő-fedezet nélküli fenyegetései nemhogy segítenék a kibontakozást, de éppen egyik előidézőjévé válnak a tragédiának.

A befejező képben a tehetetlenül hápogó Escalust látjuk, látjuk a könnyező szülőket, halljuk a herceg protokollszavait, aki összebékélni invitálja a háborúskodókat, és itt Major lényeg-

gesen változtatja meg a befejezés értelmezését. Halljuk a hiteltelen békére fölhívó szavakat, s a szülők tán mozdulnának is kezet adni egymásnak, de a felső színpadon a kriptá lejáratánál ismét szembefeszülnek egymással a felfegyverzett cselédek. A szerelmesek halála nem hoz megváltást a társadalomra. Haláluk hiábavaló áldozat, de ez a változtatás lényegében elemzi új, marxista szemszögből a tragédiát. Nem a józan belátás, nem a mértékletesség elvése okozza a fiatalok halálát. Áldozatukból környezetük nem tud tanulságot levonni. Haláluk nem végzetyszerűen elrendelt, hanem társadalmilag meghatározott.

17.

A cirkusz színházának elemei előfejthetőek a Rómeóból is, legfőképpen ahol a shakespeare-i jelenetek cirkuszi zárt számként való alkalmazását hasznosítják. Major mégis túllép *A luzitán szörny*-ben elért eredményeken. Nem azokat ismétli, nem azokat fokozza föl. Amikor úgy látszott, hogy életművének fő- és mellékáramlatai itt összegeződnek: ké-

pes volt meghaladni legutóbbi önmagát. Megőrizte máig a folytonos megújulás művészi tehetségét.

18.

Vannak csodagyerekek és vannak csoda-öregnek.

Közfelfogásunk ámulatban bámulja a csodagyereket, mégis többre becsülendő a csodafelnőtt, aki érett bensővel megfontoltan, felelős elszántsággal szállítja a közönségnek a csodákat.

Hálásabb persze a csodagyerek szerepe. Szinte a semmiből lép ki. Ártatlan vagy vad álmait teszi láthatóvá és hallhatóvá. Fiatalságának elszántsága és kegyetlen rámenőssége gátakat, hagyományokat, szabályokat és művészi illemtörvényeket nem vesz figyelembe. Merész és hőkkel teli vágyó. Romantikus beidegződéseink hamarabb vétetik észre a tehetség szikráját benne, mert mintha Zeusz fejéből pattant volna ki teljes fegyverzetben, úgy jelenik meg tehetsége fényével. Ez azonban sokszor nem egyéb, mint izgatott érvényesülési vágy és a „más”-csinálás dühös elszántsága.

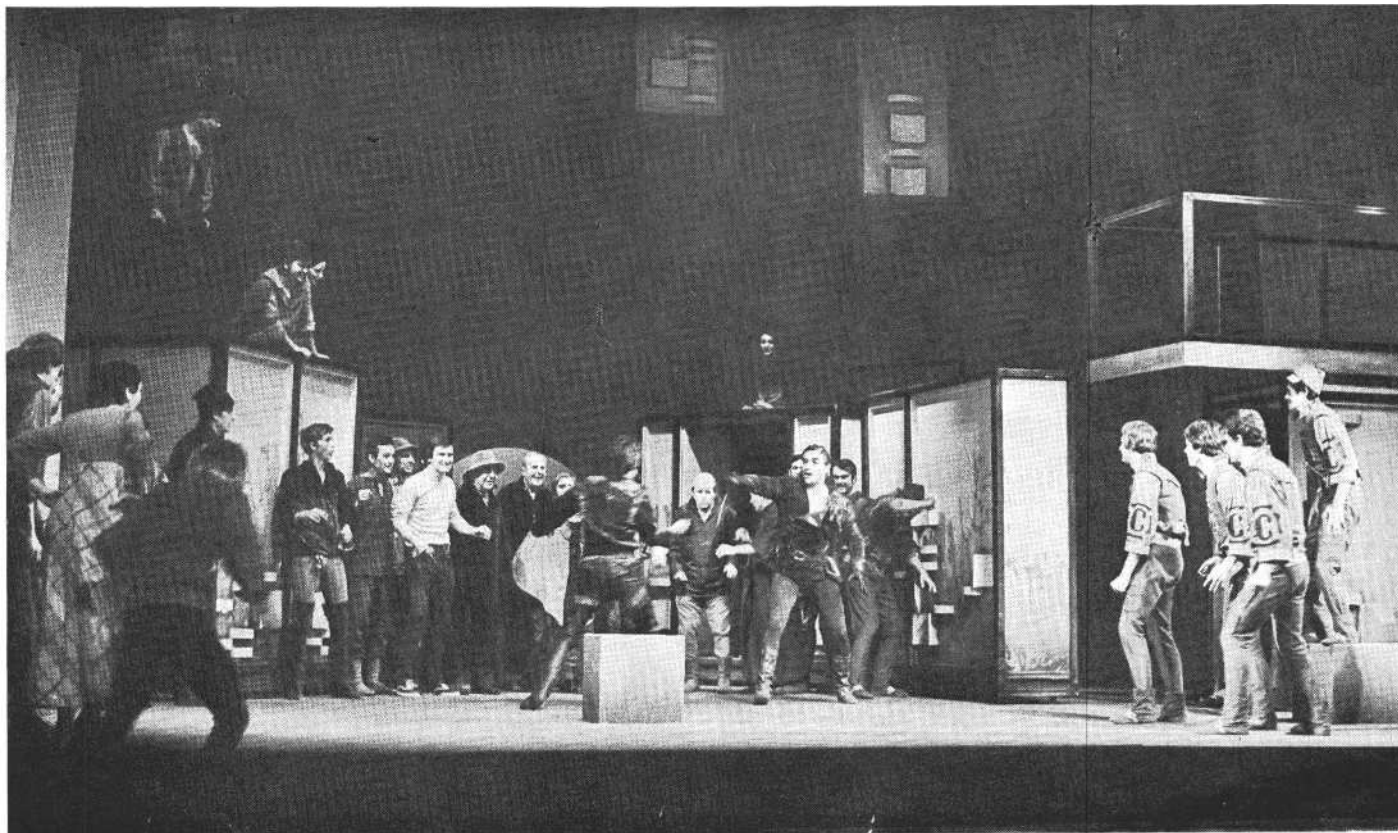
Csodafelnőttnek, különösen csoda-öregnek lenni nehezebb sokkal!

Mennyi kötöttség, mennyi körültekintés, mennyi betartandó szabály kötelezi és fékezi. Mennyi munkát kell elvégeznie, míg létrehozhatja művét és a „tehetségét”. Mennyi készülődés és fölkelés, munka és tanulás, hatásösszeállítás és megvázelt élmény gyúrhatja csak egybe a későn csillogóvá váló művészi képét. És akkor is mennyi ember támadja meg nyelvvel, keres szétfeszíthető-főlnagyítható kifogásokat rajta! Hány külső szempont támadja meg alkotásait! Főlközött értékrenddel olvassák rá fiatalkori botladozásait a kor-társak, a sikeresek csakúgy, mint az irigy elmerültek vagy a félig érvényesültek. Vádként hordják rá előéletének adatait, mostani munkáit a régiek fényében bírálják.

Nem méltányolják a csodaöregnél - amit önmaguk is szeretnének - a tehetséget a változásra, a változtatásra, a fejlődésre, az önrevízióra, erőinek szakadatlan átcsoportosítására

Nem méltányolják, de vádként hordják fejére a megújulás képességét.

SHAKESPEARE: ROMEO) ÉS JÚLIA NEMZETI SZÍNHÁZ) - MERCUTIO IGLÓDI ISTVÁN) és TYBALT (CSURKA LÁSZLÓ) PÁRVIADALA
IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



SZÁNTÓ ERIKA

Romeo és Júlia, tízről kettőig

1.

A színházban tízről kezdődnek a próbák. Az itt folyó munka eredményességében minden résztvevőnek hinnie kell, ahogy a sebész sem révedezhet el műtét közben beavatkozása esetleges kudarcán. A legrosszabb, amit színész ilyenkor a produkció ellen véthet, mégsem a belső ellenállás, hanem a passzív közömbösség. Szerződése alapján természetesen ezért nem vonható felelősségre, de ha semmit sem akar, minek ment színésznek...? Vannak kevesebb veszéllyel és több anyagi haszonnal járó pályák.

Major Tamás szerint a színházi próbát „kísérletnek” kellene nevezni. Kísérlet - tízről kettőig ...

2.

Major Tamás *Romeo és Júlia*-rendezésének ellenzői és lelkes hívei megegyeznek abban, hogy a romantikusan túlszínezett vagy érzélgősen légiesre sápasztott „nyomatok” helyett az *igazi Romeo és Juliát* kell a ma színházának eljátszania. Ez az „igazi” azonban nem határozható meg pontosan, nincs receptje, mint a biztosan ható gyógyszereknek. A művészetben furcsamód csak utólagosan tudjuk pontosan megfogalmazni igényeinket, inkább ráismerünk az eredményben, mint elő-re elképzeljük. Amit a színházi alkotó-munka végeredményének nevezünk - a premier - gyakran inkább mesterséges megszakítása egy folyamatnak, mint valódi beteljesülése és hiánytalan megvalósulása mindannak a gondolatnak, el-szánásnak és erőfeszítésnek, amely a próbák műhely-légtérjében megfogant.

A próbák hasonlatosak a csatákhoz. A győzelmeknek csak pillanatokig lehet örülni, mert a háború még mindig elveszhet.

3.

Azokban a hetekben, amikor a Nemzeti Színházban a veronai szerelmesek immáron évszázadok óta elnyúlhatatlannak látszó története kezdett kirajzolódni a színpadon, meglepően kevés szó esett arról, hogy itt valami meghökkentően új, sokkolóan modern, fejtetőre vagy

épp hogy fejről a talpára állított *Romeo és Júlia* készül. A kegyetlen szín-ház meghonosításának kísérletéről sem beszélt senki, és a mű valamennyi porcikájának kicserélése sem szerepelt a rendező részletesen kifejtett elképzelésében. Mindarról szó sem esett, amiről az előadás nyomában felizzó vitákban. Mégis - ezeket a heteket nemcsak azért érdemes felidézni, mert erényeivel és megvalósultságával együtt jelentős előadás született, hanem mert a próbák napi „csatározásaiban” részt vevő művészek tudatosan vállaltak részt abban a vitában, amely nem is annyira az előadás körül, mint inkább színházi életünk égető kérdéseiről dül.

Major Tamás *Romeo és Júlia*-elképzelését sokan vélték néhány „külszíni” jegyben rajtakapni. A „gumibotos” Shakespeare-előadás túlságosan kínálja is a megfajtást: aktualizáló színház, kegyetlen színház, elidegenítő színház ... A minősítő jelzőkön túl azonban kevés szó jutott a színészi munka és mindenekelőtt a színészi „csapatjáték” elemzésére. A könnyen mozgó, de esztétikailag nem kielégítő díszletkocsik szürkéségéből, a színpadot betöltő, józan nappali fényből, egy nem mindig hibátlanul funkcionáló kötélláhcso jelenlétéből sokan megszembemő következtetéseket vontak le, mint a rendező látható törekvéseiből, hogy a darab minden jelenetének, sőt minden mondatának az értelmét tisztázza.

Major rendezői elképzelésének szerves része - talán az elképzelés megszületésének egyik fontos indítéka is -, hogy Töröcsik Mari művészi pályája egy ideje már előre kirajzolta ennek a szerepnek a helyét. Ugyanakkor Töröcsik fejlődésének iránya, a kizárólag szerepeiben megfogalmazott - de ott igen világosan és tisztán vállalt - ars poeticája előre jelezte és befolyásolta a rendezői elképzelés lényegét. Törekvéseik érdekében mindketten a biztos kockázatot keresték a biztos siker helyett, s ezen az áron olyan művészi tanulságokhoz kívántak jutni, amely túlmutat egyetlen előadás gondjain, s a folytatás lehetőségét akarja megteremteni.

Egy előadás értékeléséhez természetesen nem kölcsönözhetők érvek a próbák tartalmának felidézéséből, de egy előadás megértéséhez a sikeresen megvalósult vagy félbemaradt törekvések természetesen nyújthatnak adalékokat.

4.

Júlia. Töröcsik.

Azt hiszem, minden színész szeretne önmaga számára is megnyugtató választ adni arra a kérdésre, hogy módszere „átélő” vagy „szereplő”-e ... Pedig szinte elválaszthatatlanul szereplő és át-élő is, hiszen a munka folyamán bár-melyik mozzanat kerül is előtérbe, a valóság átélésének képessége (színpadon kívül) teszi hitelessé, igazzá azt, amit a színpadon tesz.

Töröcsiket nem a nyolchetes próba-időszak készíti fel Júlia szerepére, ha-nem mindaz, amit mint művész és ember megélt. A feladatot azonban nem-csak önsúlya terheli, hanem a műhöz kapcsolt színháztörténeti kegyelet s ha gyománnyá, hogy Júlia szerepének eljátszása valamiképp pályacsúcsot vagy legalábbis egy nagyon fontos életszakasz összegzését jelenti. Ebben a hangulatban indulnak a próbák a háziszínpadon. A nagyszínpad az első időszakban foglalt: idefent a munka egy kötetlen, sok érdeklődőtől kísért beszélgetésre hasonlít ... Töröcsik látszólag nem vesz részt ezekben a „beszélgetésekben”, félrehúzódik, legszívesebben eltűnik szövegének kéziratpaksamétája mögé, mint a kisgyerek, aki azt hiszi, ha ő nem lát, őt sem látják.

A többiek derűsek és bizakodóak. Major cseveg, mindenkit meghallgat, végeredményben minden javaslat jó, sőt kiváló. De az ötleteket félreteresi. A darab mondatait egyelőre nem ötletekkel kell megtűzdelni. El kell olvasni ezeket a mondatokat. Minden mondatnak funkciója van. Mercutio csúfondáros, Romeót hajkurászó jelenetében hangzik el: „Szólj egy jó szót cserfes Vénusz

mamánknak.

Vagy átkozd vaksi kölykit, Cupidót, Ki olyat lőtt az egyszeri királyba, Hogy majd elepedt egy koldus lányért.”

A szöveg hullámán el lehet ringatózni értelem nélkül is, de humora, képtelensége csak akkor kerülhet napvilágra, ha világossá válik, hogy ezek a sorok a balladai Cophetua királyra emlékeztetnek, aki vakságában kolduslányt szeretett. Mercutio Romeo érzéseit jellemzi így: a „koldus lány” előtt kicsit elnyújtott szünet jelzi az égető szerelem nevésséges földrehuppanását.

Major egyelőre itt-ott beletép a darab szövetébe, az *egészre* csak az erkélyjelenet nyújt rálátást. Az erkélyjelenet - mű-re aggatott közhelyek foglalata. Szavalták már, mint egy költeményt. Volt bá-

jos duett, könnyesen megható és könnyeken át megmosolyogtató, szép párjelenet, melyben Júlia szépséges ruhája kitűnően „mutatott” odafent ...

A nyers, ácsolt próbadobogó olyan sivár, mint egy vesztőhely. (Végül alig különbözik az előadáson láthatótól.) Töröcsik felnéz a faalkotmányra, mint aki kételkedik, hogy ezen egyáltalán meg lehet állni. Odébb húz egy asztalt, a te-tejére felállít egy széket. A szék támlája lesz az erkély korlátja. Erre a kor-látra szüksége van, kihajlik rajta, görcsösen megragadhatja - részt vesz a játékban, tehát nem hiányozhat. (A próbák alatt Töröcsiknek sosem hiányzott kel-lék, díszlet vagy ruhadarab, amelynek csak díszítő, s nem *aktív* szerepe lett volna.)

Töröcsik felmegy az emelvényre.

Romeo titkon az ő szépségét lesi, ezért áll az erkély alatt. De miért áll. percekig némán odafent Júlia? A szép estében gyönyörködik? Vagy egyszerűen : tetszhet a közönségnek a virágdíszes erkélyen egy fény sugarban álló lányalak?

Ezen az előadáson nincs virágdíszes erkély és csak a brechti józan nappali fény világítja meg a színpadot. Ha nincs semmi, ami a szem éberségét elaltatná, a helyzetet kell megoldani. Ez a pillanatokig tartó néma álldogálás értelmet, funkciót követel magának. Júlia első mondata a hallgatás után: „Jaj nekem!” Töröcsiknek az elviselhetetlenségig fokozódó izgalom megjelenítési lehetőségét kell megkeresnie, hallható szavak nélkül. Ez az izgalom elkísérte a bálteremből szobájába, majd ide, a szabadba üzte ki. Már tudja, hogy szerelme „sarja gyűlöletnek”. Beszél izgalomban, motyog magában, önkontrollja kikapcsolt. Mi árulkodhatna jobban arról, ami elviselhetetlenül boldogító és elviselhetetlenül le-sújtó egyszerre?

A színésznőnek tehát hangtalanul kell beszélnie. De mit? Mondhatnánk: mind-egy, a közönség nem hallja, akár halandzsázhat is. Csakhogy az egyre növekvő feszültséggel kiformált hangtalan szavak végül feljajdítják s ha ennek a hangtalan beszédnek nincs feszültsége, a megszólalásnak sem lesz. Töröcsik egyre nagyobb izgalommal mondja maga elé: Montague. Rámered a szóra, hiszen agyából-szívéből a bál óta minden más kiszorult. Arca a szerelmes és mégis iszonyodó felismerést követi: hiszen Montague! Vádlón, csodálkozva, döbbenet, szomorúan, elszántan, támadón, vágyakozva.,,



TÖRÖCSIK MARI A ROMEO ÉS JÚLIA ERKÉLY JELENETÉBEN (NEMZETI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Major rábólint. Igen, ez az, amit keresni kell. Erről a néhány pillanatnyi álldogálásról, erről a drámai „hoidtöről” kiderül, hogy a mű igazságának része.

Keresni! - ez a próbákon használt leggyakoribb ige. Ez a keresés azonban kétirányú: célja nemcsak a mű értelmének feltárása, hanem annak az élmény-és érelemanyagnak az előbányászása is, amely a színészen rejlik, s alkalmassá teheti a mű tartalmának érvényre juttatására. Ez a probléma visszavezet az „átélés” vagy „szereplés” dilemmájához. Brecht szerint a színész „csak azért színlel, hogy a valóságot megmutassa”. De hiszen itt épp a valóság átélésének készsége a „szereplés” alapja, mert ha ez hiányzik, az „átélés” csak üres, hazug szereplés ...

Az erkélyjelenet egyik próbáján Töröcsik arcán megjelenik a durcás gyerek fintora. Major azonnal megállítja: az előadás egyik veszélykísértete mutatkozott meg. Júlia szerepének egyik nagyon fontos kérdése, hogy milyen eszközök hozhatják felszínre Júlia kislány-voltát. „Kislánykodhat-e” Júlia? Az üres, a darab valóságától elszakadó „átélés” erre csábítana. Végül az a mondat, amelyet

az is idéz, aki sose látta, olvasta a darabot, vezeti el Töröcsiket a megoldás lényegéhez:

„Ó, Romeo; mért vagy te Romeo?
Tagadd meg atyád és dobd el neved!...”

Töröcsik sápadtan, törekeny-vékonyan áll a dobogó tetején, megkapaszkodik az asztal tetejére állított ingatag szék támlájába, s csodálkozó, a sors abszurditását dühvel tagadó, hetvenkedő kihívással a hangjában kérdez. A még keveset megélt ifjúság fejeződik ki itt, mert így perelni a boldogságért - a jogos járandóság öntudatával - csak megtöretlenül lehet.

Júlia szerepének belső ellentmondását Töröcsik nem megkerülni igyekszik, hanem átélni. Ez az átélés azonban nem a szerepfarmálás végeredménye lesz, hanem a végeredményhez elvezető módszer. Az értelem vagy az érzelem tornája ez? Mennyire mesterséges a kettéválasztás, hiszen a művész megélt érzelmek nélkül nem találhatja meg értelme számára a kiindulópontot.

„Még nincs tizennégy” - mondta ki Júliáról a shakespeare-i szöveg, de a shakespeare-i lángolme bőkezűen ráruházza mindazt, amit a szerelem mélysé-

géről-magasságáról, fájdalmáról, örömről, kemény hősiességéről és elgyengülő megadásáról és diszharmóniájáról tud. A tizennégy éves Júlia azért bírhat a szerelmes asszony mindentudásával, mert érzelmei felnőtt ember-bátorsággal fegyverzik fel, s szembe mer nézni önmagával és a világgal. Ifjúsága mindenekelőtt abban fogalmazódik meg, hogy a világot nem mint megváltoztathatatlan adottságot érzékeli, s a „sors” nem megadásra, hanem lázadásra készíti. Júlia feltétlen hisz a boldogság jogában, az „élni annyit tesz, mint boldognak lenni” evidenciájában.

Töröcsik a komoly méltóság kristálykeménységéből pattintja elő még a játékos évődés hangjait is. Ezért hiányoznak már az erkélyjelenet első „vázlataiból” is a kislányos repdesés közhelyei, s ezért tudja elkerülni az önsajnálatot, a szenti-mentális meghatottságot is.

5.

Eltökélt prózaiesítés-e megkeresni a mű valóság-költészetét? Mit követel ez a színésztől, mit követel a Romeót játszó Sztankay Istvántól?

Már első színrelépése választót elé állítja.

„- Mily vad a gyűlölet - s a szerelem! Vad szerelem! Szerelmes gyűlölet!
Ó, semmiből fogantatott valóság!
Ó, terhes semmi! Ó, komor bohóság!
Ó, szépségek förtelmes káosza!
Ólmos pehely, fagyos láng, tiszta füst,
Virrasztó álm, sorvasztó öröm:
Ilyen szerelmem! - s épp ezt gyűlölöm!
Nem is nevensz?”

Ez a szöveg kitűnően „hasznosíthatja” Sztankay szép, telt hangját, tiszta artikulációjú beszédét, eluralkodhat rajta, monologizálásra készítheti, hiszen olyan, mint egy „költemény”. Major és Sztankay közös erőfeszítésének lényege a próbák első pillanataitól kezdve: evvel a „szöveguralommal” szembeszegülni. A mondatok értelmének laszticitása nem szünteti meg, hanem érvényre juttatja a szépséget. Sztankaynak fel kell fedeznie szerelmének képtelenségét, érzelmeinek létező abszurdításait, de ez a felfedezés nem önmagából indul, s nem oda tér vissza. Romeo, amikor belép a színpadra, észreveszi a nemrég dúlt harc nyomait. „Mi volt-e harc itt? - Hagyd, úgyis tudom...” De nem-csak észreveszi, hanem undorodva é; idegenül el is fordul tőle: „- Hagyd, úgyis tudom...”

A következő mondat innét rugaszkodik el:
„- Mily vad a gyűlölet - s a szerelem! Vad szerelem! Szerelmes gyűlölet!”

A Rozália-szerelm csikorgó ellentéteit az abszurd, feszültséggel terhes külvilág tudatosítja, s ezt a felismert ellentétet halmazt, amelyet értelmével lát át, de érzelmileg kínlódik meg, Benvolióval akarja megosztani. A jelenet folyamán a szerelem ellentéteinek csillogtatása egyre virtuálisabb lesz, mert a figyelő partner jelenléte már némi él-vezetést is csal ebbe a szerelmi szenvedésbe. Ezzel a monológ máris dialógussá vált - potenciálisan.

A próbák során azonban nem első-sorban a megértést, a „belátást” kell a színészen teljesebbé tenni, erre Majornak sokszor egy félmondatnál, egy találó analógiánál nem kell többet szólnia. Mindezt gyakorolni kell, ki kell „kísérletezni”, de a gyakorlás nem az ismételtetéssel azonos, hanem a kereséssel. A keresés vezet el e jelenet öntörvényű ritmusához. Néha épp a ritmus teszi kifejezhetővé, az előadásban objektíválhatóvá a felismerést...

Hasonló problémát jelent a bálon megjelenő Júlia szépségét elzengő „költemény”. Próbák egymásutánja kell,

TÖRÖCSIK MARI ÉS SZTANKAY ISTVÁN A ROMEO ÉS JÚLIA ERKÉLYJELENETÉBEN (NEMZETI SZÍNHÁZ)
(IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



amíg a csodálat születését sikerül megfogalmazni, az ott és akkor születő szavakat rajtakapni.

„Az égő fáklya őmellette halvány! Úgy tündökölt a barna éjjel arcán, Mint drágagyöngy a szerecsen fülén.”

Sztankay kifelé beszél, a közönségnek (a rendezői asztalnak). Az ámulat, amelyet érez, társat kíván, a szépség, amit lát, közönséget követel; már nem is szavalhat, hiszen közvetít, a közlés igényével kell gondolatban szinte „újraírnia” a shakespeare-i szavakat.

A közönséghez való kifordulás nem válik teátrálissá: az élmény túlcsoportosulását, a mindenkivel való közlés vágyát fejezi ki.

Elvezet-e mindig az értelmezés tisztasága a játék hiteléig? Természetesen nem, hiszen ha így lenne, a színházi munka minden más háttérbe rendelő feladatai alig különböznének az akadémiai igényességű szövegelemzéstől. A jó kiindulópont csak biztat a művészi, teljes végeredménnyel. Megvédeheti az előadást a hazugságoktól, de az élményhez több kell: rátalálás.

Törőcsik és Sztankay számára a báli találkozás mindvégig nyitott kérdés maradt. Talán a legtöbb kínlódás tárgya, s a premieren is csak vázlat ... Nehéz megtalálni, hogy a kezdődő szerelemnek ez a komolykodó „színháza”, amelyben Romeo épp a játékkal szeretné csókra csábítani Juliát, aki megint csak a játékhoz folyamodik, hogy tiltakozva engedhessen, miért nélkülözi épp a játékoságot ... Talán a zsúfoltan egymás nyomában tolongó ötletek, a „zarándok-játék”, a „pálma-játék” fizikai megvalósítása szívja el a levegőt, s zárja Törőcsiket és Sztankayt is túlságosan önmagába ... Pedig itt minden szó, minden ötlet, minden mozdulat a másiktól, a partnerből indul. Ha valahol elszakad a lánc, megszűnik kettőjük közt az áramkör, a kapcsolat, a játék erőtlenné válik, kihűl, hitelét veszti. Teljes lényükkel egymásra kell figyelniük, hiszen a játék csak a másiktól kaphatja indítékát. Csakhogy épp ez a játék válhat túlságosan bonyolulttá a színész számára, s megakadályozhatja, hogy önmagán kívül másra is figyelni tudjon. Ha ezt az ellentmondást nem sikerül feloldani, a jelenet megoldatlan marad, ritmusát a legnagyobb erőfeszítéssel s gyakorlással sem lehet megtalálni, s a szöveg belső törvénye rejtve marad.

6.

Mercutio figurája heteken keresztül akadálytalanul fejlődik végső formája felé. Ez az ifjú bölcs sebezhető és cinikus egyszerre, mindentudó kívülálló, de a szellemi és fizikai harc elől kitérni még-is képtelen, minden szava éle, képekbe burkolt tréfa, s minden tréfája keserű igazság, igazságos leleplezés...

Iglódi szívós munkabírással dolgoz ki minden mozdulatot, a mondatok mögé robbanó gesztusok épülnek. A szemekbe álmot csaló Mab-királynét megidéző monológ képei szédítő iramban torlódnak egymásra, pontos, találó mozdulatok „jelenítik meg az illetékről álmódó fis-kálist, a dézsmát áhító káplánt, a csókra vágyó kisasszonyt ... Iglódi a szín-pad közepén mozog-pörög, viszi a lendület...”

Major is, ő is egyre kedvetlenebb, a hatásos, hálás Mab-monológ egyre idegenebb. Minél teljesebb, befejezettebb, kidolgozottabb ez a jelenet, annál kevesebb köze van az egészhez. Romeo a monológ alatt félig háttal áll a nézőternek, a háta, válla, a testtartása azonban elárulja, hogy nincs világosan meghatározott szerepe ebben a szituációban: „lazít”. Benvolio néha elkap egyet-egyet a körbeszórt mondatokból, ámulva reagál, aztán elveszti a fonalat.

A Mab-monológ egyre szebben hangzik, s egyre rosszabb. A megoldás nagyon későre, az egyik főpróbára születte meg. Egyszerű, mint majdnem minden - megfektett talány. A monológból polémia lesz az álmokba vesző, ködevő Romeóval. Szuggesztivitásának nincs más célja, mint őt legyőzni, lendülete csak őt akarja magával ragadni. Minden képe érv kettőjük dialógusában, melyben Romeo szövege a makacs, önmagába fordult hallgatás.

7.

A háziszínpad néha barátságos terep volt, néha ellenséges terület. A mű közegét (amelyet az elkészült előadásban a legtöbben bíráltak) itt még nem lehetett megteremteni. Major a pattanásig feszült izgalom erőterét építi a jelenetek köré - egyelőre képzeletben. Veszély és kiszámíthatatlan indulatok, a hétköz-napivá vált „rendkívüli állapot” irányítja titkon a látszat-véletleneket, s konstruálja a két szerelmes köré a „sorstragédiát”. Ezt a légkört a statisztériának, az utca népének s az állandó rendbontást megteremteni próbáló rendtartóknak kell megteremteniük.

A háziszínpadon a tér, a valóságos arányok hiánya mindent jelzéssé degradál, megfosztja a rendezőt és a színészeket attól az illúziómennyiségtől is, amit az „igazi” színpad nemcsak a nézőnek, hanem nekik is nyújt. Egy illúzió azonban itt is megteremtett: a „majd a nagy-színpadon”. Az utca „arcát” azonban később, odalent is csak nagyon redukált igénnyel lehet megformálni. A kis létszámú állandó színházi statisztériának is hosszú utat kell bejárnia még a valóságos színpadi jelenlétig, az alkalmilag ide-sodródottak pedig végképp keveset „fizetnek vissza” Bodnár Sándor játékmesteri és Szigeti Károly koreográfusi küszködéseiből.

Pedig milyen döntően komponálódnak a jelenetekbe az utcai szájtátók, az átláthatatlan vizsálytól megzavart, megfélemlített s épp ezért hangoskodásra, olcsó gúnyolódásra, felszínes ítélkezésre oly könnyen kapható veronai népség. Kulcspillantatok egész sora nem teljesezhet ki nélkülük. Romeo és Tybalt találkozásának abszurditását az ő nevetőszólamuk húzza alá. A komikum és tragikum szerves egysége tőlük válik vitathatatlanul a műben.

Ez a nevetés azonban nehezen „áll össze”. A statiszták egy-egy óvatlan pillanatban szereplőből könnyen nézővé vedlenek, s a mű ismeretében, értő és szomorú együttérzéssel figyelik a „nagyok” játékát. „Beleélik” magukat a kívülálló szerepébe, s tönkretehetik a szín-padi igazságot.

A darab groteszk színeivel nehezen barátkozik a szem. A tragikus pillanatokhoz a beidegzettség áhítatot, meghatottságot rendel. Az idegesség mélypontján (s a készülődés hetei alatt ez sorra utoléri a résztvevőket) mindenki a régi, a megszokott után kapkod. Mercutio haldoklási jelenete is többször kiveti magából a félreértés komikumát, míg vég-legesen, szervesen összeforr vele. Pedig épp az „élcélódó”, a „jópofa” Mercutio szavai emelkedhetnek igazán tragédiai magasságba: „... *Pokolba a családjuk!*”

Mert ők vetnek férgek koncaul, ők...”

- fogalmazza meg halálának józan okát, miközben körülötte nem értik sem az életet, sem a halált.

A nevetés nem veszélyezteti a tragédiát. Major fáradhatatlanul inspirálja a színészeket az ellentétes, valóságos tartalmukat elfedő helyzetek kibányászására. A tetszhalott Júlia szobájában a siratók és az esküvői előkészületeket végzők párhuzamos jelenlétét biztosító dísz-



IGLÓDI ISTVÁN MINT MERCUTIO A NEMZETI SZÍNHÁZ ROMEO ÉS JÚLIA ELŐADÁSÁBAN (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

letmegoldás kitűnő lehetőséget teremt. Mindenki a maga logikája szerint létezik a színpadon: Capulet és Capuletné egyszerre siratják édes lányukat és a herceg rokonával tervezett házasság füst-be ment „üzletét”, odalent Lőrinc barát érkezik, kétségbeesve a házassági hírtől, de mire felér, megkönnyebbül a „halál” tényétől... A siratókórus mellett a boldog barát - komikus. De a zenészekkel komédiázó Péter - tragikus.

A Capulet-pár helyzete (Gelley Kor-nél és Zolnay Zsuzsa), nagyon kényes a műben. Ha Romeo és Júlia tragédiájában nem az „örök” sorsszerűség a döntő, akkor az ő szerepük egyszerre kegyetlen fénybe kerül. Az egyszerűsítés álszentté, zsarnokká degradálná őket.

„De jól van, Páris, végy erőt szívén: Elsősorban lányom dönt, nem én. Ha ő kimondja néked az igent: Jóváhagyom; legyen döntése szent.” - mondja Capulet Párisnak az I. felvonásban.

„Én tennék egy merész ígéretet ... Ami lányom szívét illeti: Ő csak rám hallgat, nem kételkedem.” - igazítja ki a nézeteit a III. felvonásban.

S gutaütéses dühöngéssel tör ki néhány jelenettel később:

„Ha itt maradsz, övé leszel! Ha nem: Éhen gebedhetsz, megfagyhatsz az utcán, Mert esküszöm, nem vagy többé lányom: Amim van, abból semmi sem tiéd!”

Capuletben a közhelyekbe vetett vak hit testesül meg, a társadalmi igénynek való tökéletes megfelelés vágya, a „kívülről irányított ember” korai előképe . . . Capulet minden mozdulatának, szavának ez a megfejtése: érzelmei klisék, eszményei kölcsönöztek, indulata és

fájdalma is mintha tükörbe pislogna, hogy megfeleljen a szabványnak. Capuletné figuráját a „szelíd erőszak”, az „anyaszerep” színezi meg.

Mitől nehéz ez a színészi feladat? Mert a figurák kritikája észrevétlenül átcsúszhat a figurák karikatúrájába. Ilyen kísértő pillanat sok van, de a legnagyobb veszéllyel talán a siratási jelenet fenyeget. Itt mindenki úgy gyászol, ahogy szokás: színház a színházban, de életből ellesett színház. Ez groteszk, de nem vígjátéki. A groteszk elem megnöveli a tragédia hatását, de a vígjátéki az igazságát támadná meg.

A kritika nem bánt túlságosan megértően a rendezői elgondolásnak épp a groteszk elemeivel. Vannak, akik elfogadják a mű komédiai színeinek hangsúlyozását - a szép és szomorú vagy tragikus jelenetek szomszédságában, ugyanakkor tiltakoznak a komikum és tragikum egyidejű, sőt egyetlen alakban való jelenléte ellen. Pedig ez az együttjelentkezés fejezi ki a valóság logikáját.

Capulet figurájának groteszk vonásai szorosan összefüggnek a mű befejezésének kérdésével. A „tönkresilányított” Capulet kezén elvész a katarzis - kifogásolták.

Vajon a rendezői erőszak szuggerálja-e, hogy nem érezzük „kielégítőnek” a két család kínálta feloldást:

„Legyen halotti szobra színaranyból,
Hogy míg Verona áll és híre él,
Csodálva nézze mind e nagyvilág
A sírig hű és bátor Júliát” - mondja Montague.

„S jobbján aranyból Romeo pihenjen.
Bizony mondom: mártírok mind a ketten” - teszi hozzá Capulet.

Inkább önleplezés ez, dühre készítet, mint békéltető happy endet kínál.

Capulettől az elherdált fenséget és méltóságot kérték számon, a herceg kezéből, sokak szerint a történelmileg haladó központi hatalmat csavarta ki Major? Csakhogy ez az erős központi hatalom valójában csak illúzió:

„Szikrányi szókból fellobbant csatátok
Utcáinkat harmadszor dúlja fel!
Ha még egyszer összecsapni mertek,
A rendbontásért fejetek fizet!

Ez egyszer még mindenki elmehet” - a herceg szövege nem az erőről árulkodik a darab elején, s a végén is inkább tehetetlenül maga is besorol a siratók közé, minthogy nem létező hatalmát fitogtatná. Major ezen mindössze annyit „torzít”, hogy az első felvonásban a herceg még azt sem éri el könnyen, hogy sza-

vát meghallgassák, túl kell kiabálni a tömeget.

Ennek az erőtlenségnek ellentmondani látszik a gumibotos rendfenntartók szerepeltetése. A kapkodó eréllyel váltakozó határozatlan cselekvőképtelenség azonban korántsem olyan idegen egymástól a valóságban, mint a sematikus gondolkodásmódban.

8.

Elveszett-e a műből a katartikus „happy end?” A próbákon a szemünk láttára talált rá Töröcsik, s egyre gazdagabbá tette érzellemmel, értelemmel . . . Január vége közeledik, mire a „happy end” pontosan kirajzolódik. Ez már az az időszak, amikor mindenki látni akarja az egészet. A próbákon Major igyekszik „végigmenni” a mű teljes építményén. Néha egész jeleneteken átsiklik, mintha csak a szöveget akarta volna hallani, máskor makacsul visszatér egy-egy mondat hangsúlyproblémáira. Látszólag a színpadi beszéd apró hibáival bíbelődik, s csak ha eredményt ér el, akkor válik világossá: a darab lényegének kis építőkockáit szabadítja ki a rákérgesedett megszokás közül, s a dialektikus szemlélet felismerés-élményét teremti meg.

Töröcsik Lőrinc barát cellájában talál rá a „happy end” kiindulópontjára. Szinte könnyedén „fejt meg” azt az ellentmondásláncolatot, amely a IV. felvonás helyzeteinek látszata és valóság-tartalma között feszül. Lőrinc barát az altató hatását ecseteli:

„Ereidben is megáll a lüktetés;
Lélegzed se jelzi majd, hogy élsz;
Ajkad, képed rózsái megfakulnak;
Pillád lecsuklik, mint a halál ...”

Töröcsik mosolygó megnyugvással hallgatja. S a boldogság hangján búcsúzik. Magányos kriptabolt, tetszhalál, kísértő árnyak - és a boldogság? Nem igényel elvont spekulációt, hogy a szituáció összeforrassza a látszólag idegen anyagokat. Töröcsik nem általános érzelmeket játszik el, nem a szavak látszatértelméből találja meg saját magatartása indítékait, hanem a helyzet valóságába helyezi magát, s onnan merít értelmes szenvedélyt.

Minden a boldogsághoz viszi közelebb, ami megmentheti a násztól. Ezért könnyű, majdhogynem izgatottan sietős a hazug bocsánatkérés is: a terv megvalósításához közelít.

Miért volt olyan nehéz, olyan kínlódo a magányos Júlia víziókkal zsúfolt monológja, mielőtt a bűvös szert kiissza?

Ebben a szorongásokkal telt szövegben az ösztön szava szólal meg, az idegek reflexe diktálja a kétséget: de mindez nem működhet gáttalanul, teljesen kivonva az értelem kontrollja alól, hiszen Júlia végül Romeóra köszönti poharát ... A különböző elemek egyensúlya néha létrejött, néha megbomlott a próbák során.

(Mennyivel természetesebben sikerült ugyanezt a „feladványt” megoldani a II. rész kezdetén, mikor Júlia átkokat és szerelmes szavakat egyszerre szórta férjére, aki bátyja gyilkosa. Ott a váratlan „kijózanodások” okát a más hírre váró érzelmek állandóan felkínálják.)

Az utolsó mondat, a pohárköszöntő így is telitalálat: „*Megegyek, jó Romeo! Ezt rád köszöntöm!*” Törőcsik mintha drága itallal teli kelyhet tartana, s fenéig üríti az „ünnepi” poharat. Ez a mozdulat is a végső „happy end”-hez vezet, amely nem tűnt el a műből, csak a „komolyan vett”, meséből kiemelt történet-ben szükségszerűen eltolódott.

A kriptajelenetben sem a tragédia teljesezik be, hanem a szerelem. Már Júlia

ébredése sem a megszokottan iszonyodó, hiszen a riasztó helyet szinte vonzóvá teszi, hogy a Romeóval való közeli találkozást ígéri. A valóság felismerése pedig a halált szelídíti barátságos, egyet-len megoldássá.

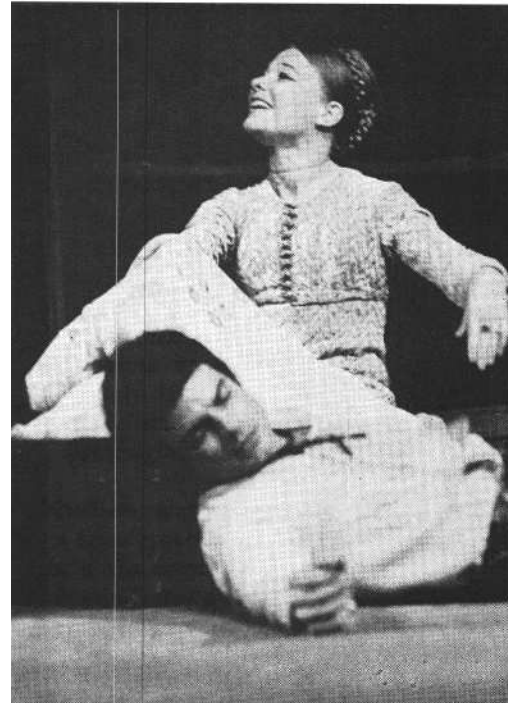
Júlia legnagyobb rémülete, hogy nem lel elegendő mérget, s legnagyobb megkönnyebbülése mikor a történetet észreveszi.

Nem marad ideje önsajnálatra, a szituáció hamis, felszínes értelmezésére, a cselekvés hitele érzelmi hitelt teremt.

„Jer, drága tör!” Törőcsik mozdulata felidézi a „pohárköszöntőt”, hidat ver a két jelenet között. A „happy end” bevégeztetett.

9.

Brecht, aki számbavette az igazság elmondásának nehézségeit is, így ír a megfélemlítő klasszicitásról: „Klasszikus művek élő színrehozatalát sok minden nehezíti. Ezek közül talán legrosszabb a rutinemberek gondolkodásbeli és érzelmi lustasága. Van az előadásnak egy tradíciója, amelyet gondolkodás nélkül a kulturális örökséghez számítanak, holott a műnek, a tulajdonképpeni örök-



TÖRŐCSIK MARI ÉS SZTANKAY ISTVÁN A ROMEO ÉS JÚLIA KRIPTAJELENETÉBEN (NEMZETI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

ségnek csak árt; ez valójában a klasszikus művek megkárosításának hagyománya ... A hagyományos előadásmód egyaránt szolgálja a rendezők, a színészek, valamint a közönség kényelemszeretétét ... Ha nekifogunk, hogy egy klasszikus művet színpadra vigyünk ... újonnan kell szemügyre vennünk a művet ...”

TÖRŐCSIK MARI ÉS SZTANKAY ISTVÁN A ROMEO ÉS JÚLIA KRIPTAJELENETÉBEN (NEMZETI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)



A Macska játék ürügyén a drámaíró Örkényről

művészeit látta vendégül a Fészek Klubban a Színházművészeti Szövetség színész szakosztálya. A Ráday Imre elnöklete alatt lezajlott találkozón, melyen szép számban vettek részt a Csokonai Színház színészei, többek közt jelen volt Malonyai Dezső, a Művelődésügyi Minisztérium színházi főosztályának vezetője, Kazimir Károly a Színházművészeti Szövetség főtákará, valamint Taar Ferenc, a Debreceni Csokonai Színház igazgatója és Giricz Máttyás főrendező.

Elsőnek Taar Ferenc ismertette a Csokonai Színház tevékenységét az elmúlt év-tized alatt. Beszélt azokról a markáns rendezői törekvésekről, melyek igazgatósága idején a debreceni színházat jellemezték, mind Vámos László és Lengyel György, mind pedig Giricz Máttyás jelenlegi főrendezői irányítása alatt, majd ki-tért az operatársulat problémáira és sikereire, s felvetette az opera esetleges önállósulásának gondolatát. Szólt azokról az eredményekről, melyekkel a Csokonai Színház a bérletesítés terén dicsekedhet, végül pedig említést tett a szín-ház gondjairól a színészi utánpótlás tekintetében, valamint a művészeti vezetésen belüli személyi ellentétekről.

Giricz Máttyás a színház művészi arculatának kialakításáról beszélt, azokról a problémákról és feladatokról, melyek e téren felmerültek. Kiegészítve Taar Ferenc szavait, felhívta a figyelmet Ruszt József O'Neill-rendezéseire, s hangsúlyozta, hogy mint főrendező az elmúlt öt év alatt arra törekedett, hogy a színház művészei újabb lépéseket tegyenek a széles körű felkészültség, az újfajta színészi, illetve rendezői-tervezői kifejezési eszközök megtalálása felé. Ennek ellenére az utóbbi évad során igen rossz közérzet alakult ki a színházban, amely megnehezíti a művészi alkotómunkát.

A baráti hangvételű vitában a debreceni színészek munkakörülményeiről esett szó, a próbaidő rövidségéről, a főváros kulturális életében való részvétel és a rá-dióban-televízióban való szerepvállalás nehézségeiről. Sárközi Zoltán, a Csokonai Színház színésze felszólalásában azzal magyarázta a főiskolán végzett fiatal színészek elzárkózását, hogy a debreceni szín-ház repertoár színház, s így egy-egy kisebb szerep is hónapokra a Budapesttől amúgy is elég messze eső városhoz köti a színészt. Az eszmecsereben, melyben egy-egy részletkérdéssel kapcsolatban szót kért Kazimir Károly és Básti Lajos a szövetség, valamint Malonyai Dezső a minisztérium részéről is, felvetődött egy esetleg Debrecenben létesítendő tévéstúdió terve is.

A találkozót Kazimir Károly főtákar zárásával ért véget, aki sürgette a művészeti vezetésen belüli problémák megoldását, hogy a színház továbbra is eredményesen s jó alkotó közérzettel folytassa munkáját.

A *Macska*játék Örkény István drámaszerkesztő képességéről, színpadi szituációinak erejéről, színes dialógusvezetéséről, gazdaságos nyelvhasználatáról és jellemábrázoló készségéről vall. Ez a darabja ismét igazolta tudatos és intuitív komponáló drámaíróerényének együttes jelenlétét.

Örkény már írt emlékezetest, a *Tó - tékat*. A hasonló című novellával, főle⁸ a filmmel szemben, a *Tóték* igazi ott-honára a színpadon talált. Igaz, a szerző számára ez esetben Kazimir bábaszkodása, a témát kitűnően értő-kibontó segítsége talán értékesebb volt, mint a sok külsőleges eszközzel dolgozó filmi koncepció. Viszont az is igaz, maga a novella inkább színpadra kívánczolt. Úgy tűnik, Örkény tehetségének leginkább adekvát területe a színház. A *Macska* játékból is - tudomásom szerint ezzel is voltak filmtervek - színház lett. Még-hozzá jó színház.

A *Macska*játék érettebb darab, valódi színház a *Tótéknál*. Örkény a *Tóték* és a *Macska*játék között - eltekintve keletkezésük időbeli sorrendjétől - figyelmet érdemlő utat járt végig: lényeglátóbbá, derűsebbé, megértőbbé, méltányosabbá, bölcsőbbé: még embertudóbbá vált.

I.

Drámai műfaj esetében egy író szerkesztő-tehetsége, sőt tudománya különösen fontos. Ugyanakkor drámaszerkesztésének módja tettenérhetően vall sajátos, csak rá jellemző vonásairól. Megkísérlem röviden bemutatni, hogyan komponálja mondanivalóját Örkény drámává.

A *Macska*játék tartópillére két főszerep: az erőteljesebben, részletesebben megrajzolt hatvanöt éves Erzs (özvegy Orbánné) és a halványabban, kevésbé következetesen komponált, valamint fiatalabb Giza szerepe. Erzs és Giza, a két egytestvér Szkalla-lány merőben más embertípust jelenít meg. Csupán feltétlen egymáshozragaszkodásuk azonos.

Erzs nyílt ember, közvetlen, elsősorban érzelmei irányítják. Nagyon szeret és nagyon gyűlöl. Könnyen meghódítható,

tó, de nem bocsátja meg az elárulást. Élethelyzetét ritkán képes reálisan átgon-dolni, ezért butaságokat mond és tesz, ugyanakkor egész élete megítélésében reális és bölcs. Megköveteli a magáét, de egészséges érzéssel fordul el az elérhetetlentyől. Indulataitól vezérelve néha közön-séges, máskor szinte érzékenyülten finom. Tevékeny, kezdeményező, aki egész lélekkel veti magát új, ismeretlen helyzetekbe. Önértékelése elfogult, önmagát túlbecsüli, s ezért rendkívül önérzetes. Magabiztossága alapján is bátor, felsza-badult.

Giza intellektuális, fontolgtató, bizony-talan, félénk, védekező alapállású ember. Érzelmein uralkodik, cselekvésre készítő motívumai mindig átszűrődnek értelmén.

A darab expozíciója a két nővér vi-szonylag rövid, egymásnak írt leveleiből idéző és telefonon folytatott beszélgetése. A darabindítás különös figyelmet érdemel, mert Örkény mesteri feszültség-hálózatot épít fel nyolc-tíz perc alatt.

Erzs Budapestén él társbérletben. Környezete kopott, szegényes. Ruházata régidivatú, elnyűtt, slampos. Nyilvánva-lóan nem él jó anyagi körülmények között. Minden bizonnyal filléres gondjai lehetnek. Nincs kétségünk afelől sem, hogy ennek az élethelyzetnek kialakulásáért csak részben felelősek a külső körülmények, ehhez Erzszi alaptermészete is hozzájárult. Mert valójában nem akarja látni helyzetét, ilyen körülmények között is úgy viselkedik, ahogy ezt önmaga el-képzelése szerint a régi, elkényeztetett Szkalla kisasszonytól elvárhatja a világ. Mindez azonnal kiderül, amikor nővére-nek beszámol a tejcarnokban rendezett botrányáról. Indulatának impulzusai va-lóságos és vélt helyzetének ellentétéből törtek elő, önérzetén esett seb, cselek-vési szabadságán sérelem. Erzsiben egy ennél mélyebben vésődött feszültség is él, egy negyvenvalahány éve tartó, titkoltan-nyílt szerelmi viszony. Ennek szígyenét hurcolta egy tiszta, jóhiszemű és hű férj oldalán. A környezet szájrándító összenézései, pletyka-megjegyzései kö-zepette kitartani az „igazi” mellett, jócskán megkövetelte tőle a keménységet, elszántságot. S ha ezerszer meg ezerszer is elhessentette, a bűntudat feszesre húzta hurkát Erzszi nyakán.

Giza Garmisch-Partenkirchenben, dús-gazdag Misi fia kastélyában él. S ott ez az ezüsthajú, előkelő matróna, kit schwester, cselédség, autó, vagyon nyújtotta luxus, unaloműzőként hattyúkkal

díszített tó és kényeztető gyermeki szeretet vesz körül, magányos és egyre jobban szorongó. Érthetően túl sok ebben a környezetben a betartandó szabály, és azok jelentősége felfokozott. Az amúgy is fontolgató, bizonytalan Giza szenved az értékek elvesztésének lehetőségétől, az üzlet és politika teremtetten kockázat légkörében. Mindezen felül neki is megvan a maga külön pokla. Beteg, tolószékhez-ágyhoz kötik megbénult idegei, a más-nak kiszolgáltatott testben pedig megaláztatott fél a lélek.

Az emberi alaptermészet és környezete közötti külső feszültséghez mindkét testvér esetében belső feszültségük párosul. Ezek kölcsönösen átszövik, felerő-sítik, mozgásban tartják egymást. Mind-ehhez még az is hozzájárul, hogy a nővérek kölcsönösen boldognak hazudják magukat egymásnak.

Ebből a feszültségrendszerből bontja ki Örkény a darabját. Szereplői önnön törvényeik kérelhetetlen logikája szerint sodródnak a kritikus helyzet felé, hogy a krízis megégető hőfokán derüljön fény emberségük valódi értékeire: melyik lesz kettőjük közül, ki önmagát megőrzőn oldja meg feszültségeit, s melyik, ki ugyanezt csak eddigi énjét feladva képes megtenni. Melyik a teljesebb, az élhetőbb élet az egyén számára és éppen ezért a társadalomnak feltehetően a jelentősebb. A válasz az írói gondolat.

Erzsinek egész eddigi életét szerelmi viszonya töltötte be, ez az *élete*. Amikor szerelme elhagyja egy másik nő kedvéért, az élete omlik össze. Ahhoz, hogy tovább éljen, eddigi lényének pusztulása val kell szembenéznie, s azt túlélnie.

Gizának reménysége a világ „legjobb” ideg orvososa, a várható gyógyító műtét, az ismét mozduló láb. Elveszíteni ezt a lehetőséget ugyanazt jelenti, mint Erzsínél a szerelmet elveszíteni.

Erzsi birtokában van valaminek, amit nem ismer a másik. Birtokában van a bátran élők kincsének, a fantáziának. Mert a szerelem nemcsak valóság, de illúzió is és játék is. A szerelmet a magunkból kivetített képzelet nélkül aligha lehet életben tartani negyven éven át. Együttal az ilyen hatalmas szerelem nem-csak képzeletünkben él, de meg is növeli azt. A szerelem harc is. A mindig beteljesedés és a mindig kielégületlenség váltakozása nyomán az örökös újakezdés harca. Minden szerelem ilyen! És az ember nemcsak egy másikba, nagyon sok-félébe lehet „szerelmes”. Ennek az élet-vitelnek talaján volt képes a krízis után

is megőrizni önmagát. A fantázia birtokában, a harcképességével új valóságot teremteni maga köré. Ebből ugyan már hiányzott a szerelem, de bizonyos, ez az Erzsi szert tesz majd egy másikra, megtalálja életének értelmét, aminek teljes lényével odaadhatja magát. Mit érne az ember, az élet ilyen játék nélkül?!

Giza nem viseli el életét saját természete és környezete fojtó légkörében. A gyógyulás reménye csak önmagunk szerelme, és igazán szeretni csak nem-magunkat lehet. Sok száz kilométer mesz-szeségből is hat rá ez a másik, Erzsi. Szinte katalizálja, körébe vonja, szeretni kínálja magát. És Giza hazajön Pestre. Műtét nélkül, gyógyulás nélkül, nyomorultan. És elkezdődik együtt a játék, a „holnap új életet kezdünk” eksztatikus mámore, a prűskölő, nyávogó, hempergő macskajáték.

Nehéz nem észrevenni, hogy Örkény a megújulásra és megújításra mindig kést és képes, az egzisztenciális kockázatot is vállaló bátor emberre szavaz. Arra, aki nemcsak magyarázni, de megváltoztatni is akarja világát.

II.

Nem boncolhatom elemeire az egész darabot, ebben a lapban semmi esetre sem. Csupán elemzek néhány olyan részletet, amellyel Örkény drámaírói elsődlegességét, főleg egyéni látás- és formálás-módját keresem.

I. Minden művészet egyik kelléke a visszatérő motívum alkalmazása. Tiszta példák erre Puccini reminiscenciái, a tragédiák kiteljesedésének döbbenetében visszahangzó szerelmi duettek. Az ilyen emocionális ellenpontozás feszültségre-remtő és ugyanakkor feszültségoldó hatása egyszerre megrázó és megnyugtató. Prózák esetében leggyakoribb az a megoldásmód, amikor a darab elejét indító szövegi-képi helyzet tér vissza a történet végén. Ennek az eljárásnak - foglalat-technikának nevezném - még akkor is megrázó hatása van, ha csupán a néző érzelmeit hozza mozgásba. Így történik ez pl. Zorin *Varsói* melódiájában. Ott az indító montázs, zene, szöveg és világítás pontos ismétlésként tér vissza a darab végén. Erőtlenül érzelemre apelláló, pompásan komponált megoldás ez. Annál is inkább csak érzelmre, mert az indítás már eleve exponálja a történet szomorkás hangulatát. Örkény túllépi a csak érzelmi konszonzancia-disszonzancia hatást, s a szokványmegoldást intellektuális hatással gazdagítja.

A darab elején szó esik a két fiatal lány egyik emlékiról. A holt Tisza-gáton futottak könnyű nyári ruhában, egy érkező kocsin elé. Életüknek erről a mozzanatról készült egy fénykép. A fénykép ma már nincs meg, de mindketten időmosta részletnélküliségében emlékeznek rá, még inkább akkori hangulatukra. A darab folyamán ez a fénykép többször szóba kerül. Kik elé futottak? Szolnokról érkező apjuk elé? És miért járt apjuk Szolnokon? Valójában milyen is volt a hangulat akkor? Talán Csermlényi - Erzsi későbbi szeretője érkezett a kocsin?

A darab végéig, amikor a zárójelenetben a kép újra előtűnik, nem kapunk ezekre a kérdésekre pontos választ. Nem is kaphatunk, a két lány sem emlékszik már a tényre. Nem a *tényre*, arra emlékeznek, amire életük folyamán emlékezni kívántak. Giza a kocsin érkező boldog apjára, Erzsi Csermlényire, akivel ezen a napon kezdődött viszonya. Nyilvánvaló, az idő összemossa a részleteket, talán több történetet egyetlen emlékké ötvözött, talán egy emlékből kinagyított részlethez kötötte a lényegtelenre homályosult többi. Van azonban ennek az emlékfantomnak egy feltétlenül objektív részlete, egy vitathatatlan bizonyossága: mindketten fiatalok voltak, tiszták, ártatlanok, még gyermekien szabadok. A boldogság hangulata néz a két öreg emberre erről az emlékről. Nos, eddig ez ugyanaz, amit a *Varsói melódiánál* említettem, egy nagy sodrású emocionális hatás felkeltése a közönségben.

Ehhez azonban, mint említettem, egy határozottan intellektuális mozzanat is párosul. Felismerése annak, hogy életünk megélt eseményei sem csupán azok és annyik, amik objektíve voltak, hanem amiké azokat formáltuk. Tudatunk a tényeket sajátosan, szubjektíven tükrözi. Az ember élete idővonalának mindig egy határozott pontján elhelyezkedve, jelen állapotához viszonyítva alakítja múltbeli élményanyagát is. Éppen úgy, ahogyan meggyőződése¹, vágyai, indulatai jelenlétével tervezi jövője képét.

Mindenesetre Örkény a szokásos „foglalattechnikát” sajátos módon alkalmazza, a lírai hatást, intellektusunkat mozgásba hozó hatással gyengíti és erősíti egyszerre. Ezzel az effektus feszültségét megemeli.

Természetesen az ilyen emocionális-intellektuális együttmozgás (mert a kettő csak tankönyvekben, de sohasem az emberben különül el egymástól) minden hasonló megoldásnál jelen van. Arányaiban



ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK (PESTI SZÍNHÁZ) - GREGUSS ZÓLTÁN (CSERMLÉNYI VIKTOR) ÉS SULYOK MÁRIA(ORBÁNNÉ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

azonban nem így. Az említett Zorinda-rabban az érzelm elemi erejű, amit közben gondolkodom, jóval halványabb: ilyesmi: „elszállnak az évek; nem szabad az alkalmat elszalasztani; megöregszünk”. Közhelyszerűek.

2. A két testvér vitáinak egyik elindítója a szóban forgó fénykép. Ennek apropójaként merül fel az a kérdés: miért ment be apjuk Szolnokra? A darabban a telefonon keresztül Erzs és Giza között ebben a témában szokatlanul hevesse lesz a vita. A szöveg, a jelenet homlokterében a „ki emlékszik jobban”-t el-döntendő, indulatos szóváltás áll. Egy-mással replikázva, kiabálva, a maguk igazának védelmére koncentrálnak mint-egy mellékesen mondják el: apjuknak volt egy Szántó nevű barátja. A kommun bukása után Szántót a fehérterror letartóztatta és kivégezte. Az apa tekintélyét a megfelelő katonai szerveknél bevetni, barátja sorsát enyhíteni járt Szolnokon. Ott egy fiatal tisztecske „lekommunistabérencezte”, és felpofozta. Apjuk hazaérve szégyenében főbe lőtte magát. A már előzőleg is szimpatikusan rajzolt apa mellé hangolt közönség nemcsak a komikusan folyó szócsatára, a történetre is figyel.

Megint feszültségteremtő megoldási módjára hívnám fel a figyelmet. Feszültség keletkezik abból, hogy a jelenet fő-vonala (a hevesen rikácsolt vita) és mellékvonala (az apáról szóló történet) pár-huzamosan vezetett szála egyszer csak a néző figyelmében helyet cserél. S ugyan-akkor feszültséget hoz létre az is, hogy a szereplők dühükben arról is kényszerülnek beszélni, amiről hallgatnának. Hiszen éppen kényszerük váltja ki egyéb-ként indokolatlannak tetsző indulatosságukat.

„Ez nem teleföntéma!” - kiabálja nő-

vérének Giza. Nem - indul meg az asz-szociációsor bennem -, mert az NSZK felső üzleti köreihez tartozó fiát Gizának egy 1919-ben kommunistabarát nagypapa kompromittálhatja. Különösen akkor, ha hallhatja és hallgatja valaki ezt a beszél-getést valamelyik müncheni postán vagy más hivatalban. És ez a feltételezés éppen a vita indulati fokának hevessege miatt bennem majdnem bizonyossággá válik.

3. Mindjárt a darab elején van a két nővér között egy látszatra ostoba dialógus. Már történt említés arról, hogy Erzs a tejcsarnokban kifogásolta, miért nincs kiírva: fél deci tejet nem szolgál-nak ki. Az elárúsító erre azt válaszolta, hogy ezt nem kell kiírni. A dialógus egyik részlete:

„Giza: Erre mit mondtál?

Erzs: Hogy lehet.

Giza: Erre mit mondtok?

Erzs: Hogy nem lehet.

Giza: Erre mit mondtál?

Erzs: Hogy lehet.

Giza: Kiabáltál vele?”

Ez a ki kell-nem kell szajkózás feszé-lyező unalomig ismétlődik sok alkalom-mal. Anélkül, hogy akár Erzs, akár a tejcsarnokosnő álláspontja logikailag igazolódna. Miről van hát akkor itt szó? Kinek van igaza? A maga szempontjából mindkettőnek. Az ember számára az igazság ugyanarról a dologról sosem mentes önmaga számos tényező-től függő beállítottságától. Egy társadalmi osztály, réteg számára sem. Örkény persziflálja egyrészt egyik véletlenként a *causa* és a *ratio* - a tényokok és az érzokok - fel-tétlen azonosításának nagyképűségét, másrészt és másik végtelenként az önmaga igazságtudatában elfogult ember nevetsé-ges nyomorúságát.

Messze vezetne, ha az objektivizmus-

szubjektivizmus vagy a relativitás és a dialektika kérdéseibe bonyolódna. A felvetett dialógus nyomán ilyen distink-ciók megtétele aligha van szándékomban. Viszont Örkény írói eszköztárának egyik konkrét „fogásán” keresztül arra ismét utalnék, hogyan hordoz mélyebb dimen-zióiban a felszín magvas gondolatiságot. Valójában ugyanazon alkotói attitűd egyik megnyilvánulásáról van itt is szó, amit előzően érintettem: az ellentétek egyidejű jelenlétének feszültségteremtő erejéről.

4. Erzs negyven esztendőn keresztül volt hűséges szeretője Csermlényi Viktor-nak. Egy életen át. Csermlényi egész éle-tén is. Két ember ilyen kitartó kapcsolata valójában tiszteletet érdemlő. Mind-két partner esetében egyaránt. Erzs esetében pedig különösen, hiszen ő egy tisztas házastársi szituáció jelenlétében vállalta ezt a melléktáncos helyzetet. Az sem kétséges, hogy aki a legtöbbet kapta tőle és belőle, az Csermlényi volt. Így is végiggondolhatjuk: az operaénekes Csermlényi karrierjének egyik - és nem is akármilyen értékű - biztosítója Erzsivel évtizedeken át tartó rendezett viszonya volt. Emberileg ezért hálás lehetne. Még inkább Csermlényi anyja, Adelaida. A nyolcvan körüli vénasszony kétségtelenül intelligens, a művészvilág etikájában honos, már csak aggága miatt is bölcsességet, megértést várhatunk tőle - hiszen nem szenilis, szellemileg nagyon is ép. Nos, amikor az elhagyatottságában kétségbeesett Erzs találkozik Adelaidával, a helyzet éppen ellenkezőjére bomlik. Igaz, nem váratlanul. Örkény a két nő ellenségeskedését a nézővel előre tudatja.

A találkozón Adelaida úgy kezeli Erzs-t (az anyai ösztön és a társadalmi konvenció ereje), mint aki fia egész éle-

tét tönkretette. A jelenetet felfűti ez a többmotivációs szerkesztésmód. Megélem az elbánás méltánytalanságát is, de azt is, hogy ez az Erzsi mégsem több, mint egy kikopott szerető, s talán ha nem köti le a „fiút”, annak élete nem alakult volna ilyen slamos-lompos-sá.

5. Eljutni az öngyilkossáig, ehhez emberen túli boldogtalanság szükséges. A megalázottságnak, meggyötörtségnek, a „nincs tovább értelmé”-nek olyan döbbenetes erejű megélése, ami a tőle való szabadulásra egyetlen kaput hagy nyitva, a megsemmisülést. Az öngyilkosság az ember védekezési reakciójának legutolsó lehetősége. Az önkéntes halált vállalás állapotában, végletesre sarkítva, kétféleképpen viselkednek az erre magukat szánók. Ezek a pillanatok olykor a teljes emberi összeomlás, a tudattalan páni menekülés, és csak a menekülés kényszerének lehetnek pillanatai. Ha így van, akkor az egyéniség már teljesen széthullott. Erzsi nem ehhez a fajtahoz tartozik. Az ő emberi magatartása, önbecsülése, önmaga fontosságának tudata éber jelen van halálba indulásának pillanataiban is. Nála nem válik a lét szinte elviselhetetlenné, őt nem az élet jelen-lététől való félelem ismeretlen és tartalmatlan szorongása űzi az önmegsemmisítésbe. Az erzsi életében nagyon is tudatos és tartalmában meghatározott az elviselhetetlen vagy elviselhetetlennek tűnő halálba űző kényszer. Histeroid jellegű menekülés ez a jelenből egy más ál

lapotba, akár a halál állapotába is. Az öngyilkosjelölteknek ez a típusa valójában sajnálja magát. Keresi tettének ön-maga számára kielégítő magyarázatát és áldozathozataláért elégtételt kíván. Erzsi a „majd sírtok utánam, ha nem leszek” fajtájából való.

Míg az első típus már a társadalom mínuszvariánsa, a második egyáltalán nem. Ez a saját lényét túlkompensáló, az életre nagyon is alkalmas, élni szere-tő, s ha sikertelen a kísérlete - rendszerint az is - mindent újrakezdeni képes típus. Ezek az emberek életszeretükbe majdnem belehalnak. Az életépítők, a mindig belekezdők, a helyzethez alkalmazkodók és az alkalmat alakítók, az előreivők kinagyított rajza ez.

Mindenesetre az önkéntes halálba indulás (a darabban a mérgezés bevétele) határozott lemondás az életről. A bevett gyógyszer - ezt Erzsi nem tudja - csak altató. S az alvó álmodik. Miről? Természetesen az életről, önmagáról, szerepléséről, óriási sikeréről - saját temetésének processzusa keretei között. Ezektől feketélik a temető, a virágok mindent elborítanak. Egyszer csak megjelenik a hűtlen szerető, Csermlényi Viktor. Jajongva és meakulpázva tör könyökkel utat a tömegben. Fájdalmasan üvöltve szölongatja elhagyott szerelmét, bocsánatért könyörög, a sírgödörbe akarja vetni magát. A „leghalottabb öngyilkos” a legvirulensebb életről álmodik. Megint egy ellentétpár feszes íve, halál-élet el-

lentét, a „még a borsón is szépet álmodom” igenlő szembeszegülése a tétlenség állapotával. Valóban pompás színház.

III.

A *Macskajáték* nem hibátlan darab. Szívesen elengedtem volna például a docensné egyetlen ruhájának (tényleg egyetlen ruhája van?) erőszakoltságát. Azt a különös véletlent is, amely Erzsi lányát éppen a borral öntözött ruhájú asszony férjének tolmácsaként egy külföldi tudományos kutatók számára rendezett vacsorára viszi.

Írásomban azonban nem a teljességet, hanem Örkény egyéni, sajátos vonásait kerestem. Erről szólva megelégedhetnénk azzal az általában hangoztatott véleménynel, miszerint egyéni ízét groteszk látás- és ábrázolásmódjában érhetjük tetten. Van ebben igazság, de talán az igazság ennél is jobban megközelíthető. Éppen a *Macskajáték* készlet további meditációra.

Nem a vita, a tisztázás kedvéért állok meg rövid időre a groteszk fogalmánál. Örkény *Vallomás a groteszkről* (Valóság 1970. 3. sz.) című írásában téved, amikor a következőt írja: „A groteszk nem értelmezi a világot, hanem új világot teremt, képzeletbeli világot, mely emlékeztet ugyan a valósra - részelemei, sokszor azonosak is vele -, mégis egy másik koordináta rendszerben létezik. Ez vagy irrealizmus vagy szürrealizmus vagy

SULYOK MÁRIA (ORBÁNNÉ) ÉS SIMOR ERZSI (PAULA) ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK (PESTI SZÍNHÁZ) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)





ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK (SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ)
BODNÁR ERIKA (EGÉRKE), KOÓS OLGA (GIZA) ÉS HEGEDÚS ÁGNES (ORBÁNNÉ) (MTI - KELETI ÉVA FELV.)

abszurd, vagy akármi, de nem groteszk. Ahogyan ezt Örkény is tudja ugyanebben a cikkében: „A groteszk akár ríkat, akár neveltet, akár egyszerre sírva-neveltet, mindig megborzongatja az olvasóját, ahogy a tragédia a nézőjét. A groteszk személyleírásában ez a legszembetűnőbb ismertetőjel.” Ezzel egyetérték. Mert szerintem groteszk az, amiben a félelmetes, az ijesztő leginkább a nevetséges-sel keveredik. Megengedem, a szürrealizmus, az abszurd lehet groteszk, félelmetes, de a groteszk nem szürrealizmus vagy abszurd. Nem szórt hasogatok, szükség van a pontosításra.

Örkény az igazság kegyetlenségéig megy emberábrázolásában. Ijesztően, borzongatóan állnak előttünk a metsző élességű fénybe állított alakok. Itt van például ez a 65 éves öregasszony, a maga bakfisos szerelmi lángolásával. És a lángolás tárgya, a „hússzállítmány”, ez a zabáló, szörcsögő, zokniban evő vén bonviván. Mit mondjak? Védekezésre kényszerítenek, megijedek tőlük, magamtól, magunktól. Ízléstelen, gusztusunk ellen való ez az egész ügy és kompánia. Illetve Örkény azzá teszi, mert felnagyítja a kegyetlen igazságot a hibákat, s azok ijesztőek lesznek. Ha megmagyarázná vi-

selkedésük okait, ha mentetné őket, sokkal enyhítene félelmességükön. De nem ezt teszi, hanem úgy rakja elének ennek az erkölcsi szabályainkban tagadottnak vallott kapcsolatnak a mozzanatait, hogy ilyesféle kínos, viszontválaszokat csíhol ki belőlünk: „Na én aztán nem; de jó, hogy nem én; fúj, ezt sohasem.” Ez a reagálás adja az örkényi ábrázolásmód groteszk hatását. A velejáró feszengő félelem pedig a kényszerű nevetést.

Tudománya azonban több ennél. Ezzel a hatással egyidejűleg megmártja, belefürdeti szereplőit egy különösen meleg és tisztító lárba, az emberézés vizébe. Ebben az egyébként tartózkodóan lírai dimenzióban lágyabbá oldódnak a bántóan éles kontúrok. Az ítélkezés mellett kiváltódik a „ha mégis én is” azonosulás alapján az elnéző megértés, az önmagunktól való félelem és az önmagunknak is megbocsátó sajnálat fokozatosan eggyé folyik össze. A két összetevő szervülése különösen a leülepedő emlékezetben válik teljessé. Egyszerre nevetem és sajnálom, lenézem és tisztielem, magamtól elhatárolom és azonosulok ezzel az Erzsivel.

Ilyen hát az Örkény-féle groteszk. Ez minőségében más, mint amennyit a foga-

lom tartalmáról pontos-pontatlan módon „közhasznúan” gondolunk. Annál sokkal gazdagabb, árnyaltabb, a valóságot hűbben tükröző, hatásában jóval összetettebb örkényi találmány.

Befejezésül még egy formáló jegyét említeném. Ez nem új dolog. Szinte mindennapos drámaírói gyakorlat az az írásmód, amelyik mindig másról beszél, mint amit mond. Ez, miközben figyelmünket a szellemes, tetszetős, könnyed és szórakoztató stukatúrával köti le, egyidejűleg rákényszeríti, hogy a könnyű gipszcsirádák mögött ott tudjuk a súlyos kövekből álló falat. Ennek köznapibb megoldása többnyire a szimbolizmushoz fordul, rejtjelrendszereket agyal ki. A *Macskajáték*ban azonban (végre!) nincs többféleképpen is megfejtendő és megfejtendő talányosság. A dolgokat és mondanivalókat egyenesen, közvetlenül, reálisan nevének nevezi Örkény. Egyértelműen és közérthetően beszél, nem kényszeríti agyficamító gondolatmenetekre, csupán annyit tesz - és ez nem kevés! -, hogy vallomását a komoly dolgokról áttűnni engedően lefedi egy kesernyész ízű, humoros játékosággal. S éppen ezzel a kontraszttal erősíti fel mondanivalóját hatását. Ugyanakkor ez a megoldásmód jól összecseng a sajátosan örkényi groteszkkal.

Örkény drámaírói természetének sajátosságát kerestem. Ezt nem egyedül groteszk voltában találtam meg. Sokkal inkább a dolgok és gondolatok valóság-hűen összetett, sokoldalú, több vonallal építkező komponáló képességében. Abban a sajátos módban, ahogyan képes a világban és bennünk található ellentmondásokat magas művészi határfokon feszültségrendszerekre ötvözni.



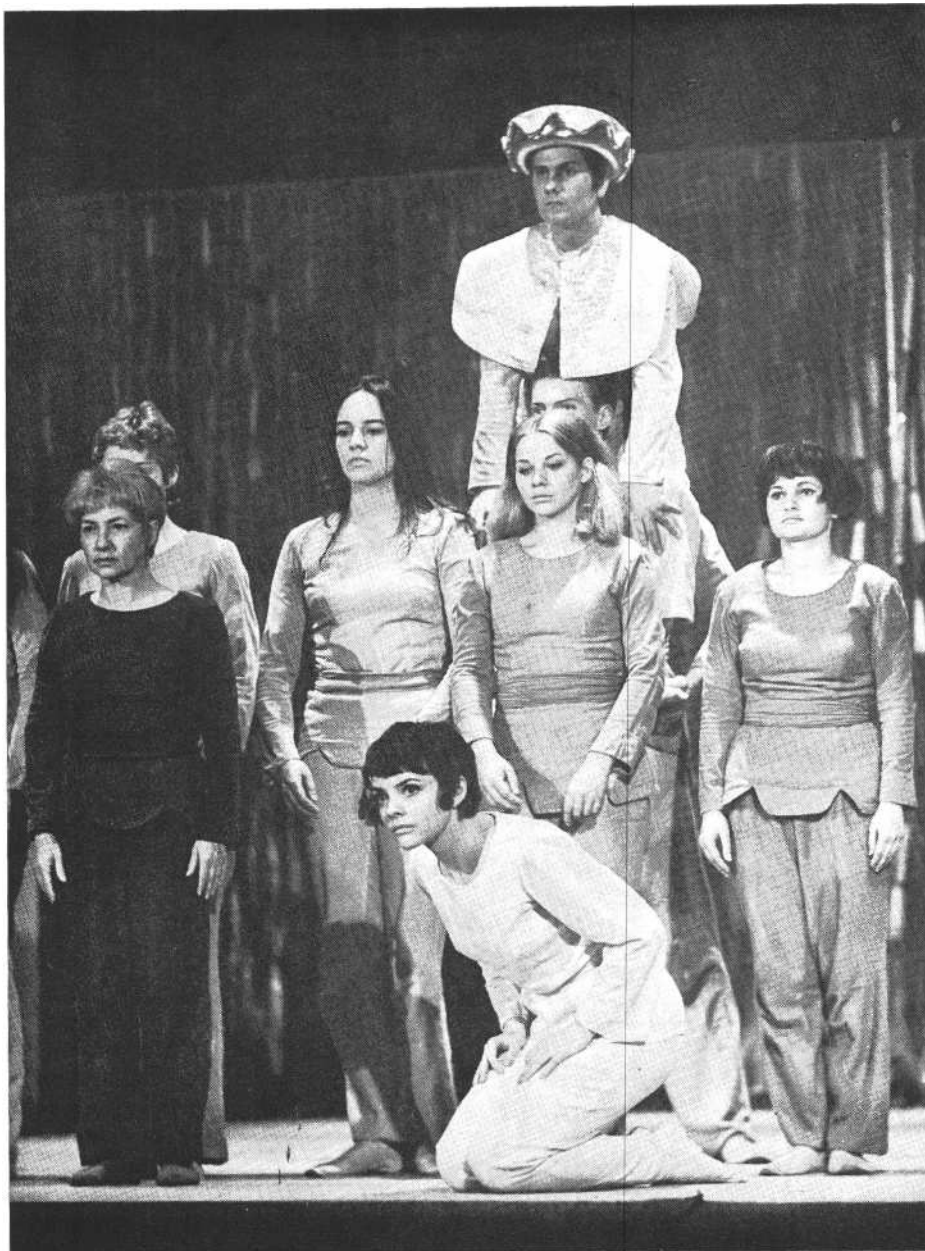
Köpeczi Bócz István rajza

PÁLYI ANDRÁS

Színészek keresztútjában

Amióta rendező és színész van a színházban, konfliktus volt, van és lesz köztük. S kell is ez a konfliktus. De úgy és akkor, ha értelmes. Ahelyett tehát, hogy az egyik vagy a másik fél igazságát elemeznénk (mind a kettőnek megvan a magáé), hasznosabb, ha azt keressük, mi ad értelmet ennek az ellentétnek, hogyan válhat a rendező és a színész közti konfliktus az együttműködés alkotó feszültségévé. Más ugyanis a rendező és más a színész feladata. Az előbbi az egész előadást építi, az utóbbi egy részt; az előbbi az egyes alakítások és egyéb szín-padi elemek egymásra hatásával, az utóbbi egyéni produkciójával küzd a néző kegyeiért. S ez gyakran két alapvetően el-térő utat jelent. Nem jó az a rendező, aki mindig egyetért a színészeivel, s nem jó az a színész, aki mindig egyetért a rendezővel - mondja Konrad Swinarski. Ennek az egyet nem értésnek azonban mégis az eredmény művészi rangja ad létjogosultságot. S így Swinarski szavaihoz mindjárt azt is hozzáfűzhetjük, hogy nem jó az a rendező, aki erőszakot akar tenni a színészen, s nem jó a színész, ha a rendező fejére akar nőni.

E rövid meditációhoz az évad derekán lezajlott néhány premier adta az alkalmat, melyek közös vonása, hogy karakterüket az új utat kereső rendezői ki-fejezés határozza meg. Ezek a rendezői útkeresések természetesen nem minden esetben igazolják magukat maradéktalanul, az említett konfliktus alkotó jellege tehát nem mindig nyilvánul meg az eredményekben. Hogy ez mennyiben múlik az egyes rendezőkön, s mennyiben a színészekén, arra megközelítőleg is csak több tényező részletes elemzésével felelhetünk. Nem biztos például, hogy ha egy rendező újat keres, az már kész koncepció is, s nem biztos, hogy a kidolgozott koncepció a kíváncsú színészvezetéssel társul-e. Kérdéses továbbá, hogy melyik színész engedi magát vezetni, s ha engedi, *ki által*. Vagyis elfogadja-e a rendezőt a saját rendezőjének művészi értelemben is, s nemcsak hivatali főnökének tekinti, akinek utasításait végrehajtja? Ennek felvetése természetesen mesz-



KUAN HAN-CSING: TOU O IGAZTALAN HALÁLA (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
ANDAHÁZY MARGIT (CAJ ASSZONY), JOBBA GABI (TOU O), RÉPÁSSY ANDRÁS (TAO TU) ÉS A KAR
(KORNISS PÉTER FELV.)

szemenő következtetéseket von maga után a színházi alkotómunka feltételeit illetően is, amelyekre itt most nem kívánunk kitérni, csupán jelezzük, hogy jó színház véleményünk szerint nem születhet másképp, mint közös vagy rokon művészi hitvallású alkotók műhelyéből. S amikor a rendező-színész konfliktus természetlennek bizonyul, amögött rendszerint mélyebb ellentétek húzódnak: ellenkező előjelű indulatok, kibékíthetetlenül eltérő művészi ideálok.

Az új és jó színház keresésében a színész feladata a nehezebb. Éppen mert részfeladatot old meg. Aligha születhet új típusú, korszerű színész - korszerű irányító-nevelő munka nélkül. S ha van ilyen kivétel, aligha teremthet egymaga korszerű színházat - a rendező ellenére. Legalábbis nem úgy, hogy annak ne az előadás vallja kárát. Másvészt ha a szí-

nész megelégszik az olcsó sikerrel, a közönség tetszését igen könnyen megnyerheti. S ez nagy kísértés. Annál nagyobb, minél kevesebb művészi igényt támaszt a rendező a színésszel szemben. És ne álltassuk magunkat, még mindig túl sok az olyan előadás színházainkban, mely gyakorlatilag ráhagyatkozik a (nagy) színészek jól bevált eszközeire, s a legnagyobb színész is, ha magára hagyják, mind többször nyúl a rutinos megoldásokhoz (mit is tehetne mást?), s mind morórosabb lesz.

A rendezőnek tehát, amikor friss, eleven színházat akar teremteni, mindenek-előtt ezzel a jelenséggel kell szembenéznie. Az már önmagában is örömdetes, hogy egyszerre több ilyen rendezői erőfeszítéssel is találkozhattunk; még akkor is, ha az eredmény nem mindig megnyugtató. A színész ugyanis, akitől

eddig többnyire jó színpadi rutint vártak, egyszerre *keresztútban* érzi magát. Vállalja-e a rendezőt, vagy ellenáll? Avagy elveszti tájékozódóképességét? Az alábbiakban néhány *pozitív* példát emelünk ki, sikeres, lényegében jól meg-oldott színészi alakításokat, az elért eredmények felől közelítve meg ezt az igen összetett kérdést.

Elidegenítés, illúzió

Jobba Gabi Tou O szerepében az évad egyik nagy meglepetése volt: a fiatal színésznő különlegesen szép, törekeny finomságú alakítással ajándékozott meg. Az első hatást, a néző rokonszenvének megnyerését természetes bájának köszönheti. S könnyen hihetnénk, hogy ezek után már nincs is nehéz dolga: voltaképpen csak el kell *tűnnie* a színpadon az ártatlan áldozat szerepét, megejtően kedves dallamok s költőien naiv mondatok segítségével. Holott épp ez a „tűrés” a nehezebb: a látszólag passzív színészi állapot az átlagosnál jóval nagyobb aktivitást követel. S Jobba Gabi alakításának azok a legmegragadóbb percek, ami-kor megtalálja e belső aktivitás formáit.

A *Tou O igaztalan* halálával a Huszonötödik Színház láthatóan „kollektív színházat” kíván teremteni, olyan alkotóműhelyt, mely valóban *közösségi színházként* lép a közönség elé. Nemcsak arról van szó, hogy az előadást rendező-kollektíva - Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly - teremtette meg, hanem hogy a színpadon is színészi kollektíva áll, mely mintegy előad, bemutat egy történetet, megszemélyesítve az egyes alakokat. S ha ez így nem is valósul meg maradéktalanul, az elképzelés nyilvánvaló. Egyedül Tou O emelkedik ki a társulattól, ő az, *akiről szó van*, aki te-hát nem egy az előadók közül, hanem aki maga a színpadon jelenlévő ártatlanság.

A többi szereplő és a statisztéria feladata, hogy *megmutassák* azt, ami Tou O körül és Tou O-val történik. Te-hát *elidegenítenek*, ábrázolnak és megjelenítenek egy drámát. Más kérdés, hogy az egyes színészek megfelelnek-e s hogyan felelnek meg a feladatnak. Ami viszont számunkra érdekesebb, az Tou O szerepének értelmezése. Jobba Gabi-nak egyaránt megadatik az elidegenítés és az átélés lehetősége is. De ez a kettős lehetőség csapda is. Abban a pillanatban, ahogy komolyan veszi ártatlanságát, komolytalanná teszi a többiek játékát. A szerep megoldása tehát azon múlik, hogy

Jobba megtalálja-e Tou O autentikus megjelenítésének módját.

Nehéz erről múlt időben beszélni. Jobba Gabi alakításának erénye is, hiányossága is, hogy *hangvétele* előadásról elő-adásra változik. Nem a konkrét gesztusok, mozdulatok, hangsúlyok, hanem a színész belső egyensúlya más. Ami egy-részt fiatalos rugalmasságot, másrészt bizonytalanságot jelez. Részt vettem a Tou O egyik próbáján, egy héttel a premier előtt. A próba során kétszer ment le a második felvonásbeli bábjáték. Egyszer kosztümben, másodszor civilben. Jobba Gabi (és nemcsak ő) a civil változatban összehasonlíthatatlanul nagyobb belső aktivitással játszott: pótolni akarta a ruha illúzióját is. S fordítva: az előadáson nemegyszer megfigyelhető, hogy az illúzióteremtést átengedi a ruhának, s egyszerűen beleéli magát az így meghatározott szerepbe, amivel paradox módon meg is kérdőjelezi magát az illúziót (leginkább abban a jelenetben, amikor kísértétként előadja atyja megöletésének történetét).

Amikor azonban mintegy elfelejti a látványt, amit pusztá jelenléte a színpadon nyújt, magával ragad ez az üde, játékos, minden naivitása ellenére is vibrálóan kedves, és minden vibrálása ellenére is belső keménységű alakítás. Abban, ahogy Csang Lü-er fondorlatainak ellenáll, ahogy Caj asszony gyengesége sem ingatja meg, sőt még a benne ébredő félelem sem, valami egészen intim dráma rejlik; Tou O történetének ez a magja, s ezzel egészen mély, a külső szemlélő számára már megközelíthetetlen, csak a színészi impulzusok drámai erejével mérhető találkozása van Jobba Gabinak. S ez teszi oly bensőségessé, érzelmileg oly gazdaggá songjait is.

A színész filozófiája

Már a fentiekből is látható, hogy aki *éredemben* megoldott alakítások elemzésére vállalkozik, szinte a lehetetlennel küzd: a színpadi játék olyan intim szférájába kell (vagy kellene) behatolnia, mely sokszor még a próbák folyamán is rejtve marad. Hát még akkor, ha a kritikus csak a kész előadással találkozhat. Ha a *Romeo és Júlia* új, Major Tamás rendezte bemutatójának sajtóvizsgahang-ját tekintjük, mégis váratlanul sok kritikával találkozhatunk, mely arra vállalkozott, hogy a rendezői elképzeléssel többé-kevésbé szembeállítsa a színészek teljesítményét, általában kikötve annál - az egyébként igen sommás és hamis -

megállapításnál, hogy a színészek *vergődnek*, nem találják helyüket a Major-féle színházban.

Ez így nem igaz. Tény, hogy az a színházeszme, amelyet Major Tamás újabb rendezéseiben egyre következetesebben megvalósít, a Nemzeti Színház számos színésztől idegen. Sokszor olyan színészekről is, akik a Major rendezte előadásban jelentős szerepet kapnak. Az is jól látható azonban - s több régebbi példa után ragyogó bizonyítéka ennek a *Romeo és Júlia* is -, hogy Major Tamás megteremti az ensemble-munkát a színházban, „sztárjait”, akikkel évek óta együtt dolgozik, Töröcsik Marit, Sztankayt, Iglódit stb. alázatra neveli, s az „epizodisták”, Horváth József, Suka Sándor stb. gyakran nem kisebb terhet vállalnak az előadásból, mint ők. A *Romeo és Júlia* mégis kívánnivalót hagy maga után színészeileg, ez is tény. S ennek nem csupán az az oka, hogy ki kellett szélesíteni a „stábot”, így pedig elkerülhetetlenül megnőtt azoknak a színészeknek a száma, akik *nem vállalnak közösséget* Major rendezői elképzelésével, csak *végrehajtják* utasításait. De nemcsak ez, más probléma is rejlik itt.

E másik probléma az érdekesebb számunkra: azok az alkotók, akik belsőleg elkötelezték magukat a rendezői elképzelés mellett, az ensemble-munkára törekednek. Ezek a „sztárok” visszafogják magukat, nem az egyéni sikerek után futnak, nem „rájátszanak”, inkább a „csapatjátékra” koncentrálnak. Hisz ugyanakkor minden színészi alakítás, s a főszereplőké különösen, a lehető legmélyebb egyéni odaadást, tudatosságot és érzelmi intenzitást kíván.

Töröcsik Mari például igen gondosan felépítette Júliáját - belülről. Minden gesztusa és minden mondata jelzi ezt a tudatos belső építményt. Mégis *csak* a gesztusai autentikusak; azok viszont maradéktalanul: nincs egyetlen olyan mozdulata sem, melyben ne rezdülne meg valami a drámának ama *mélyrétegéből*, aminek kibontásával - a társadalmi-politikai közeg megteremtésével - Major Tamás oly elementáris erőket fedezett fel a *Romeo és Júliában*. Töröcsik Júliája mégis *modoros*. Abban a pillanatban azzá válik, ahogy megszólal. És nem arról van szó, hogy sajátos hanglejtése felett teljesen elvesztette volna az uralmat, hisz ugyanennek *A luzitén szörny* előadásán épp az ellenkezője történt. A különbség csak annyi, hogy Töröcsik Mari *ott* tudta, mi ellen protestál.



JOBBA GÁBOR TÓ O SZEREPÉBEN (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ) (KORNISS PÉTER FELV.)

Itt viszont nem tud mit kezdeni a lelki reakciókban pontosan felépített szereppel. Azaz átengedte magát a rendezőnek, vállalja az előadást, de mégsem tud teljesen ráhangolódni. Mert csak „szakmailag” oldja meg a szerepet egy olyan produkcióban, mely értelme szerint politikai-társadalmi állásfoglalás is. Nem hoz föl magából filozófiát. S ami már alkatából következik: ilyenkor a hangja árulja el a leghamarabb.

Iglódi István az, akiben ezt a „filozófiai” megvalósítást is érzem. Ez az idézőjel nem véletlen: mert mindenekelőtt tisztáznunk kell, mit értünk ezen. Sem-miképpen sem várjuk a színészeket, hogy filozófusok legyenek. Valami egészen másról van szó. Iglódi Mercutioja több szempontból jó és szerencsés alakítás. Egyrészt azt is mondhatnánk, Mercutio tipikus Iglódi-szerep, alkatilag, pusztán színpadra lépésével is szereposztási telitalálatnak hat. Másrészt megvannak a korszerű színészi eszközei, hogy minden hivalkodás nélkül magára irányítsa a figyelmet. Harmadrészt a rendezői elképzelést minden részletében érzékenyen fogja. Nem hangos, hanem szellemes Mercutio az övé; szinte észrevétlenül lép a színpadra, s háttal áll meg, de alig telik el néhány perc, s már érezzük, hogy jól látja a főúri ellentétek igazi rugóit. Bár ő maga is az urak közé tartozik. Épp

ezért csak mókázik, szellemesen és reználtan, többet sejtetve, mint kimondva. Mindez tudatos színészi munka: a végső átok nyers szenvedélye készül az első perctől e „visszafogott” Mercutioiban. Az az utolsó kitörés, mellyel pokolra kívánja a családi viszálykodást.

De van valami még Iglódi alakításában, amit túlságosan leegyszerűsítünk, ha azt mondanánk, hogy a legszelídebb gesztusában is ott rejlik már a végső átok filozófiája, a családi viszály megbélyegzése. Úgy hiszem, ennél többről és mélyebb kérdéssről van szó. A rendező és a színész bizonyos gondolati egymásra hangolódásáról. Iglódi, mintha rejtett intenciókat fedezne fel Major Tamás rendezésében, értelmezi is a játékot, anélkül, hogy kilépne belőle. Nem kívülről, hanem résztvevőként. Amíg ő van a színpadon, a *Romeo és Júlia* előadása valódi intellektuális izgalmat jelent, azon a hőfokon, amellyel azért az előadás egésze adós marad.

Tótágas, szomorúság

Könnyebb fajsúlyú az a színház, amit Kazimir Károly teremt *A holdbeli csónakos* előadásának megrendezésekor. Könnyebb, hisz a társadalmi vagy történelmi (Weöresnél: mesebeli, mitológiai) távlatok helyett napi aktualitású be-mondások tarkítják a játékot. S

ahogy a Weöres-mesejáték politikai kabarévá vedlett át, úgy kíván a rendező tótágast a színészekről is. A rendező és a színész konfliktusa tehát eleve másképp vetődik itt fel. Lazábbak a kötelek, melyek az előadást vannak hivatva összefogni, túlságosan is lazák, s a színész sok mindent megengedhet magának.

Két színész van az előadásban, akit nem kap el az olcsó hatáskeltés kínáló lehetősége. Esztergályos Cecília mint Paprika Jancsi és Monori Lili mint Bolond Istók. Két egymásnak ellentmondó és egymást kiegészítő alakítás. Esztergályos komédiázik, nagy akrobatikus felkészültséggel. Mindenre kész, a legképtelenebb produkcióra is, szentimentális perceit tótágas váltja fel, s tótágast groteszk érzélem. S máris nyelvet ölt - önmagára. Öniróniája gyermekded, játékos, félig hihető. Igazi bohóc. Egyetlen szabályt ismer: a nevettetést. Grimaszt vág, s mások grimasza is benne tükröződik: csúfolódik, s ő maga a legcsúfondárosabb. Mégsem kell attól félnie, hogy elveszíti rokonszenyünket. Legkeserűbb s legszerencsétlenebb perceiben is tobzódik benne a vásári komédiások és udvari bolondok leplezhetetlen boldogsága: a karikírozás öröme.

Monori Lili humora épp az ellenkező pólus. Egyetlen felszabadult mosolya sincs, s ha valami ilyesféle játszik az ar-



WEÖRES SÁNDOR: A HOLDBÉLI CSÓNAKOS (THÁLIA SZÍNHÁZ) MONORI LILI (BOLOND ISTÓK), SZABÓ GYULA (VITÉZ LÁSZLÓ) ÉS ESZTERGÁLYOS CECÍLIA (PAPRIKA JANCSI) (MTI - TORMAI ANDOR FELV.)

cán, az is szomorkás kényszermosoly. Egyszer sem vált ki harsány nevetést a nézőtérben, esetlen és szánalomra méltó figura. Mégis talán az ő humora a legmélyebb az egész előadásban. Apró gesztusokon múlik ez: az ügybuzgalom, a kisdíákos fontoskodás, az önmutogató és mégis szerény tenniakarás kis gesztusain. S még akkor is ugyanezek a gesztusok jellemzik, amikor széles karcsapásokkal, nagy ívű mozdulatokkal táltos erejét bizonyítja; *ebben* az odaadó igyekezetben is van valami kisszerűség, valami meg-kapó leszorítottság és naiv vágyakozás.

Ha Esztergályosból majd kicsattant a karikírozás öröme, ő magába fojtja. Ha Esztergályos kézzel-lábbal komédiázott, ő halálisan komolyan veszi a bohózatot. Egy magatartás, egy emberi alkat karikatúráját viszi a színpadra, sok groteszk vonással és sok lírával; úgy, ahogy azt Weöres álmodhatta, ha ugyan álmodott arról, hogy színészek adják majd elő bábjátékát. Persze Monori Lili bábusnak is igazi. Szomorú bábu. Mint aki nem érzi jól magát a feltűnésre vágyó poénvadászk közt. Mindenesetre kéri közülük.

Szenvedély és realizmus

A *Macskajáték* Pesti Színházban lezajlott bemutatója látszólag több tekintetben is ellenpélda, ha a fentebb említett előadásokhoz hasonlítjuk. Ezeket egy kis nagyvonalúsággal nevezhetnénk „rendezői színháznak”, a *Macskajátékot* inkább Örkény-színháznak. Az előbbieket a mai magyar színházművészet és színjátszás új útjait keresték, a *Macskajáték* „hagyományos” színház. Csak hogy ennek az ellenkezője is igaz. Nem túlzás, ha megállapítjuk, hogy a *Macskajáték* előadásán nagyon is érezni a rendező kezét, s hogy Székely Gábor is a friss és eleven színházat keresi, bár kétségkívül bizonyos konvenciók megtartásával.

Sulyok Mária alakítása remekmű. Színes és rendező közös remeklése. Sulyok Mária színháza mindig a legnemesebb értelemben vett *szenvedélyes* színház volt, hatalmas, hátorzongató dinamizmus rejlik benne: a végletes elragadtatások, az érzelmi feszítettség nagy művésze ő. Fájdalom és harag, kisemmizettség és megalázottság, elkecseregett düh és áradó emberség - a jelzők mellé sorol-hatnánk emlékezetes szerepeit. S a szerepek példái: azt a rendkívüli hőfo-

kot, amellyel a legellentétebb indulatoknak is átadja magát, azt a hihetetlen intenzitást, mely a hátsó széksorokban ülő nézőt is szinte perzseli. Azok közé a színészek közé tartozik, akiknek mágikus erejük van, hipnotizáló varázsuk.

A színész szenvedélyei, ha betöltik a színház légtérét, egységesítik és megbabonázzák a nézőteret. De talán mondanunk sem kell, hogy ez a színészi mágia veszélyeket is rejt: ha a szenvedélyek *ismétlődnek*, ha a hőfok és az intenzitás *rutin* kérdése lesz, az elragadtatás pillanatai elbagatellizálódnak. Sulyok nagy alakításaiban a sztereotip megoldások csak ritkán kísértettek, s akkor is általában a dráma üresjáratát hidalta át vele; a kísértés mégis ott ólálkodott nem egy-szer a művész körül, s gyakran árnyat vetett legragyogóbb színpadi figuráira is.

Vagy csak most látjuk így, a *Macskajáték* felől nézve? A Pesti Színház új Örkény-bemutatóján ugyanis a figyelmes szem egy új Sulyok Máriát lát. Talán soha még nem zárta ilyen *tudatos kompozícióba* szenvedélyeinek lobogását, s nem emlékszem, mikor volt ennyire sallangtalan. Ez az ismerős, mély orgánus, ez a csontos arc meglepően újnak hat; szenvedélyeinek tüze mintha most csapna fel először, s most is csak akkor és annyira, amennyire özvegy Orbán Béláné, azaz Erzsike szorongásos, leszűkített lázadozása engedi.

Azt hiszem, itt a siker kulcsa. S a hangsúly nem is a sikeren, hanem a művészi eredményen van. A kulcs pedig a rendező és a színész közti *alkotó feszültség*, amiről bevezetőül szoltunk. Vagyis mást akar a színész és mást a rendező. Sulyok szenvedélyeit viszi a színpadra, s könnyen el is engedné magát, ha nem lenne minden lépése megszorítva, gondosan körülhatárolva. Székely Gábor jó szemű és szorgalmas rendező, aki gond-dal és alázattal igyekszik az írói világot kibontakoztatni a színpadon. Ezért minden tárgy és minden gesztus lényeges számára. Az is, hogy Erzsike öreg-asszonyos handabandázása közben milyen ívben lendíti fel magyarázó kezét, s az is, hogy hol és mikor lép ki a papucsból, hogyan hagyja ott *azt a* papucsot, melynek később lényeges dramaturgiai szerepe lesz: ezen a papucson múlik a tragikum groteszk komikumba fordulása.

Egy szürrealisztikus meseszövési kisregény elevenedik meg a Pesti Színház színpadán, egy sajátos világ, mely úgy rugaszkodik el a nyers valóságtól, hogy közben a valóság mély összefüggéseit tár

ja fel. A rendező ebben a szürrealitásban a kisrealizmus igényével formálja meg a naturális elemeket, s ezt a színészi reakciókra ugyanúgy érthetjük, mint a színpadi kellékek, díszletek funkcionáltatására. Ez a kisrealizmus ugyan gátak közé szorítja a színészi szenvedélyt, lefaragja, s más hatások szolgálatába állítja; a művészi küzdelem eredményeképp mégis egy kristályosan áttetsző, nagy színészi alakítás születik. A szigorúan minden elemet kordában tartó rendezés nélkül Sulyok talán több nyílt színi tapsot kapna, „hatásosabb” és forróbb lenne; így viszont egy kitűnő előadást emel a néző kegyeibe, melynek sikere végül is rajta múlik.

S ezt éppenséggel nem a többiek elhalványításával, hanem mintegy megragyogtatásával teszi. Partnerei közül itt most csak egyet: Bodnár Erikát emeljük ki, aki vendégként került a színpadi *Macskajátékból* a pestibe. Azért is Bodnár Erikát, mert az ő Egérkéje az utó-

bi idők legfinomabb jelentéktelen figurája a színpadon. Színészi erejét ez bizonyítja a legjobban: hogy szürkesége körül drámai lesz a levegő a színpadon. Titokzatos, együgyű mosoly vibrál az ajkán, s átengedi magát Egérke minden visszás és nevetséges kisszerűségének, magára veszi halovány színeit, buta macska-nyávogását, életterlen csodálatát Csermlényi Viktor nyugdíjas gavallér iránt, s egyetlen percre sem les ki a figura mögül, a szerep egyetlen momentumában sem érezteti, hogy ezek Egérke tulajdonságai és megnyilvánulásai, nem az övéi.

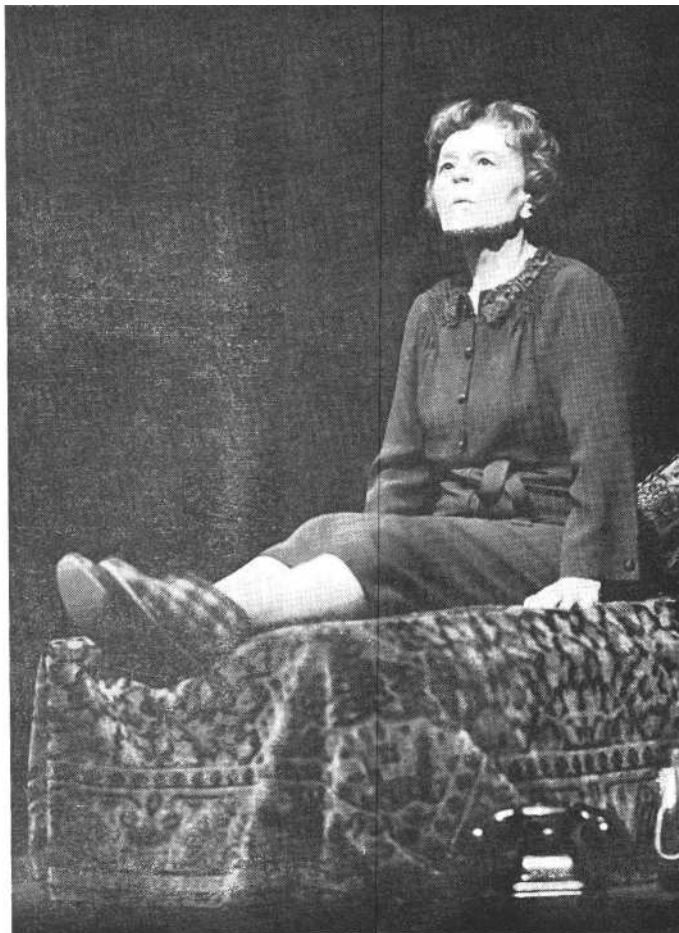
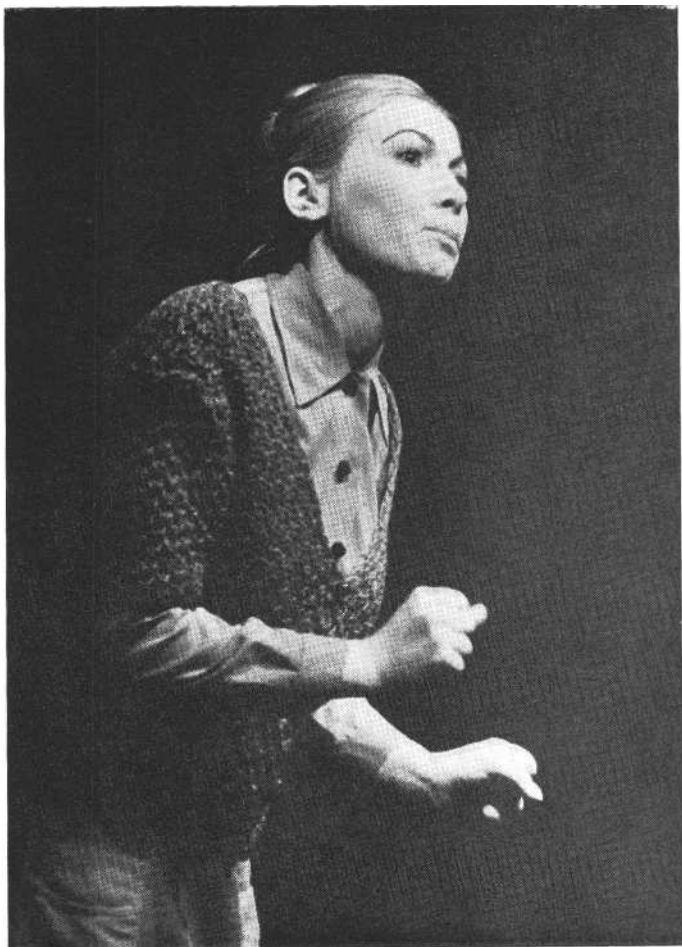
Úgy érzem, Bodnár Erika „kiugrásának”, sikerének ez a titka. A legritkábban találkozunk színpadjainkon ilyen alakítással. Egészen kiváló színészeink is egyszerűen félnek, hogy a színpadi alak idétlenségét a néző rájuk vonatkoztatja, s félelmük előbb-utóbb a szerep-formálásból is előkacsint. Ez is ahhoz a kérdéshez tartozik, amit a *Romeo és Júlia* kapcsán említettünk ha a színész

csupán „megcsinálja” a rendező által meghatározott figurát, ha nem választja önként, lelke legmélyén is *saját rendezőjének* a rendezőt, úgy a szerep totalitása elvész, éltető nedvei elszivárognak a szabad szemmel láthatatlan, kis repedéseken, megoldatlanságokon, „kikacsintásokon”. Bodnár Erika Egérkéje *ellenpélda*. A *maga* nemében tökéletes alakítás: a színész teljes mértékben érti az előadáson belüli funkcióját. Azt, hogy a szürkeség drámája csak egy előadás erőterében, más drámai viszonylatok függvényeként születhet meg. Ami mégsem jelenti, hogy nem kíván belső kidolgozottságot, hiteles gesztusművészetet magától a színésztől. Bodnár Erika e tekintetben is meglepően kiforrott és tudatos alakítással ajándékozza meg a nézőt.

A rendező és a színész *értelmes* konfliktusának szükségességét vetettük fel. A *Macskajáték* előadása talán a legjobb példa arra, hogy mit kell ezen értenünk.

ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTEK (PESTI SZÍNHÁZ)
EGÉRKE: BODNÁR ERIKA

ORBÁNNÉ: SULYOK MÁRIA (IKLÁDY LÁSZLÓ
FELVÉTELEI)



SAÁD KATALIN

A Tou O mozdulatvilága

Nem maradt feljegyzés arról, vajon eredetileg is szerepeltek volna-e statiszták Kuan Han-Csing drámájának, *a Tou O igaztalan* halálának XIII. századi előadásain. De a Huszonötödik Színház rendező kollektíváját - Berek Katit, Mezei Évát és Szigeti Károlyt - rendezői koncepciója kialakításában érzékelhetően nem is az eredeti vagy egyáltalán: kínai - előadáshoz való formahűség vezette. Hacsak a módszerüket nem neveznék a kínai színházhoz való hűségnek: szabadon, a játéknak alárendelten kezelték a szöveget, s a XIII. században keletkezett drámának a közbeékelten eljátszott, lerövidített klasszikus Krétakör-példázattal adtak nagyobb hangsúlyt.

A kínai színház hatóerejének jóformán egyetlen alapja a színész tevékenysége, melynek pótolnia kell mindazt az illúziót a néző számára, amit az európai színház díszletekkel és hasonló effektusokkal ér el. Ez azonban az európaiatól merőben eltérő színészképzést igényelt. Igaz ugyan, hogy az újabb európai színház érdeklődéssel fordul az ázsiai színjátszás - ezen belül a kínai operadráma - felé, a keleti színészi technika gyakorlatilag mégsem jutott el Európába, legfeljebb egyes elemei. Nem is juthatott, hisz az eltérés nemcsak színpadi forma és színészi módszer kérdése, hanem a két különböző gondolkodási módot is tükrözi. Az európai színházaknak tehát nem is lehetnek „kínai” színészei, s így a Huszonötödik Színháznak sem. Nem is azért vette elő *a Tou O igaztalan halálát*, hanem azért, mert a mű sajátos lehetőséget kínált ennek a színházi alkotóműhelynek arra, hogy a „hagyományos” hatásesszközök alkalmazása helyett újabb lépést tegyen ensemble-stílusának kialakítása felé. Így kapott az előadásban jelentős feladatot a statisztéria, mely a színház amatőrstúdiójának fiataljaiból áll.

A színpadon az egyetlen díszletelem (Gombár Judit tervei szerint) a színes fagolyókból fűzött, gyöngyfűggőyszerű háttér, melynek „gyöngysorai” komor hangon ütődnek össze, amikor a színészek és a statiszták kilépnek mögüle.

A Tou O igaztalan halála operadráma, de zenéjét egy fiatal zeneszerző, Sebő Ferenc komponálta, aki ezzel az előadással debütált. Maga a zeneszerző is aktív részese a játéknak, esténként ott ül a színpad bal elülső sarkában, hangszerei a dob, a gong és a cintányér. Zenéjétől a dráma súlyossága felenged, segíti a színészt abban, hogy a megformált figura bizonyos alapgesztusait bemutathassa. Ebben a kínai, epikus szerkesztésű darabban, melyben minden szereplővel csak azután történhet meg bármi is, ha előbb bemutatkozott, s röviden elmondta addigi életét, a színésznek kézzelfogható, külső kifejezést kell találnia, hogy figurájának érzelmeit megmutassa, lehetőleg olyan cselekvést, mely elárulja és jellemzi a benne lezajló belső folyamatokat.

Ennek a fajta játéktílusnak a megfogását a mellékszereplők közül leginkább Jordán Tamás játékan érzékelhettük. Jordán pár megtalált gesztusából két különböző, erőteljes jellemet tudott faragni. Az elsőben szelíd, víg kedélyű, nyakigláb öregecske özvegyember, aki fia ötletére szívesen rááll, hogy megházasodjék. Láthatóan nem öreg, de egész testére át képes vinni a kortalan öregcskének suta, bájos mozdulatait. Oly mulatságosan karakterisztikus, hogy amikor kiissza a nem neki szánt, mérgezett levest, a színpad közepére tipeg, vigyázzba vágja magát és holtan elvágódik, nem tudunk nem nevetni, pedig ez a „véletlen” halál okozza majd Tou O igaztalan halálát.

A másik szerepe a Tou O kivégzésénél közreműködő tiszt. Öltözete az előbbi, de pelerint kap a vállára. Komoly, sudár termetű katona. Sajnálja a fiatalon halni kényszerülő Tou O-t, de egyszersmind tudatában van hivatali kötelességének. Néhány szimbolikus jelentőségű, stilizáló kézmozdulatból építi fel színpadi pár percének ideje alatt a tiszt figuráját. Széles gesztusok. Kitárt karjával jelzi, hogy senkit nem enged a cső-cselék közül Tou O közelébe; mikor Tou O a kínzóeszköz súlyától földre hanyatlik, kézfejét odaérinti Tou O homlokához, mintha verejtékét akarná letörölni; s mikor Tou O a segítségét kéri: „Könnyítsd meg halálom!” - fél kezét könnyedén a lány vállára teszi, mintha feltámogatná - a lány erőt nyer tőle, és feláll.

Jordán Tamás jól érzékeli ezt a fajta szimbolikus jelzésvilágú játéktípust. De jó példaként kínálkozik erre a „szimbo-

lizmusra” Jobba Gabi két kisebb jelentőségű, szépen megoldott gesztusa is. Az utált, „lányszerőbe” érkező férfi kezét, mikor az bizalmasan a vállára teszi, nem azonnali dühreakcióval söpri le, hanem egy olyan eltalált ritmusú jelzőmozdulattal, mely alig érinti meg a férfi kezét, de ebből a pontos mozdulattól kisüt az asszony halálra szánt szűziessége: mindhalálig őrizni akarja férje emlékét. A másik: a szellemjelenet. Mikor a bölcs bírót játszó Haumann Péter a valóságosan nem létező aktákat pantomimikus mozdulatokkal rakosgatja, s ugyan-így meggyújtogatja a valóságosan nem létező lámpákat: Jobba nem tesz úgy, mintha ő is effektíve megfogná az iratokat s újra visszatenné előző helyére. Mindössze két előrenyújtott, tenyerével lefelé fordított karját emeli meg kissé, jelezve, hogy a sicalakú papírok ismét felülre kerültek. Ezzel a szépen megformált, tiszta stílusú játékkal egyidejűen Haumann pantomimjátéka konvencionálisra sikerül. Amilyen telitalálat a vándorbottal járása a darab elején - pedig az is klasszikus mimelem -, itt ez a realiztikus, konkretizáló játék zavaróan, stílusidegennek hat.

Általában az előadásnak azok a koreográfiai megoldásai a legszerencsésebbek, melyek elvontabbak, jelzésszerűbbek, stilizáltabbak. Például Andaházy

KUAN HAN-CSING: TOLU O IGAZTALAN HALÁLA (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
JORDÁN TAMÁS (ÖREG CSANG), VEREBES ISTVÁN (LU DOKTOR), ANDAHÁZY MARGIT (CAJ ASSZONY) ÉS A KAR (KORNISS PÉTER FELV.)





KUAN HAN-CSING: TOU O IGAZTALAN HALÁLA (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
 ANDAHÁZY MARGIT, SZENDRŐ IVÁN, RÉPÁSSY ANDRÁS ÉS JOBBA GABI A KRÉTAKÖR-BÁBJELENETBEN
 (KORNISS PÉTER FELV.)

Margit Caj asszonyának erdőbe-menetele, kézfejének ritmikus mozgásai, a Krétakör-beli erotikus játéka stb.

Persze, ha ennek az előadásnak csak az eddig elemzett aspektusát tekintenénk, úgy vélhetnénk, hogy a Huszonötödik Színház a *Tou O igaztalan* halálának európaizált változatát hozta létre. Nem erről van szó, s hogy mennyire nem, azt a statisztéria bevonása mutatja, mint fentebb már említettük. A statisztikák „hagyományos” szerepe az illúziókeltés volt. Az újabb színházi törekvések mélyebb, az előadás dramaturgiájával szervesen összefüggő szerepet juttatnak nekik, vagy egyszerűen kiiktatják őket a játékból. A *Tou O igaztalan halálának* rendező kollektívája viszont *behozza a* statisztériát egy olyan darab előadásába, melyben eredetileg nem volt szerepük. Véletlenül sem az illúziókeltés kedvéért. Olyan céllal, aminek itt a színházteremtés lényegéhez van köze.

Ebben a színházban, ahol a színész a színpadon nem változik át maradéktalanul az ábrázolandó figurává, ahol épp ezért az érzelmi elemeknek valamiképp külsőleg kell megnyilvánulniuk, ahol a színészek a darab epikus felépítésénél fogva statikus helyzetben kénytelenek maradni - ebben a színházban a statisztéria a dinamikus elemmé, az érzelmi megnyilvánulások hordozójává válik. A statisztériában, amelyet akár *kórusnak* is nevezhetünk (az előadáson belüli funkciója szerint ugyanis leginkább a görög tragédiaelőadások egykori karával

rokonítható), egyrészt a közösségi magatartás, másrészt viszont az egyén belső világának érzelmi reakciói is megfogalmazódnak. Sőt még egy harmadik feladata is van ennek a „kórusnak”: egyidejűleg - hol közvetlenül, hol közvetve - díszlet- és kellékfunkciót is betölt.

A három „szerepkör” csak látszatra tűnik különbözőnek, a játék folyamán a „kórus” a legdrámaibb pillanatokban, jelenléte némaságával vagy kiáltásával, moccanatlanságával vagy heves megmozdulásával egyszerre több síkon is megjeleníti és magyarázza a tragikus játék konfliktusait. Tou O-t kényszeríteni akarják a házasságra: a „kórus” ék--alakban körülveszi. Védelmezi az elhatároló ék, s egyszersmind kifejezi Tou O iszonyodását, félelmét. Bírói székül szolgál a „kórus” Tou O elítéltetések, kiszolgálón, rabszolgamódra csúszik-mászik, idétlen madárhangon csúfolódik a vádlotton, s engedelmesen ütlegeti a kínvallatáskor, de a „kórus” tagjai közül valók azok is, akik egymásnak adva, feltartják a testét, akik mintegy saját testükre veszik át testi szenvedését, akik magasba emelve, felmagasztosítják. Akik nemet kiáltanak igaztalan halálára.

Mind a két részt a „kórus” exponálja: az elsőt a többiek közül kiváló, társait egyre riadtabban, egyre üldözöttebben körülfutó lány, a másodikat a sötétben maradt színpad szélére térdelő „kórus” néma, ütemes dobolása. Ezzel kezdődik a szellemjelenet: amikor Tou O a fény-sávból a még mindig sötét színpadra lép,

dobolásuk fokozottabb ritmusú lesz, s egyre nyugtalanítóbb. Aztán hirtelen abamarad: a „kórus” feláll, hátravonul, leül a függöny mögött. Úgy, hogy továbbra is látható, továbbra is jelenlevő. Egész magatartásával a jelenlétére figyelmeztet. Hiszen minden szerepében részesévé vált a tragédiának.

A statisztéria szerepeltetésével tehát nemcsak művészi eszközeiben szélesedik ki az előadás, hanem *gondolatiságában* is: a „kórus” egy közösség drámájává teszi Tou O ártatlan szenvedését és halálát. Ez a gondolati többlet pedig fokozott jelentőséget ad az előadás mozdulatvilágának, különösen a statisztéria mozgatásának.

Kuan Han-Csing: *Tou O igaztalan halála*.

Huszonötödik Színház.

Fordította: *Tőkei Ferenc*. A verseket Nagy László és Garai Gábor fordította. Kollektív rendezés: Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly; díszlet-jelmez Gombár Judit; zene: Sebő Ferenc. Szereplők: Jobba Gabi, Haumann Péter, Andaházy Margit, Jordán Tamás, Szendrő Iván, Verebes István, Jeney István, Répássy András, Bajcsay Mária, Iszlay Emese, Teszáry Judit. A stúdió tagjai: Cseke Péter, Frank Erika, Hodu József, Kim Borbála, Murgács Gábor, Rózsássy Gabi, Szigeti Sándor, Szili Zsuzsa, Szöllősy Irén, Terdik Irén.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hermann István:

Egy évad tanulságai a dráma tükrében

Szántó Judit:

Mit kezdjünk a romantikával?

Pályi András:

Mit keres a Thália?

Köröspataki Kiss Sándor:

Egy furcsa pár

Spiró György:

Hubay Miklós és a kétfelvonásos

Antal Gábor:

Színész a maszk mögött

Gábor István:

„Figyeltem a tört ütemre is”

Szántó Erika:

Pontok a térben

(Rosencrantz és Guildenstern halott)

Sziládi János:

Színházszerkezet és közönség

Magyar drámafesztivál a Szovjetunióban



ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ) - BÁNFFY GYÖRGY (ELNÖK), KÉZDY GYÖRGY (MÉRNÖK) ÉS TIMÁR ÉVA (MELLONIE)

HERMANN ISTVÁN

Bölcsek a fán

Illyés Gyula vígjátéka a Pécsi Nemzeti Színházban

Egy színikritikát sokféleképpen el lehet kezdeni. Illyésről például az irodalomtörténész így kezdené: Illyés új darabja különleges helyet foglal el drámái sorában. Régebben is írt vígjátékokat. Mind-annyian emlékezünk a *Lélekbúvárra* és a *Tűvétevékre*, de ez a darab jelentősen különbözik amazoktól. Nemcsak tárgyában, hanem fölépítésében is. Van benne valami arisztophaneszi vaskos humor, hiszen végül is fára ülteti két főszereplőjét, a tanárt és a mérnököt, és ez a fa - itt akarna az irodalomtörténész szellemes lenni - nem tré-fa.

A minuciózus dramaturg, aki egyúttal történész is, így kezdené: a színpadon van három idősík. A prolog mindjárt bejelenti, hogy az egész előadás Lorántffy Zsuzsanna fejedelemasszony áldásos kultúrpolitikájának egyik következménye, hiszen a fejedelemasszony meghívta udvarába Johann Amos Comeniust is, aki Patakon tanít. (Itt nem felejtene el emlékeztetni arra, hogy Comenius évfordulót ünnepeltünk a minap, sőt, még talán azt is megemlítené, hogy milyen tudományos ülésszak zajlott le emlékére.) Majd ezután azzal folytatná, hogy Comenius idejének eme drámája meglepő módon

aktuális anakronizmusokkal dolgozik, olyan gépezetek említvük meg a drámában, melyek aligha szolgálhatták a többtermelést a jóemlékű fejedelemasszony birtokain. Végül pedig a harmadik idő-sík a régi görög környezet és a közösség, melyet Illyés ábrázol, Héra, a hatalom istennőjének uralma alatt áll.

S ezek után már csak az hiányzik, hogy a modern kritikus is felvonuljon. Ha a modern kritikus elemzi ezt a drámát - feltéve hogy van elég műveltsége -, rá fog jönni: van valami közös az illyési vígjátékban és a Tolsztoj alkotta *A művelődés gyümölcsei* című darabban. Ezt azonban mint nem modern gondolatot feltétlenül elhessegeti magától, s nem fog azon elmélkedni, vajon mit jelent az, hogy ott a leleplezettek spiritiszták, míg az illyési darabban modern közgazdászok és kultúrpolitikások, hanem rögtön rátér a szerinte lényegesre: Illyés nagyon sokat tanult az abszurd drámától, mind a helyzetek kialakításában, mind pedig a dialógusszövegszövésben.

S a fentebbiek mind bizonyos vonatkozásban találóak is. Mégis valahogyan hidegnek érzem Illyés vígjátékával kapcsolatosan az előbbi szemponttárakat. Illyés ugyanis mindenekelőtt gondolati költő, olyan gondolati költő, akit nagyon nehéz felszínes okoskodásokkal félrevezetni. Ha Washington azt mondta: egy embert be lehet csapni sokszor, sok embert be lehet csapni egyszer, de nem lehet becsapni sok embert sokszor, akkor igaza volt. Illyés pedig a sok ember, vagyis a nép realitásérzékelével méri a gondolatok értékét. S azt hiszem, ez a lényeg. Az illyési dráma ugyanis egy olyan sajtóságtól vonással rendelkezik, mely nagyon sokat elárul. A színpadon egyszerre folyik egy vígjátéki, sőt bohózáti cselekmény, és közben a kórus a legnagyobb tragédiák patetikus hangján szólal meg, még akkor is, hogyha nincsen játékoság nélkül. A kórus egy-szerűen életet követel a maga számára. Nem sokat, de bizonyos értelemben nem is keveset: vizet és lakást. Van-e aktuálisabb követelményrendszer, van-e modernebb követelménysorozat, mint amit a kórus reprezentál? Biztosan van. A vizet és lakást a kórus már valószínűleg szerette volna magának a görög demokrácia idején is, azután Lorántffy Zsuzsanna idején is, végül ma is. Ehelyett azonban szegény kórus minden alkalommal kapott valami mást. Az ókori Görögországban gondolkodókat, Lorántffy Zsuzsanna idején nagy iskolaszervezőket

terveket, és manapság sokan úgy vélik: a dolog el van intézve, ha kap embereket, akik rajonganak a gazdasági mechanizmusért vagy a nagy kultúrtörténeti emlékek és nemzeti hagyományok védelméért.

S minden időben kapott még a kórus valamit, aminek Illyés szerint megvan a maga nagy jelentősége. Tudniillik kapott vezetőket, illetve politikusokat. Nomármost a politikus lehet jó politikus, és lehet rossz politikus. A „jó politikus” eléggé barátságos az emberekkel, és mindent megígér. Ilyen Illyés egyik főszereplője, az Elnök is. Igaz, néha kissé bürokratikus, mert ragaszkodik a mérnök és a tanár pecsétjeihez, de őrajta nem múlik semmi. Ő semmi jónak nem elrontója, legalábbis szándéka szerint vagy színleg, gyakorlatilag azonban nem az emberek reális ügyeit intézi, hanem a felszínen levő irányzatok között igyekszik balanszírozni. Meg szeretné békíteni egymással a technikai-gazdasági szakembert, illetve a menedzserfilozófiát és az elvont kultúrfilozófiát. Más szóval nagyon is jóindulatú, csak éppen nem azt látja lényegesnek, ami a lényeges, hanem azt, ami a felszínen lényegesnek tűnik.

Illyés úgy nyilatkozott darabjáról, hogy bizonyos mértékig önkritikai darab. S ez nyilvánvaló is. Olyan nézeteket tett gúny tárgyává, melyek részben a sa-

ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ) TIMÁR ÉVA (MELLONIE) ÉS PAÁL LÁSZLÓ (KARVEZETŐ)



ját nézetei is, vagy legalábbis saját nézeteit is érintették. Nem kívülről szatirizál tehát, hanem egyszerre belülről és kívülről. Az irodalmi értéket az dönti el, hogy vajon Illyésnek mennyire sikerül ezt az önkritikai kritikát vagy kritikai önkritikát drámává élelnie és ezen belül pedig az, hogy mennyire van igaza.

Valóban minden szellemi folyamat, mely a mai világban uralkodik, leegyszerűsíthető két tendenciára. Az egyik a technikában való feltétlen bizalom, a technikai megoldások nagyszerűségének apoteózisa, a tudományos és technikai forradalom elvont imádata. A másik viszont valami - amerikai kifejezéssel élve „tojásfejű viszolygás” a technikai haladástól, vagy hogy a pesti kifejezést használjam: „filosz idegenkedés”. Nos, ez a két áramlat valóban kulcsa a mai magyar szellemi életnek. S noha ezek a tendenciák néha nagyon is keverten és közösen jelennek meg, belevesznek a különböző irányú szaktudományos kifejezések leplező vagy ha akarjuk, leleplező áradatába, a szatirikusnak joga van e kettőre szűkíteni a mai vitákat. Közben azonban míg a viták folynak, alap-vető dolgok kiesnek a vitatkozók horizontjából. S ez nem más mint a kórus és a kórus igényei. Illyés tehát úgy látja, hogy a modern kor nemcsak a science fictiont termelte meg, vagyis a tudományos regényt, hanem megtermelte a fiction science-t is, vagyis a regényes tudományt, ami pontosabban a fikciók tudománya.

S ez a gondolat önmagában is értékesé teszi Illyés darabját, hiszen abban az időszakban, amikor gondolkodók és entellektüelek egész sora, sőt, művészi alkotások is bizonygatják, hogy vagy a mérnöknek vagy a tanárnak van igaza, Illyésnek volt ereje félretenni az ilyen apologetikus szakgondolatokat. *S ez a* magyarázata annak is, hogy Illyés tragikus tréfának nevezi darabját. Valóban arisztophaneszi hangvételű szatíráról látszik el, amikor a mérnök és a tanár szellemi bajvívásában az elnök a párbajsegéd szerepét játssza és ennek a szellemi párbajnak éppen olyan kevés köze van a kórus valóságos ügyeihez, mint a régi becsületbeli ügyeknek. Másfelől viszont lejárthatja a kórus tragédiáját, melynek tragikus sorsa szinte betölti az egész színpadot. Miért tragikus ez a sors, annak ellenére, hogy nagyon prózai dolgokat követelnének a kórus tagjai? Már az előbb említettem, hogy csupán víztől és lakásról van szó. Tehát nem arról, mint a

Hamletben, hogy a dán udvarban igazság legyen, nem arról, mint a *Phaedrában*, hogy a szenvedélyek szabadon loboghassanak, s nem is olyan fennkölt dolgokról, mint a *Don Carlosban*, tehát a szabadság eszményeiről. De ez a prózaiság mégis alapjává válik egy tragikus szituációnak. A tragédiának nem az „esz-meiség” a lényege, hanem az, hogy a tragikus hős célja azonos az életével. S ezért a kórus igenis tragikus. Sőt mi több, igen mélyen tragikus, hiszen céljai éppen akkor jelentik számára az emberi életet, mikor úgy tűnik, hogy egészen más és sokkal fennköltebb dolgok jelentenek azt.

De térjünk vissza a tréfához. A tréfa groteszk is és harsány is. Azért egyszerre mind a kettő, mert valóban nemes gondolatok, nemes emberi szándékok gyűlnek föl abban a vitában, melyet a két bajvívó folytat. És éppen ez vesztegeti meg az elnököt is. Az elnök is azt hiszi, az a probléma, ami nem probléma. És nem látja, hogy az a probléma, ami tényleg az. Azon veszködik a Héra utcai hivatalában, hogy megoldja a vitát, és rendkívüli óvatossággal igyekszik szét-bontani a kákán kötött gondolati csomót.

S ezzel a hármassal Illyés végigjátssza a játékot, mégpedig a lehető legélesebb szatirikus feszítettséggel. Még azt is megteszi, hogy a tanár szájába adja a mérnök és a mérnökebe a tanár ideológiaiát, hogy jelezze: itt ideológiai álláspontok harcáról, illetve szatírájáról van szó és nem személyes meggyőződésről. összefüggésről. S a látszat az, mintha az egész vígjáték nem volna más, mint egyetlen vita. Olyan típusú, mint ami Molière-nél folyik le Jourdain úr két különböző hivatást gyakorló háztanára között. A valóságban azonban ez a vita pusztán kulissza, és az igazi, a lényeges kérdés nem abban van, amit vitatnak, nem is abban, ahogyan vitatkoznak, ha-nem valahol másutt. Rendkívül érdekes, hogy mindezt Illyés nem pusztán a kórusal jelzi. Ha a viták közben pusztán a kórus története zajlana, vagy pedig pusztán a tanár közeli rokonának és a mérnöknek a szerelme, illetve a lány kacérkodása az elnökkel stb., akkor a darab nemcsak tragikus tréfa volna, ha-nem pesszimista tréfa is. Részben azért, mert a vitának nem lehet semmiféle érdemleges eredménye, részben pedig azért, mert az egész szerelmi probléma esetlenül és gyengén áll a színpadon. Persze e mögött a „szerelmi” szál mögött is - mint Illyésnél mindenütt - mély va-



ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ) - BÁNFFY GYÖRGY (ELNÖK)
KOLTAIRÓBERT (ANDROS) (MTI --KELETI ÉVA FELV.)

lóságos probléma rejlik, tudniillik az, hogy a mai valóságban a rendkívül ki-élezett ellentéteket is el lehet simítani a sógorság-komaság régi és bevált mód-szereivel. Sajnos ennek szatirikus bemutatása nem teljeseedik ki a drámában.

De az igazi kérdés azért Androsnak, vagyis az embernek a kérdése. Andros ugyan lusta, és ezt a lustaságát az egzisztenciálfilozófia és a belőle kinövő passzív jellegű filozófiák összeházasításával még meg is ideologizálja. Andros nem akar dolgozni, mert a munkának semmi értelmét nem látja. S mindaz ami a színpadon van, igazolja is őt. Miért dolgozzon? A hamis dilemma egyik vagy másik oldaláért? A hamis alternatívákban lelkesedjen és lihegjen? Andros nem akar libegő lenni. A lihegést másra hagyja. Vagyis nem két filozófia van a színpadon végeredményben, hanem három. (Milyen ritkán van filozófia a színpadon!) De ez a harmadik mégiscsak érdekes. Nem azért, mert Illyés egyetért vele. Ellenkezőleg. Eklektikus jellegét nagyon is karikírozza, és van az alakban valami a népmesei lustákból. S ebbe' még fűzzük hozzá azt, hogy Andros

megtestesült anakronizmus. Ez most nem képes kifejezés. Először Lorántffy Zsuzsanna diákja, majd Andros s végül egzisztenciálfilozófus-féle. S mindez együtt.

Ennek ellenére míg a vita folyik, lejátsszódik Andros drámája. Tudniillik lehet valaki a világ lustája, lehet valaki kiábrándult ember és egzisztenciálfilozófus is mindaddig, amíg nem akad egy Maia, aki elkezd harcolni azért, hogy Androsból mégiscsak ember legyen. És Maia nem hagyja abba ezt a harcot, egyetlen pillanatra sem, noha sokszor re-

ménytelennek tűnik. S miközben a színpadon mindenféle nevetségesen elkésérítő dolgot beszélnek, végül is, csatlakoztatja Androst a kórushoz – az építőkhöz. *S hogy* ez végül is sikerül Maiának, az jelzi elsősorban a darab vígjátéki jel-legét. Mert ha van egy emberi lény, akinek a másik ember annyit ér, hogy minden visszautasítás ellenére, minden elkésérítő mozzanat ellenére kitart amellett, hogy ez az ember kell neki, akkor az embernek, a földi halandónak mégiscsak hinnie kell a világban. Hinnie kell abban, hogy ő is kell a világnak.

Így válik Andros és Maia szerelme a darab nyitjává. És ekkor már csak egy kérdés marad. Miért kell Maiának éppen Andros? Miért nem bárki más? Erre egyetlen értelmes válasz van: mert őt szereti. S talán azért is éppen őt szereti, mert Andros nincs a „lihegők” között. Nincs ugyan a kórusban sem. De éppen arról van szó, *hogy az* az ember, aki egyszer vagy másszor bekerült a manipuláció sodrába, feltétlenül értéktelenné válik addig, amíg a konjunktúra-változás ki nem repíti pályájáról. Andros viszont modern Diogenész, nem hordóban él, hanem egy kukásvödörből irányítja *úgy* a dolgokat, hogy a nyúl kiugorjon a bokorból, vagyis a tanár vegye át a mérnök szerepét és fordítva. Andros szerepét azonban nem vehetné át senki. Andros éppen azáltal válik érdekessé és fontos figurává, mert eljutott a vég-konzekvenciáig, eljutott addig, hogy a szőnyegen forgó kérdésfelvetések hamisak. De éppen a cinizmuson át juthat el Andros igazán mély és tudatos meg-győződéssel a kórushoz. Mert a kórusnak is van egy hibája. A kórus megbontható. Mikor a karvezetőnek alkalma van rá, hajlandó lenne kiugrani a karból. Aki azonban a cinizmus útját is megjárta, az olyan meggyőződést szerez, hogy most már tudatosan és soha többé nem ugrik ki a karból, ha egyáltalán egyszer eljut a karhoz. Andros ide jutása Maia érdeme. És ebben áll Maia és a cinizmuson túljutott ember igazsága. Ezért válik tragikus tréfa vígjátékká, és ezért van végső fokon ilyen kicsengése: a lehetőségek léteznek, csak meg kell látni őket.

RÓNA KATALIN

A Bölcssek a fán előadásának stílusrétegei

Másodszor tartott Illyés-ösbemutatót a Pécsi Nemzeti Színház. Illyés Gyula ezúttal görög környezetbe helyezi hőseit, így világítja meg az értelmiség magatartását, kompromisszumait, népies-urbánus vitáit, a hatalom bürokrata birtokosát, a modern álbölcsöket. Az ironikus pamflet, a filozófiai vita, a komédia rétegei teremtik meg a csúfondáros játék szerkezetét, s ahol ez a drámai szerkezet fellazul, ott is tovább lendít a szó, a költői nyelv, az „örököt és időszerűt” egy-szerre tetemrehívó gondolat.

A darab a Pécsi Nemzeti Színház előadásában az évad kiemelkedő színházi eseményei közé tartozik. Jól bizonyítja, hogy a gondos dramaturgi előkészítés, a koncepciózus rendezés, a kidolgozott színeszi játék mit tehet egy drámáért. A

Bölcssek a fán olyan együttes kelti élet-re, amely eredeti elképzeléssel, az értelmezés és az átélés fegyelmezett harmóniájával kereste és találta meg az utat az író világához. Dobai Vilmos rendezői munkája ezúttal nem szorítkozott a szigorú interpretálásra. Érti, szereti és tiszteli Illyés világát, következetesen végigviszi és megvalósítja elképzeléseit a görög komédiai stílus erősen karikírozó eszköztárának segítségével. Dobai pergő ritmust diktál, és gondosan ügyel a stilizált beállításokra. A színészek, elsősorban a kórus szuggesztív mozgatásával, mindvégig be tudja tölteni a színpadot. Biztos érzékkel ismeri fel a mű nyelvi értékeit, s bátran épít rájuk. Nem ijed meg attól az ötlettől sem, hogy a kialakult archaizáló stílus jegyében a kórust néhol skandálva szólaltassa meg. Ezzel és sok jó részlettel húzza alá a szöveg ironikus lényegét. Ily módon éri el, hogy a szövegmondás rétegeinek, tagolásának, ritmusának értelmező, színező, feltáró és ítélő szerepe lehet az előadásban.

Kár, hogy az íróilag középpontba helyezett Tanár-Mérnök vitáknál lelassul a játék, mintha a két színész (Győry

ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)

KOLTAI RÓBERT, SOMODI KÁLMÁN, KOVÁCS DÉNES, SZIVLER JÓZSEF ÉS FÜLÖP MIHÁLY
(MTI - KELETI ÉVA FELV.)



Emil és Kézdy György) nem tudna lé pést tartani az író és a rendező diktálta ritmussal.

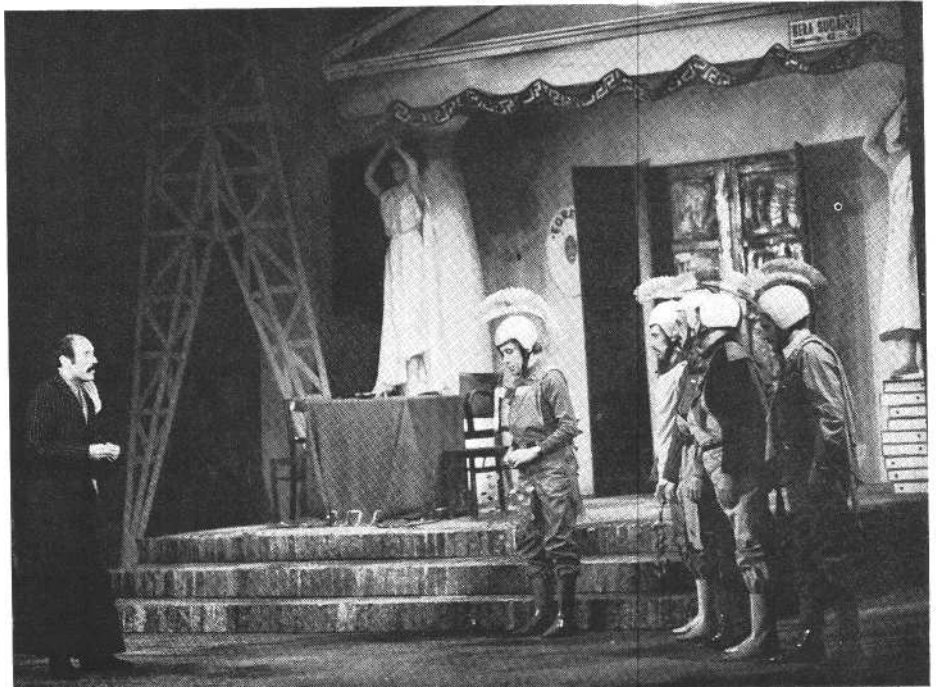
Az előadás csúcsai kétségkívül Mellonie kisasszony és az Elnök jelenetei. A kórus játékan túl Timár Éva és Bánffy György alakítása felel meg egyértelműen az írói-rendezői közös elképzelésnek, az ő játékos kedvük, színészi eszközeik teremtik meg az előadás stílusát. Mellettük jól képviseli az írói gondolatot Koltai Róbert egy bitnik, Andros szerepében.

Az elnök: Bánffy György

Néhány pillanatot tölt csak a színpadon, de máris tudunk róla mindent. Nem szól egy szót sem, miközben mozdulatlan arccal hallgatja a kórus panaszait, iratokat ír alá, pecsétel, majd rögtön be is dobja a papírokat a szemétkosárba. A lázas semmittevés szorgos igyekezetével ügyködik. Hangja hol büszke, hol kemény, hol gyanúsán negédes, hol szerelmet könyörgő, hol vadul rikácsoló. Álnépies mondataiban és hangsúlyaiban hordja mindazt, amit Andros később megfogalmaz róla: „.. üzen, fogad, telefonál, megjelen, dicsér, vitázik, lehord, megtévesztve még ártatlan hajadonokat is, hogy munka történt, pusztán azért, mert minden hegyén-hátán áll ...”

Mikor megjelenik Mellonie kisasszony, Bánffy Elnökének hangjából eltűnik a keménység. Ellágyul a szava, s az ál-bölcsék tudálékosságával próbál szerelmet vallani. Mondatai kedveskedők, szelídek, de azonnal merevek lesznek, amint ismét szembekeverül a munkások kórusával. Most már a hatalom birtokosa szól, haragvón, fennköltlen ostorozza „alattvalóit”. Hangsúlyai dörgedelmesek, engesztelhetetlenek, és miközben egy üres szemétkosarat tart a vállán, ostoba mérgé-ben maga is elhiszi, hogy ő Atlasz, aki az egész Földet hordja.

A kórus távozik. Nyílik az elnöki ház kapuja. Az Elnök lopakodik, kalappal, nagy irattáskával. Szökik. De fájdalmas itthagynia uralkodása színterét. Elérzékenyül. S eddig a jól kidolgozott mozgási és mimikai játék - innen ismét a hang, a hangsúly, a hanghordozás a döntő: az istenekhez szól, őket, elsősorban Hérát gyalázza. Addig dörognek átkai, mígnem megjelenik az istennő, és most már egy kisszerű földi halandó bókol, könyörög. Hangja vádlóból alázatossá tompul, a hatalmi gög keménysége már-is vágyálom csupán. Ám a következő jelenetben, amikor visszanyeri elnöki tisz-



ILLYÉS GYULA: BÖLCSEK A FÁN (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ - BÁNFFY GYÖRGY (ELNÖK), PAÁL LÁSZLÓ (KARVEZETŐ) ÉS A KAR (MTI-KELETI ÉVA FELV.)

tét, egyszerre ismét magabiztos lesz. Bánffy bravúrosan sok színből komponálja ezt a magabiztosságot. Egyfelől csakugyan magabiztos, mert tudja, hogy az istennő megint mellette áll. Tudja azt is, hogy Hérának szüksége van földi szolgájára, így kapcsolatuk egymásra utaltságon alapul. Másfelől hálás is az istennőnek, hogy újra gyakorolhatja hatalmát. Hanghordozása önhitt, az előnnulla akaratos hanghordozása: „Majd kiderítem. Önhatalmúlag. Ez a fő, hogy önhatalmúlag.”

Bánffy vitathatatlanul előnyös hanganyagát biztos érzékkel, következetességgel alkalmazza a néptől már eltávolodott, de magát népének tekintő bürokrata Elnök jellemzésére. Ezt a sok modoros túljátszásra lehetőséget teremtő alakot mindvégig sallangmentesen ábrázolja, bizonyítva a póztalan, egyszerű játék és a stílus-teremtő beszéd színpadi erejét.

Mellonie kisasszony: Timár Éva

Harminc év körüli nő lopakodik be a színpadra. Keres, vagy vár valakit, de ezt szeretné titokban tartani. Amikor közeledő léptekeket hall, ráérős sétálással próbálja leplezni várakozását. Arca minden szeszre megrezdül, ijedt pillantásokkal tekint körül. Zavarban van. Riadtan vonul ki a színpadról, mikor a kórus vezetője megzavarja tevékenységét. S amikor végre elszánja magát és találkozik az Elnökkel, annak negédes szerelmi vallomását kerekre nyílt, rémült szemekkel hallgatja. Minden mozdulata, arcának rebbenései csodálkozást, ártatlanságot tükröznek. Az Elnök hozzáér a kezéhez, s Mellonie felsikolt, elrántja a kezét, hátrálni kezd. Groteszk mozdulataiban,

ahogy a fejét ide-oda kapkodja, ahogy örömeiben tapsol és ugrándozik, van valami gyermeki, mégis asszonyos.

Megjelenik a Mérnök, s már tudjuk, mi volt idejövételének célja. Bátyja esküdt ellenségének a Mérnöknek szerelmese, s őrá várt. Most már látjuk: ő a játékmester itt. Szépségével, bájával mindenkit levesz a lábáról.

A végső összecsapás előtt is rá vár a feladat: hogyan bizonyítja be a Mérnöknek, hogy sohasem válik „szent ügyük”, a kút árulójává. Néma csend a színpadon. Mellonie megszeppentcn áll. Most ébredt rá, mire is vállalkozott. Csinosít valamit a ruháján. Aztán a kalapját igazítja meg. Végül mártírként még a tükröcskéjében is megnézi magát. Bánatosan megnyálazza szemöldökét, orrára púdert tesz. Közben előkerül az Elnök, és Mellonie kisasszony mozdulataiban egy Jeanne d'Arc önfeláldozásával az Elnök kezébe teszi a kezét.

Timár Éva játékában mindvégig megszólaltatja a szerepében rejlő humort, groteszk érzékenységet, lírát. Komikus megjelenésével, stilizált mozdulataival, szellemes mimikájával fogalmazza meg élményszerűen a figurát. Mozgásának szinte koreográfiája van, és ez a mozgás-rendszer alkalmas arra, hogy jellemet, szituációt, filozófiát egyaránt ábrázoljon.

Andros egy bitnik: Koltai Róbert

A diák megjelenik a függöny előtt a 17. század magyar tanulóinak öltözkéjében, s elmondja a prologust. Felmegy a függöny, a fiatalember ledobja mentéjét, és figyelmezteti a „nagyérdeműt”, hogy eb-ben a műben neki is lesz szerepe. Leheveredik a lépcsőre. Elalszik, majd fel-

ébred, és „életbölcsségeket” mond, aztán, amikor megérkezik a munkások, gyorsan szedi a sátorfáját, bár előtte még „okos” tanácsokat ad, „lévén a tanács-adó szerepe kiróva rá ebben a tragédiában”.

A színész itt még nem találja meg azt a stílust, amivel sokféle színpadi funkciójának eleget tud tenni, ám amikor a komédia kiteljesedik, színesen ábrázolja a dráma álbölcsét, a bitnikfilozófia megtestesítőjét. Olyan komolyan komédiázza végig a darabot, hogy gyakran fordul fintorba - az író szándéka szerint is - a kacagásra húzott száj. Tréfásan bölcselkedik, s közben kegyetlen igazságokat mond. Gesztusainak eszköztelenségét nevetséges mozgásformával árnyalja. Lelassított mozdulatai, tunyasága, gyanúsán sokatmondó tekintete: egy-egy ügyesen kimunkált komikus elem. Mikor aztán egymásnak ugratja a Tanárt és a Mérnököt, hogy azok már saját magukat is cáfolva ostoba kutyakomédiát játszanak, a bitnik úgy mutat rájuk, mint a jó cirkuszi idomár betanított állataira. Nagyszerű pillanat. Végül ismét megjelenik a függöny előtt. Magára ölti deák-ruháját, hetyke büszkeséggel foglalja össze a látottakat. Erre az epilógusra is telik a humorból, a komédiázókedvből.

A hang karikírozókészsége, a groteszk mozgás emberközpontúsága és stilizáltsága, az ironikus komédiázás - ezek az Illyés-bemutató legfontosabb, jól eltalált stílusrétegei.

Illyés Gyula: Bölcsék a fán.

Pécsi Nemzeti Színház.

Rendezte: Dobai Vilmos; díszlet-jelmez: Gombár Judit. Szereplők: Bánffy György, Győry Emil, Kézdy György, Koltai Róbert, Ti-már Éva, Bus Kati, Labancz Borbála, Paál László, Somodi Kálmán, Kovács Dénes, Sziv-ler József, Fülöp Mihály.



SZILÁDI JÁNOS

A jóság próbái

**Arbuzov-bemutató
a Katona József Színházban**

1.

Az Arbát meséi, amelyet Arbuzov írt, és most a Katona József Színház mutatott be, nem igazán jó darab. Az eredeti írói ötlet egy egyfelvonásosra elegendő gyúanyaggal telített. *Az Arbát meséi* viszont kétrészes. Ennyivel több is a kelleténél. Az első rész hatalmas, nyújtott s a cselekménytelenségben szinte elveszni látszó expozíció, amelyet Arbuzov átütő tehetségének, és a dráma-írók közt is ritka színházismeretének sem sikerült átforrósítania, játékká emelnie.

2.

Az Arbát meséi, amelyet Efrosz rendezésében novemberben mutatott be a moszkvai Malaja Bronnaja Színház, s amely - a gyakorlathoz mérten - meg-lepő gyorsasággal jutott el hozzánk, megkapóan szép darab. Vallomás a régi Moszkváról - az Arbát a moszkvaiaknak ugyanaz, mint nekünk a Tabán; az, ami már szinte nincs, amit mégis annyian szeretünk, ami kicsit mégis úgy él a tudatunkban, mintha lenne - vallomás a generációk kapcsolatáról, a szerelemről, a művészetről. Vagyis vallomás az Emberről, a nagy e-vel írt Emberről. Költői hévvel, a megélt érzések őszinteségével és magával ragadó tisztaságával.

A történet hőse bizonyos Baljasznyij kov Fjodor Kuzmics hatvan éves báb-készítő, az egyik moszkvai játékgár vezetője. Vagyis a régi Moszkva egy idős embere, akinek bábukkal telezsúfolt la-kása a romantika jegyében varázsolja elének e kedves városrész, az Arbát hangulatát.

Baljasznyikov és munkatársa, Blohin szabadságot vettek ki, utazáshoz készülődnek, de váratlanul egy fiatal lány, Viktosa toppan be a lakásukba, így az utazásból nem lesz semmi. Viktosa húszéves és leningrádi. Először van Moszkvában, s mivel barátnője elutazott, elfogadja Baljasznyikov ajánlatát, náluk la-kik. Viktosa ruhatervező akar lenni, egész nap az üzleteket, múzeumokat bújja, gyűjti az élményt, az ötletet. Sétáló-társa Baljasznyikov lesz, aki kicsit be-le is szeret Viktosába. Beleszeret, de annyira józan marad, hogy tudja, érezze

a maga hatvan évének súlyát, az érzés átfarmálódik benne, művészi ihletté válik, s kitörve meghasonlottságából lázas alkotásba csap át. *A Szép Heléna* bábjait készíti, azt a munkát, amelyet előbb nem vállalt, s amellyel a színház fiát, Kuzmát bízta meg. Az alkotás teljesen leköti, még Viktosáról is megfeledkezik. Helyette Blohin szegődik társul a lány mellé, és őket kíséri tisztes távolból Kuzma, aki bár állandóan civakodik apjával, nagyon hasonlít rá - abban is, hogy azonnal beleszeret Viktosába. És miután Viktosa sem marad hideg Kuzma iránt, minden a legjobb úton halad a boldog befejezés felé. A boldog befejezés azonban -- részben - elmarad. Kuzma nem hajlandó apjával közölni, hogy ők ketten szeretik egymást, Viktosa szavait viszont Baljasznyikov félreérti. Azt hiszi, Viktosa szerelme neki szól, s némi pózoló meg-rendültséggel lebeszéli a lányt. Itt következik a kicsit váratlan befejezés. Viktosa titokban elutazik. Levelet hagy hátra, amelyben Kuzmát arra kéri, soha ne hagyja el apját. Baljasznyikov pedig felajánlja Kuzmának, hogy ketten, közösen készítsék el *a Szép Heléna* bábuit.

3.

Arbuzov számbelileg is jelentős életművében a kutató nehezen találna két, egymással a formai módozatokban azonos megoldási jegyeket mutató művet. Minden darabja más és más belső művészi-technikai megoldásokat hordoz. Ennek ellenére mégis mind sajátos arbuzovi alkotás. Azzá teszi a valamennyi darabot átható arbuzovi líraiság, ami *az Irkutszki történet* hőseit éppúgy végigkíséri, mint *a Tánya* vagy *az Én, te, ő* szereplőit. A líraiság azonban Arbuzovnál nem egyszerűen alkotói sajátosság, hanem az író kapcsolatát mutatja hőseihez. Arbuzov szereti hőseit, s ezt a szeretetet emeli át a líraiság a drámába, a színpadra. Nem önmagukért szereti csupán őket, hanem azért, mert szép, nemes emberi célokért indulnak harcba.

Mint *Az Arbát meséi* alakjai is. Egy szovjet kritikus azt írja a darabról, hogy Arbuzov *a jóság próbáját* állítja hősei elé. Valóban. *Az Arbát meséinek* szereplői egyaránt választhatnak jó és rossz között. Kuzma magára hagyhatná apját, Baljasznyikov nevetségessé tehetné fiát,

ARBUZOV: AZ ARBÁT MESÉI (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) - BESSENYEI FERENC (BALJASZNYIKOV) ÉS CSÁSZÁR ANGÉLA (VIKTOSA) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)





ARBUZOV: AZ ARBÁT MESÉI (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) - CSÁSZÁR ANGÉLA (VIKTOSA) ÉS BESSENYEI FERENC (BALJASZNYIKOV) (IKLÁDY LÁSZLÓ FELV.)

Viktosa talán örökre megmérgezhethetné apa és fiú kapcsolatát . . . De nem ezt te-szik. Kuzma odaköltözik apjához, Baljasznyikov visszaveszi a színháztól agyon-dicsért bábjait, hogy fiával közösen készítsenek újakat, Viktosa lemond szerelméről, hogy apa és fiú egymásra talál-hassanak . . . Vagyis a hősök megállják a próbát, s mert megállják, boldogok lehetnek.

És Viktosa? Ő is közéjük tartozik? És egyáltalán: ki ez a Viktosa? Valóban egy leningrádi lány, aki egy nappal az esküvője előtt sietve összecsomagol, Moszkvába utazik, ott összebékíti apát és fiút, majd onnan is titokban távozik, talán vissza Leningrádba, talán új Baljasznyikovot, Kuzmát keresni? Vagy csupán költői látomás? Esetleg az Arbát tündére?

Ha Arbuzov életművében keressük Viktosa elődjét, társát, akkor a *Valahol várnak minket* című, nálunk nem játszott drámához jutunk el. A darab hőse egy kommunista, aki városról városra vándorol, és ahol megjelenik, maga köré gyűjti a valamit akaró embereket, rövid idő alatt pezsgő kulturális életet teremt, majd amikor úgy érzi, nélküle is boldogulnak, eltűnik, elmegy, hogy más városban folytassa munkáját. A forradalom előtti munkásmozgalom romantikus hősideálját újraélesztő elképzelést a

szovjet kritika - érthető módon - bírálattal fogadta. Viktosa talán épp e bírálatok nyomán kapta a kettős, mese-valóság költői lendületű formázást, melyet annyi gonddal és szeretettel rajzol Arbuzov, mint talán egyik alakját sem.

4.

Azt mondtuk, a líraiság Arbuzov művészetének fő jellemzője. Ez igaz. De igaz az is, hogy líraiság a különböző darabokban különböző módon van jelen. Az *Arbát* meséiben például a líraiság a szentimentalizmussal keveredik, s ezt maga Arbuzov sem titkolja, sőt azt mondja: „A darabot hévvel kell játszani, még a szentimentalizmusban is legyen szenvedély.”

Kicsit az író és a színház annyiszor felemlegetett viszonyát színezi újabb adalékkal az a tény, hogy a mű eddigi két rendezője közül egyik sem fogadta el a szerzői instrukciót. Efrosz rendezése - a kritikák szerint - a generációk küzdelmét emelte a produkció középpontjába, és sarkító, apa és fiú küzdelmét, ellentétét élező felfogásától idegen maradt Arbuzov elképzelése.

Babarczy László sem fogadja el Arbuzov kérését, s a szenvedélytől fűtött szentimentalizmus helyett a líraiság csendesebb, meghittebb hangulatát választja a produkció alaptónusánál. És ebbe olt-

ja nem csupán Baljasznyikov szerelmének szentimentális húrokat pengető történetét, de a második rész generációs vonalának élesebb mozzanatait is.

A Babarczy László választotta felfogást indokolja, hogy az egész produkciót átfogó lírai tónus egységesíteni képes a darab különben meglehetősen élesen különböző rétegeit. És - más oldalról - indokként szolgál az is, hogy Babarczy, ha nem is egyszerűen, mint a cím mondja, mesének, de feltétlenül valamiféle sajátos költői mesés-vallomásnak érzi, értelmezi Arbuzov művét. Olyan mesés-vallomásnak, amely - mint ősi példája, a népmese is - nem mond le a valóságról, hanem csupán átlényegíti, kiemeli a megszokottabb natúrából, és a maga sajátos világában tükrözi, megtartva kínzó kérdéseit és megadva rájuk a választ is.

A mese e megszüntető-megtartó ket-tősségét Babarczy az elvont, a meseszerű felé közelítő rendezői játéktípus és a naturalista, az élethűségre aprólékosan ügyelő felfogás együttes alkalmazásával emeli át a produkcióba.

E két, látszólag ellentétes, de a mese keretében békésen megférő rendezői játéktípus egy-egy példáját emeljük ki.

Meseszerűség. Meseszerű már maga a színhely: Baljasznyikov lakásának megkomponálása. Arbuzov egy bábművész lakását írja színhelyként. A produkcióban a szoba a rendszertelenül s ugyan-akkor nagyon is tudatosan zsúfolt bábuival már önmagában túlmutat a hét-köznapi szokott realitásán. Ehhez társul a szoba ablaka, pontosabban az ablakból tárulkozó világ: a tiszta, beláthatatlan kékség, amelyet a fényeffektusok tudatos komponálásával használt fel a rendező. A meseszerűség további motívumaihoz sorolhatjuk az emberek és bábuk kapcsolatát, a szituációépítkezés elnagyoltságát, a változások logikai indoklás-kidolgozottságának elhanyagolását stb.

Élethűség. Blohin megérkezik a vásárlásból. Őt vagy hat dolgot vett, kenyeret, felvágottat, füstölt halat, ezt-azt. A rendező nem csupán azzal utal a valóságra, hogy ebben a mesés világban a kenyér, a felvágott, a füstölt hal valódi, de azzal is, hogy mindezek csomagolása - mondhatnánk kínos precizitással - tökéletesen ugyanolyan, ahogyan ezeket az árukat ma egy szovjet élelmiszerüzletben csomagolják. És itt nemcsak arról van szó, hogy több csomag esetében ügyeltek a pontos másolásra, de arról is, hogy ezt a színészek feltűnő módon el is

játsszák. Fölemelik, nézegetik, kicsomagolják, visszatekerik, egyszerűen; hangsúlyozzák, jelentőségét, funkciót adnak e tulajdonképpen jelentéktelen mozzanatnak.

Babarczy László rendezésének halványabb színeket mutató vonala - erényéből származik. Utaltunk rá, hogy a líraiság jegyében Babarczy egységesíteni képes a mű különböző rétegeit. Az egységesítés ára szükségszerűen a szélsőségek lefaragása, elhagyása. Ennek jegyében hiányzik a produkcióból az Arbuzov igényelte szentimentalizmusba oltott szenvedély, és az Efrosz rendezte generációs élezzettségi drámaiság. Az így ki-alakuló középhang viszont - főként az első részben - nem képes megemelni a játékot, hiányzik belőle a fokozás mozgalmassága, az összecsapások figyelmet kötő izgalma.

5.

Baljasznyikov alakítója Bessenyei Ferenc. Ő a realitás és a mese, a szentimentális szenvedély és a generációs kérdés józanabb hidegségű képviselője egyszerre. így lesz nem csupán főszereplője, de meghatározó összefogója is az egész játéknak. Bessenyei Ferenc alakítása a játékoságra helyezi a szerepépítkezés hangsúlyait. Mackós lomhaságú, ügyetlenül-ügyeskedő, semmit komolyan venni nem tudó és mindent megérző-megértő Baljasznyikovot állít elénk. S mindezt kicsit kívülről játszva, hitelve, hogy mindez ő és mégsem ő. Főként a második rész pergőbb cselekményű világában érzi otthon magát. Az első rész mozdulatlanabb félórája eluralkodik rajta is: színei halványabbak, játéka túlzóbb, mintha egy árnyalattal túlajtszott ötletekkel próbálna „cselekményt” teremteni magának.

Blohint Rajz János játssza. Blohin öreg ember. Nem idősebb Baljasznyikovnál, valahogy mégis öregebb. Talán egyszerűen azért, mert kevésbé sziporkázó, talán mert egyszerűen annyi idősen akar látszani, amennyi valójában is. Blohin nem művész, csak segítő. Baljasznyikov segítője és Baljasznyikov művészeté-nek szolgálója - a népmesék jószágos „öreganyója”, aki mindenkin segíteni akar. Rajz János játéka az est legparádésabb alakítása. Zavart, szögletes mozgású Blohinja, tehetetlen toporgásával Baljasznyikov ellentéte. Baljasznyikov elegánsan öltözködik, Blohin fel-tűnően rosszul. Baljasznyikov választékos beszédű, Blohin hajlamos belezava-

rodni a tömondatokba is. Baljasznyikov, látjuk rajta, otthonos a világban, Blohin ötven vagy talán hatvan év után is úgy mozog a szobában, mint aki nem tudja, hol az ajtó. Baljasznyikov sikeres a művészetben, a szerelemben egyaránt. Blohin egyikben sem az. Ő csupán a győztes. A győztes, mert szereti ezeket a furcsa, izgága embereket, s mert cselekvőn akarja, hogy azok boldogok legyenek - valóban boldogok lesznek.

Viktosát Császár Angéla varázsolja elénk. Valóban varázsolja, nem tehet mást. Arbuzov annyi gyengédséggel, fél-tő szeretettel rajzolja a darab egyetlen nőalakját, hogy leginkább a varázslat szó illik hozzá. Császár Angéla eddigi legteljesebb nemzeti színházi szerepében megkapó alakítással lép elénk. Játéka naiv tisztasága, bensőséges líraisága élménykeltően ábrázolja e mesés-vallomás leginkább mesei kötöttségű alakját.

Mellettük néhány sikeres alakítást kell még említenünk. Elsősorban Benedek Miklós Ljovuskáját. Ez az anyámasszony katonája, aki a látszat tudományosság nevetséges burkába csomagolja a legtisztább emberi érzéseket is, a darab egyetlen szatirikus, már-már persziflázs értékű mozzanata. Benedek Miklós pontos játékában pedig az előadás egyik legsikeresebb epizódja. Szabó Kálmán Kuzma szerepében kevés játéklehetőséget kapott a szerzőtől - azt viszont kulturált, színvonalas játékkal kamatoztattja. Horkai János egy kedves részeg szerepében lép elénk.

Az előadás díszletét és díszletbábjaikat Bakó József tervezte. Színpada játéktér-nek jó, és mint már említettük, a produkció tartalmiságát is képes élmény-keltőn sugározni. A változatos, a realitást és szárnyalóbb meseiséget egyaránt érzékeltető jelmezeket Schäffer Judit tervezte. A játszó báboz ötletessége Koós Iván munkáját dicséri.

A darabot Elbert János fordította a töle szinte már megszokottnak mondható igényességgel és sok nyelvi ötlettel.

A műsorfüzet nem említi a produkció zenei anyaga összeállítójának nevét. Így mi is csak névtelenül köszöntjük munkáját: a produkció hangulatával pompásan harmonizáló zenei aláfestést.

Nyikolajevics Alekszej Arbuzov:

Az Arbát meséi. Katona József Színház.

Fordította: Elbert János; rendezte: Babarczy László; díszlet: Bakó József; jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Bessenyei Ferenc, Szabó Kálmán, Rajz János, Császár Angéla, Benedek Miklós, Horkai János.

Adáshibák margójára.

Szakonyi Károly *Adáshibája* a tavalyi évad talán legnagyobb közönség sikere volt, s azóta is telt házakkal megy a Pesti Színházban. Sőt, az idei évad során valósággal bejárta az országot, tizenegy színházunk mutatta be, s a Déryné Szín-ház még a falusi közönséget is megismertette ezzel a jellegzetesen „urbánus” vígjátékkal, melyben az író a városi la-kosság egy rétegének, agyonhasznált szóval, a kispolgárságnak vagy nyárpolgárságnak az életformáját teszi nevetség tárgyává, elkeseredett komédiázó kedvvel, hol több, hol kevesebb sikerrel. Az *Adáshiba* kétségkívül népszerű komédia, s egy-két esettől eltekintve a vidéki szín-házak is megtalálták vele számításukat. Más kérdés, ki hogyan számított, s hogyan értelmezte a darabot. Ennek vizsgálata már a kritika dolga; s a kritikai visszhang nem is halt el az *Adáshiba* körül. Ha a fővárosi sajtó nemigen figyelt oda a vidéki bemutatókra, a helyi lapok és folyóiratok újra és újra mérlegre tették a darabot s az egyes előadásokat. Kialakultak bizonyos sztereotip igazságok és féligazságok, visszatérő megállapítások, melyeket már „illik tudni” az *Adáshibáról*.

Most nem akarunk ezekkel vitázni, s nem is akarjuk újraértékelni a darabot. Ez utóbbit egyébként már megtette Hermann István a SZÍNHÁZ 1970/8. számában. Az sem lehet a célunk, hogy a tizenegy bemutatót részleteiben össze-vessük; már csak azért sem, mert aligha akadt olyan kritikus, aki valamennyi *Adáshibát* látta volna. Csupán néhány észrevételt szeretnénk fűzni a darab *néhány* vidéki bemutatójának margójára. Pontosabban e néhány előadás kapcsán egy kérdésre keressük a választ. A Pesti Színház *Adáshiba-sikere* után sokakban felvetődött és sokan ki is mondták kétségüket: valóban olyan *megoldott-e* a darab, mint az előadás, s vajon tényleg az-e a darab megoldása, amivel Várkonyi Zoltán a Pesti Színházban szolgált? Rövid vizsgálódásunkhoz három vidéki előadást szeretnénk kiemelni : a kecskeméti, a miskolci és a debrecenit. Ez a csoportosítás természetesen esetleges,



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (KECSKEMÉTI KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
ÁTS GYULA, MOJZES MÁRIA, PERÉNYI LÁSZLÓ ÉS CSOMÓS MARI

de minden esetlegessége ellenére is érdekes tanulságokat nyújt.

Ruszt József, aki a Kecskeméti Katona József Színházban állította színpadra az *Adáshibát*, elsősorban Szakonyi drámai helyzetait igyekezett kibontani. A pesti előadás inkább hajlott a bohózat műfaja felé; Rusztot a figurák és helyzetek lélektani indoklása érdekelte. Ezzel az első rész kétségkívül halványabb, vontatottabb lett, drámailag mégis több erővonal rajzolódott ki benne. Ruszt mint-egy lebontotta a darabról mindazt, amit a pesti előadásban Várkonyi adott az *Adáshibához*, s szigorúbban ragaszkodott a megírt darabhoz. De ettől épp a csillogás veszett el az első felvonásból, az a különös játékos báj, amivel a Pesti Színház „eladta” ezt a hosszúra nyújtott expozíciót.

Hisz az igazi drámai játékötlet, a Bódógéknél élő Jézus Krisztus megjelenése és kudarcos megváltási kísérlete csupán a második felvonásban következik be. Az elsőben csak beszélnek a tulajdonképpeni drámáról. Ruszt egy jó asszociációs sort emel ki, s ezzel kísérli meg az expozíciót is drámai hőfokra hevíteni. Eszerint egyrészt van a „kispolgár” (és ezt most értsük a lehető legtágabban: mindazok, akik televízióval - de nem is csak televízióval, bármivel - kábítják magukat), másrészt vannak a „hippik” (és ezt is értsük a legtágabban: a nyugtalan, protestáló ifjúság, és nem is csak az ifjúság). A „kispolgár” először a televízióban látja a „hippit”, de szinte észre sem veszi, mintha a „hippi” is csak azért lenne, hogy neki legyen mit néznie a televízióban. Ezek után a „hippi” bejelentkezik albérlőnek a „kispolgárhoz”, majd a „hippiről” kiderül, hogy ő tulajdonképpen Jézus Krisztus, ezért jön hát

be a színpadra a „kispolgárt” megváltani.

Hogyan valósul meg ez a színpadon? Azt hiszem, e megoldásnak az a kulcsa, hogy Emberfi nincs Krisztusra maszkí-



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (KECSKEMÉTI KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) HETÉNYI PÁL ÉS FALVAY KLÁRA

rozva, amit - az általam ismert bemutatók közül - egyedül itt a Katona József Színházban láttam. A színész „természetes maszkjában” jön be a színpadra, olyan szakállal és olyan hosszú hajjal, amilyen naponta találkozhatunk az utcán, s amely legfeljebb egészen távolról asszociálja a régi hittankönyvek Krisztusképeit, de semmiképpen sem

igyekszik lekoppintani bármelyiket is. Emberfi itt tehát nem egy feltámadt mitológiai alak, hanem egy mai „hippi egy nyugtalan, cselekedni, a világot megváltani akaró fiatal. S ez a felfogás meglepően másképp értelmezi a második felvonás szituációit.

A másképpen való értelmezés pedig mindenekeelőtt azt mutatja meg, hogy a felvonás két részre tagolódik. Előbb a *néző* áll az író figyelmének középpontjában: Szakonyi eljátszik a ragyogó víg-játéki ötlettel, hogy Emberfi nevű albérlőhőséről kiderül krisztusi ambíciója vagy mivolta. Majd ez a hippi-Krisztus köti le az író figyelmét: az a küzdelem, amit Emberfi valamiféle emberi kapcsolat megteremtéséért vív. A kecskeméti előadásban az előbbi dialógusok naivak, idegesítően laposak lesznek - itt az írott szöveg egyszerűen nem bírja el a *drámából kibontott* rendezői asszociációkat -, az utóbbi jelenetek viszont igen

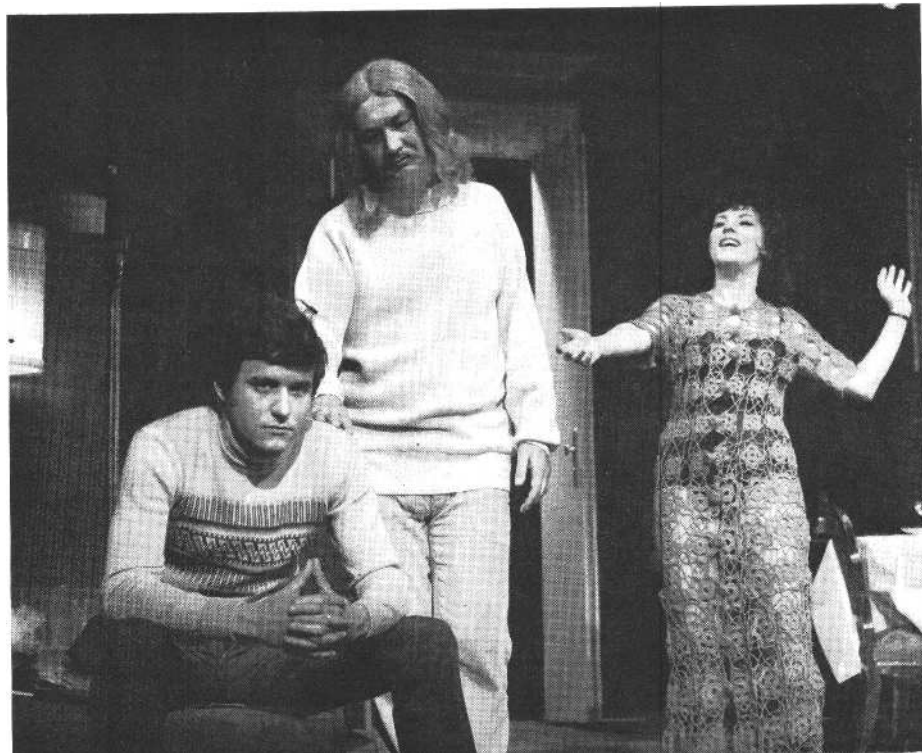
drámainak bizonyulnak, s talán egyetlen előadásban sem (beleértve a pestit is) oly feszültek és emberiek, tehát *hitelesek*, mint itt. Ez az Emberfi *harcol*. Megküzd Vandáért és megküzd Bódógékért, vég-sőkig feszített harcot vív megváltásukért, de a „kispolgári” valóság erősebbnek bizonyul a „hippi”-lázádságnál. Ezért bukik el. S ezért fokozódik Vanda ne-

vetése hisztérikusan tragikus nevetéssé a dráma végén (szemben az írói instrukcióval és a többi előadással, ahol is sírásba fulladó nevetésről van szó). Ez a *satirikus* vígjáték - Ruszt ugyanis így határozza meg a darab, illetve az elő-adás műfaját - az utolsó percekben tragikus felhangot kap.

Mindez lényegileg benne rejlik a darabban. De Ruszt József láthatóan az egész előadást a befejezés drámaiságához igazította, ami viszont előhozta darab egyéb gyengéit. Az első felvonás például attól még nem lesz feszültebb, hogy a tévben *akkor* látott hippikre *utólag* visszautal a vázolt asszociáció.

Zsámbéki Gábor, aki a Miskolci Nemzeti Színházban vitte színre az *Adáshibát*, jobban ügyelt az egész előadás egyensúlyos véghezvitelére. Nem engedte át magát a néhány kitűnő drámai helyzetnek, inkább azt az összbenyomást, atmoszférát igyekezett a színpadra vinni, amit az egész darab kelt, ficamaival és erényeivel együtt. Zsámbéki tehát másfajta képzettársításokat keres, s mindekelőtt a játéktér atmoszferikus kidolgozására ügyel. Visszautasítja a polgári drámától örökölt színteret, a „szabályosan” berendezett szobát, s csak olyan tárgyakat hoz a színpadra, melyeknek funkciója van.

Példaként érdemes kiemelni a második felvonásból Emberfi-Krisztosz bemutatkozását. Zsámbéki - híven az írói



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ) - MARKALY GÁBOR, PÁKOZDY JÁNOS MÁTHÉ ETA

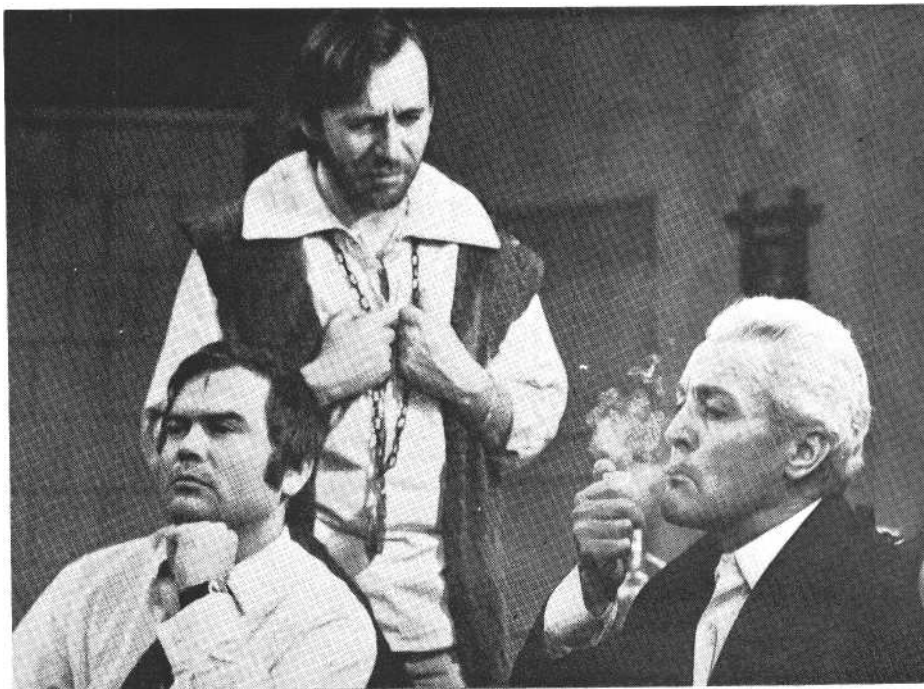
instrukcióhoz, mely a figura leírásakor az orosz ikonok Krisztusára utal - megfelelő Krisztus-maszkkal látja el a színészt. De nem elégszik meg ennyivel. A szoba - egyébként csak elképzelt - falán két ismert, a lehető legciccsesebb, tehát a legbanálisabb hatást keltő Krisztus-képet lógat be. Ebben a játéktérben, a feltűnően elhelyezett és nagy méretű képek hatósugarában hangzik el az a képtelen szóváltás, melyben a Krisztosz névről, a harminchárom év és Palesztina említéséről sem jut eszébe a család egyet-

len tagjának sem, hogy ki áll előttük. Vagyis mint ebből a példából is látható, Zsámbéki - anélkül, hogy át akarná formálni a megírt művet - rendezői ötleteivel a *komédiát* erősíti. Végül azonban Krisztosz tehetetlenségével nem tud mit kezdeni: szánalmasan ügyetlen Krisztust látunk a Miskolci Nemzeti Színház színpadán, akinek minden megváltási kísérlete reménytelen. Nem annyira Bódogék „süketsége” miatt, mint inkább saját cselekvésképtelenségéből eredően. Így a komédia az utolsó jelenetekben szomorújáttékká hangolódik.

A Jézus Szíve kép azonban az első perctől ott rikít a színpadon. S e kép pusztán ottléte több feszültséget visz az első felvonásba, mint az a „visszautaló” drámaiság, amivel a kecskeméti előadásban találkozunk. S ezért a miskolci *Adáshiba* annak ellenére egyensúlyosabb, hogy Ruszt József több izgalmas kísérletet tesz a darabban rejlő lehetőségek ki-bontására. De mindkét rendező ugyanazzal a gonddal küzd: Emberfi alakjának *írói megoldatlanságával*. Mert végül is ez a figura egyszerre lázad a „kispolgári” tehetetlenség ellen, s ugyanakkor maga is tehetetlen.

A debreceni Csokonai Színház előadásában aztán a két tehetetlenség egybe-
mosódik. Fényes Márta halvány erejű

étképben mutatja be a Bódog család egy hétköznapiját, s ami a legfőbb baj, hogy ebben az előadásban elvész a *kari-*



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA

(KECSKEMÉTI KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

ÁTS GYULA, HETÉNYI PÁL ÉS PERÉNYI LÁSZLÓ

kírózó humor. Ez látszólag apróságokon múlik. Bódog például, amikor Dönciek Vanda kilépését említik a vállalatától, *hosszan ránéz* Döncire. Kétség nem férhet hozzá, hogy *megértette* Dönci kérdését. Két perccel ezután Dönci megkérdi: „És most hol fog elhelyezkedni?” Bódog értetlenül rámered, hogy „kicsoda?” - a néző viszont Bódogra mered értetlenül, mert ez a kérdés Bódogtól csak puszta megjátszás, tettetés lehet. Hisz Bódog ebben az előadásban nyilvánvalóan *tudja*, hogy Vanda otthagya a munka-helyét, csak *nem akarja* tudomásul venni. Ha viszont így van, s így van (pontosabban: így *valószínűleg* meg a színpadon, függetlenül attól, hogy ez volt-e a rendező szándéka), akkor épp a humor vész el a dialógusból, az a leleplező szándékú karikírozás, amivel Szakonyi hőseinek figyelmetlenségét, mások iránti közömböségét komikus szituációkba sűríti. „Tényleg! Róma! Nahát!” - kiált fel Saci, de anélkül, hogy ránézne a fiktív képernyőre; s ha nem néz rá, lapos lesz az egész ezt követő, Rómát és Firenzét összetévesztő Dönci-Saci-Bódog szóváltás. Még úgy is, ha *ekkor már* nézik a tévét.

Kispolgári *családi idill* Bódogék színpadi hétköznapija, s ebben az idillben semmi más, csupán *színfolt* a hatásosan maszkírozott Emberfi, aki csak üres köz-helyeket hoz a színpadra, más levegőt, más „életérzést” még véletlenül sem. A végén tehetetlenül odavág valamit a földhöz, mielőtt aludni tér. Talán, hogy *drámai legyen* e tehetetlenség. Csakhogy teljesen *indokolatlanul* teszi ezt. Nevetséges lesz vele. Annyira bután nevetséges, hogy nincs kedvünk nevetni sem rajta. Annál kevésbé, mert Bódogék szolid egymást szapulását is inkább elszomorodunk és elérzékenyülünk, mintsem nevetnénk.

A három rendezői útkeresés vagy úttévesztés végül is Emberfi figuráját állítja érdeklődésünk középpontjába. S talán elegendő utalnunk rá, hogy a sziporkázóan ötletes pesti előadás legmegoldatlanabb alakja is ez a XX. században fel-támasztott Jézus Krisztus. Vagyis inkább az, hogy maga az író sem döntötte el: a mitológiai hőst akarja-e feltámasztani, vagy egy mai prófétát vinni a színpadra, mondjuk, hippigúnyában, s eljátszani a kettő rokonságából származó asszociációs lehetőségekkel. A „nagy ötlet” nyilván az előbbi volt, játéklehetőséget inkább az utóbbi kínált. Mégis választania kellett volna. Hisz így a rendező választása mindenképp erőltetett.

P. A.

világszínház

KOVÁCS GYÖZŐ

Thália Kassán

A nemzeti játékszín ügye mindig és mindenhol szorosan összekapcsolódott, összefonódott a nemzeti kultúrával; irodalom és színház egyként szolgálta a nemzeti kultúra és a haladás ügyét. A magyar játékszíni *mozgalomnak* is legalább kétszáz esztendősi hagyományai vannak, amelyek első szálai éppen Kassára vezetnek. A magyar felvilágosodás korában, majd a nyelvújítás éveiben - mint a magyar színháztörténet egyik tudós kutatója, Solt Andor írja találóan - „írók, színészek, közéleti személyek és testületek foglaltak állást a nemzeti játékszín ügyében; tanulmányok, röpiratok, újságcikkek, diétai és törvényhatósági beszédek és határozatok, sőt költemények bizonygatták a magyar színészet fontosságát, sürgették megvalósítását, s amikor hosszas huzavona után létrejött, védték fennmaradását ...” E megállapításhoz - s annak aktualitásához - lényegében nincs hozzátennivalónk. Mindenki előtt világos a színjátszásnak a nemzeti kultúrában betöltött szerepe; sőt ma már - túl a nemzeti határokon - világszínpadról beszélhetünk.

Kassa tehát régmúlt és mélygyökerű játékszíni hagyományokra tekint vissza.

Elegendő, ha Kelemen László társulatára utalunk, vagy a mindmáig híres Latabár-színészdinasztiát juttatjuk az olvasó eszébe, s nem utolsósorban szólunk arról, hogy közel másfélszáz esztendeje: ebben a városban érte az első siker, s indult el diadalútjára a mindmáig egyet-len klasszikus magyar színdarab - a *Bánk bán*; 1833-ban - Udvarhelyi Mik-lós jutalomjátékaként - Katona József halála után három évvel itt mutatták be először.

Hagyományokra tehát bőven bukkanunk, s hivatkozhatunk is szépszerével. De a folytatás - évtizedeken át - elmaradt; a történelem, a kedvezőtlen politikai légkör stb. elnémították a nemzeti kultúra e nélkülözhetetlen ágát. Ma azonban - amikor megalakult, és sikerrel mutatkozott be a Kassai Thália Szín-ház, mint a Komáromi Magyar Területi Színház részlege - felesleges és hiábavaló lenne a szót régmúlt fájdalmakra, sebekre, jóvátehetetlen mulasztásokra pazarolni. A Kassai Thália Színház - sok-évi fáradozás eredményeképpen - létre-jött, s 1969 novemberében Gömörhorkán megtartotta első bemutatóját. A múltat és a jelent, a hagyományokat és a modern törekvéseket fogalmazta meg - még létrejött pillanatában - Beke Sándor, a Thália művészeti vezetője, amikor arról szólt, hogy azért megyünk Kassára, „mert hív a Vasmű, vár a Bodrogház. Déryné szelleme űzi a mai színészt ...”

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (KASSAI THÁLIA SZÍNHÁZ) - SZABÓ RÓZSI (SMERALDINA) ÉS VÁRADY BÉLA (TRUFFALDINO)



E megnyilatkozást kellően egészíti ki a színház egyik művésze, Lengyel Ferencnek a kijelentése: „Esténként fényt gyűjtani a családi otthonban: emberi boldogság. Naponta fényt gyűjtani egyszerű emberek szívében: színészi elhivatottság.”

Az csak az első pillanatban meglepő, hogy a Kassai Thália Színház ritkán lép fel Kassán. Nagysikerű bemutatóit (Goldoni: Két úr szolgája, Ibsen: Kísértetek, Gál Sándor: A szürke 16, Cocteau: Rettenetes szülők stb.) vidéken tartja: kicsi falukba viszik a fényt, oda, hol évente csak néhány alkalommal lát-hatnak az emberek színházat. A Kassai Thália Színház kulturális missziót tölt be. Hagyományokat folytat, hagyományokat éleszt - modern korunk problémáit közvetíti a színjátszás, a színpad művészi eszközeivel.

Beke Sándornak nemcsak az a művészi és művészeti célkitűzése, hogy olyan színvonalú darabokat mutassanak be, olyan előadásokat produkáljanak, amelyek „elbírák a legszigorúbb kritikus mércéjén is”, hanem az is, hogy a Thália darabjai (a rendezés és a produkció) beleszóljanak a néző gondolataiba, hogy továbbgondolkodásra késztessen. Úgy véljük: ennél igazabb célkitűzéssel nem élhet, nem dolgozhat színház.

De érdemes a célkitűzésből - mivel annak írásos nyoma is van - mélyebbre ásni a néhány mondatot idézni. „Mit akarunk? - Csak azt, amit a lehetőségeink megengednek . . . Nagyon kellene a jószág, az emberség, mert megfoghatatlan bennünk, és rajtunk kívül is ... Mert emberi fajtánk ... a legfontosabb dolgokra nem szeret odafigyelni ... Mert sokkal könnyebb nem odafigyelni, nem gondolkodni - ez felment a felelősség alól. - A mi külön glóbuszunkon is van elég pótolnivaló. Tisztában vagyunk azzal, hogy amit vállalunk, több mint nehéz. Nem egy-két évre szóló munka, hanem évtizedekre menő tennivaló vár bennünket. Ezzel a tudattal kezdünk a munkához is . . . A Thália Színház létrejötté már önmagában véve is eredmény. Sok ember kemény, áldozatos munkájának az eredménye. Egyelőre azonban még csak alap, amelyre építeni lehet ... Az indulás pillanatától kezdve szeretnénk »jelen lenni« a szlovákiai magyar kultúrában; szeretnénk cselekvően részt venni formálásában, megújításában . . . Szándékaink, terveink, céljaink azonban önmagukért valókká válnának, ha nem fogadná be, s ha nem mondaná

a maga nyelvén tovább ... S egy szín-ház, amely a »vox humana«-t akarja továbbadni, mi másra vállalkozhatna, mint a gondolat, az emberi hang, az emberi fájdalom és öröm százszori, ezerszeri - más-más tartalmú - újraismétlésé-re, újraikiáltására. Mi más lehet a cél, ha nem az emberi gondolat felismertetése, továbbadása . . . A cél mindig ugyan-az: »jobbá tenni a világot« ...”

Valahogy itt és így kanyarodik vissza a kétszáz év előtti - talán homályosabban megfogalmazott, s kevésbé tiszta kategóriákkal dolgozó - kulturális célkitűzésekhez - a kései nemzedék. *Emberi, haladó és nemzeti* legyen: e háromnak rendkívül bonyolult, rendkívül árnyalt és hihetetlenül dialektikus kapcsolatában kell felismernünk a célkitűzés lényegét. E célkitűzéshez tartozik az is: a népi hagyományokat kívánja a Thália Szín-ház ápolni, az ősi magyar elemeket visszahozni a színjátszásba, saját színházi kultúrájába. Rendezés, koncepció, a meg-valósítás - erre törekszik.

A művészi munka - a vezetéssel (művészeti tanáccsal) és tizenhárom-tizenöt színészzel - önálló; anyagi lehetőségeikkel, adott keretek között maguk gazdálkodnak. Szigorú fegyelemmel, még szigorúbb önfegyelemmel, és határtalan lelkesedéssel végzik ezt a munkát. - A repertoárt állandóan bővíteni fogják (az eddigi, egy évadra tervezett öt bemutató számát is felelmeli) ; igaz a szélesebb skála és a bővülő repertoár még nagyobb erőfeszítéseket követel majd meg mindenkitől. Egyszer a régi-régi hagyományokhoz is hozzá-nyúlnak majd, a komáromiak segítségével, közreműködésével szeretnék színre vinni - *a Bánk bánt*.

„A színház meglesz!” - ezzel a felkiáltással és egyben célkitűzéssel is indultak a törzsgárda tagjai a „toborzóútra” annak idején. Ma már valóság: Kelet-Szlovákia magyar színházi kultúráját megteremteni, újrateemteni - ezért járják a falvakat. Az első lépések, az első sikerek, s a tervek - úgy érezzük, úgy tudjuk - ezt valóra is váltották, és beváltják a hozzájuk fűzött nagy reményeket.

Azt gondoljuk: semmi túlzás sincs abban, ha úgy fogalmazzuk meg e híradás utolsó sorait, szavait - sokat és örömmel fogunk még hallani a Kassai Thália Színház sikereiről.

műhely

KAZÁN ISTVÁN

Moszkvai munkanapló III.

A Malij Tyeatrban abból is kitűnt, hogy milyen komoly társadalmi jelentőséget tulajdonítanak a színháznak, mennyi a hit abban, amit csinálnak, ahogyan részt vettek a darab elemzésében. Rögtön meg-felelő kontaktusba kerültünk, hiszen magam is szeretem a komoly elemző próbákat. Otthon az állandó időhiány miatt sajnos elég ritkán van rá lehetőség. Legtöbbször csak menet közben, az emlék-próbák folyamán nyílik alkalom gondolatilag, értelmileg mélyebben feltárni a helyzeteket, a jellemeket, a törekvéseket stb.

Az itteni emléképróbacon bizonyosodott: többszörösen megtérül az analízis-re fordított idő, mert a színészek sokkal felkészültebben jelennek meg a próbákon. Persze ehhez az is kell, hogy otthon valóban készüljenek. A *Szakadék* esetében ez mindig így történt, bár hallottam olyan színházvezetői véleményt is, hogy a színészek lusták, csak a próbákon foglalkoznak a szerepükkel. Lehet, hogy a *Szakadék* próbáival kapcsolatos jó impressziókban a vendégnek járó udvariasság is közrejátszik. Bár azt hiszem, nem lehet és nem is kell általánosítani. Mindig és mindenütt vannak színészek, akik komolyan veszik a mesterségüket, és

nemcsak a próbákon tanulják a szerepüket. És mindenütt voltak és lesznek, akik a színpadot csak exhibicionizmusuk ki-elégítésére használják fel, nem törődve hivatásuk professzionális vagy etikai követelményeivel.

Kulcspon: az elemzés

Az előadás mélysége és igazsága függ attól, milyen mértékben tudja a rendező a darab gondolati részét feltárni, mennyire tudja ebbe a színészeket belevonni és önálló tevékenységre késztetni. Valójában a legtöbb igazi rendező álma az olyan színész, aki ha kell, intuitíve, ha kell, logikájával, *öntevékeny* módon képes az adott irodalmi anyagot boncolgatni, önálló gondolatokra, következtetésekre jutni. Az igazi alkotó színész az, aki nemcsak játékaival, de elemzéseivel, gondolataival inspirálni tud, akinek világszemlélete, műveltsége, igénye van arra, hogy egyenrangú partnere legyen a rendezőnek. Nincs annál keservesebb, mint amikor a rendező gondolatébresztő impulzusokat ad, kérdéseket tesz fel - és rövid, kínos csend után maga válaszol az általa feltett kérdésekre. Ennek természetes folytatása, hogy már nem tesz fel kérdéseket, csak megállapít, definiál, vagyis a színész helyett gondolkodik. Pedig az alkotás igazi és szép örömei közé nemcsak a megvalósítás gyönyörűsége és élvezete tartozik, hanem a gondolati felfedezések, rádöbbenések, világos logikai következtetések, az indítékok és okozatok, vagyis az összefüggések izgalmas feltárása is. Ebben a tekintetben szinte barkochbaszerű játék volt az elemzés a szovjet színészekkel. Kölcsönös „kérdésszelelel” játék. Persze itt is van kivétel, nem mindenki játszott jól ezt a játékot, de a többség igen.

Elsősorban mindenki tisztán akarta látni a helyét és szerepének gondolati jelentőségét a darab egészét tekintve. Hol helyezkednek el az egyes figurák az alapkönfliktuson belül, milyen a szereplők viszonya az alapkönfliktushoz - „ki mellett - ki ellen” -, és ha ez a vizály a cselekmény folyamán változik, miért és mikor. A darab kónfliktusát, az akkori társadalmi helyzetet megfelelően kielemezve kialakult a színmű ideológiai váza, világos lett az írói szándék és ezzel együtt a rendezői törekvés - az, amivel ha egyetértene, a későbbiek folyamán azonosulniuk kell.

Különös tapasztalatom volt, hogy milyen komoly előnyt jelent egy egységes színházi terminológia, amelyben az egyes

kifejezéseken és meghatározásokon mindenki ugyanazt érti.

Hosszú idő után itt találkoztam először olyan igénnyel, hogy mondjam el az elképzelésemet a jövőendő előadásról. El akarták képzelni az egészet, látni akarták maguk előtt. (A makettet kötelező volt megnézni mindenkinek.) A rendezői törekvésekben és látomásokban igyekeztek megérezni a majdani előadás atmoszféráját, stílusát. Itt rögtön sok minden tisztázódott, elsősorban a darab stílusára vonatkozóan.

Harcban a pátosz ellen

Van itt egy elég általános színházi jelenség: a pátosz. Többfelé tapasztaltam, hogy az őszinte átélés pátoszba csap át - mintha az emóció egyenlő lenne a pátosszal. Ha ez uralkodóvá válik, bizony elég nehéz ellene küzdeni.

Mondhatná valaki, hogy a hamis pátosz a színészi játékban generáció kérdése. Az idősebbek pátosszal, a fiatalok eszköztelenül játszanak. A példák nem ezt bizonyítják. Nem generációs, hanem tartalmi kérdés ez. Ha nem jó a darab, nincs igazi kónfliktus, és nincs mit igazán átélni, akkor is játszani kell, valamit el kell hitetni. Ilyenkor jön a rájátszás, és ettől csak egy tized lépés a ha-mis pátosz.

Van ennek a kérdésnek még egy kellemetlenebb oldala. Egynémely itteni színháznál tradicionális gyakorlattá vált - hogyan fogalmazzak, hogy ildomos legyek? -, hogy az idősebb művészek ragaszkodnak a fiatal szerepekhez. Vagyis a színpadon „megjátsszák a fiatal”. Ez-által a fiatalság velejárója, a természetesség, az őszinteség tűnik el a színpadról, és helyébe a megjátszás, a hamis pátosz lép. Legyünk őszinték, az ilyen-fajta színjátszást egyre nehezebb elviselni, nem vonz, hanem taszít. Ma már, amikor Zeffirelli *Romeo és Júliája* kevesebb mesterségbeli tudással - egyesek szerint semmilyennel - életkorának megfelelő érzéseivel, gondolataival és szenvedélyeivel bűvöl el, nehéz az előbb említett színészszemlélettel egyetérteni. Itteni munkám kapcsán magam is találkoztam ezzel a problémával. Két színészt is le kellett cserélni emiatt (a szereposztást készen kaptam), nem kis kellemetlenségek és sértődések árán. Hiába, angyalok csak az égből vannak...

Szóval a pátosz ... A Darvas-darabot nem lehet pátosszal, csak őszinte szenvedéllyel megformálni. Egyszerűséget, igazi belső feszültséget, természetes játék

kot, vagy ha úgy tetszik: átélést kell megkövetelni.

Az elemzés során érdekes volt megfigyelni - és ez is az általános, egységes színésznevelés követelménye -, hogy könnyű a szereplőket arra vezetni, hogy amikor a saját részproblémáikat oldják meg, mindig a darabból, az egészből induljanak ki. Általános és egységes színésznevelést mondtam - nem félek sem az *általános*, sem az *egységes* szótól -, mert mind a kettő átlagos, jó színvonalat teremt.

Az egészben való gondolkodás nekem külön örömömre szolgált, mert mindig vallottam és vallo, hogy a színész alkotófolyamata egyenlő az író mondandójának a színpadi alakban való következetes és határozott megvalósításával. Ez nem jelenti azt, hogy a színésznek nem lehet saját mondanivalója a szerepével. A fentiek természetesen vonatkoznak a rendezőre is, bár ő mindenképpen nagyobb kísértésnek van kitéve, hogy kivélt tegyen, és önmagát vagy mondanivalóját néha még a darab ellenére is az író fölé helyezze. Igaz, az ilyen esetekben nem olyan nehéz a választóvonalat meghúzni a fitogtató önmotogató és az értékes rendezői lelemény között. A valódi drámáknál csak az ad igazi élményt, ha az író tolmácsolva, gazdagítva a színész, a rendező és az egész előadás őt szolgálja.

Az előadás magva

Régen elfelejtett, itthon nem is használt kifejezéssel és gyakorlattal találkoztam újra: az egyes színpadi alakok *magvának* kialakításával. Szó szerint fordítottam ezt a kifejezést oroszból, nem is tudom van-e magyar megfelelője. Az itteni főiskolán annak idején sokat foglalkoztunk ezzel a témával. Az egész előadás, a jelenetek és főleg az egyes alakok meg-határozó tényezőjét, vagyis magvát mindig definiálni kellett - és a későbbiekben megvalósítani.

Az előadás, de főleg a *jelenetek* magvát - nem tudom, ki hogyan nevezi - a rendezők többnyire meghatározzák. Azt tudniillik, hogy mire épül az adott jelenet. Kevésbé törekszünk az egyes színpadi alakok magvának - ti. hogy mi-re épül fel a szerep - meghatározására. Pedig ez a színész és a rendező számára igen hasznos, jó orientációt biztosít a jellem későbbi kialakításánál.

Vegyünk egy példát a Szakadékból. A tanító házvezetőnője, az öreg Baloghné kiskgyerek kora óta ismeri a tanítót és

az elhalt szülőket. „Egy kicsit mindig anyámnak is tekintettem ...” - mondja róla a tanító. Nos, ezt a gondolatot vette a Baloghnét játszó színésznő a színpadi alak magvául. „Mintha az anyja” - erre építette fel az egész szerepét. Ezen keresztül nézte a tanító minden cselekedetét, ezen keresztül értelmezte az író által leírt gondolatokat, cselekvéseket. Ez a „mag” határozta meg a viszonyát a tanítóhoz, ez a „mag” lett az érték-mérője a feléje vagy a tanító felé irányuló szándékoknak és cselekvéseknek.

Ez a „mag” nem köti meg a színész alkotó fantáziáját, hanem egy biztos iránytű birtokában nagyobb szárnyalásra készíti. Kitűnő eszköz például a kisebb epizódok megfogalmazásánál. A kisebb szerepekben komoly pszichológiai mélységeket feltárni nincs lehetőség, viszont egy jól elkapott „mag” segíthet egy éles és kitapintható karakter megformálásában.

Vegyünk egy közismert példát. Nyemirovics-Dancsenko szerint a *Három nővér* előadásának magva: „A jobb élet utáni vágyakozás.” Egyik írásában megemlékezik arról, hogy régebben látott egy *Három nővér* előadást, amelyben a színészek négy felvonáson át szenvedve „merengtek”, aminek az lett az eredménye, hogy elviselhetetlenül unalmas volt az előadás. A jobb élet utáni vágyakozás pedig azt jelenti, hogy a darab hőseinek küzdeniük kell a szenvedő merengés ellen, és aktívan harcolni azért, hogy álmaik megvalósuljanak. Tehát ha minden egyes színész az előadás magvából alakítja ki a színpadi alak magvát, a színészi játékban tükröződnie kell ennek a törekvésnek, és jelentkeznie kell „1 jobb élet utáni vágyakozásnak”. Mivel a jobb élet megvalósítását a Prozorov nő-vérek Moszkvában látják, és mivel jelenleg nem tudnak oda költözni, mindegyikük az adott helyzetben próbálja a boldogságot megkeresni.

Próba az asztalnál

Az előadásépítés másik lényeges eltérése, az itteni és az otthoni általános gyakorlat között - ez is összefügg a több próbaidővel -, a színpadi próbák hátrább tolódása, vagyis befejezve a hosszú elemző próbákat, továbbra is az asztal mellett próbálnak. Ez a módszer főleg a két akadémiai színházban - a Kis Szín-házban és a Művész Színházban honosodott meg. Már régebben is sok vita folyt ennek a módszernek -, ahogy ellenzői nevezték: „a nagy üldögélés”-nek

helyességéről. Mi ennek a lényege? Az analízis befejezése után a rendező és a színész nem színpadi próbákra vesz részt, nem rendelkezik le a darabot, ezeket nem követik az emléképróba, hanem az asztal körül ülve dolgozzák ki a színészek szerepeiket: kapcsolatteremtést, célok és törekvések megvalósítását, jellemkialakítást, dialógusépítést. És ami-kor a színészek az asztal mellett olyan fokra jutnak (ez néha két-három hónap), hogy átéljük szerepüket, ha a kapcsolat megkívánja, megragadják partnerüket, felfelugrálhatnak -, szóval belül többé-kevésbé elkészültek a szereppel, akkor következnek a színpadi próbák, a rendelkezés, a darab formába öntése, ami itt néha a premiért erősen megközelítő idő-szakra esik. Ez időre elkészül a díszlet, a kellékek is -, és hogy *hazai* nyelven fejezzem ki magam -, díszletben rendelkeznek. Ennek egyenes következménye, hogy kevesebb gondot fordítanak a mozgásra, a jelenetek koreográfiájára. (Lényegében ez is tradíció, hiszen Osztrovszkij szigorúan megkövetelte, hogy darabjait „ne táncolják”, hanem mondják.) A gazdag színészi játékhoz, a belsőleg és külsőleg kitűnően megformált alakokhoz képest (gondoljunk csak a Buda-pesti is látott *Holt lelkek* produkcióra) soványabbnak tűnik az előadás külső rajza. A legminimálisabb mozgás, és csak ott, ahol nem lehet megenni nélküle, mindent csak a szövegre koncentrálni, így fogalmazhatnók meg ezt a törekvést. Ennek az elvnek vitathatatlan előnyei vannak, főleg ott, ahol nagy színészegyeniségek játszanak, és jó a darab is, de ettől eltekintve, a kelleténél statikusabbá válik az előadás.

Ehhez vegyük hozzá, hogy beszédritmusuk kissé lassú, szélesen hömpölygő, sokszor tartanak szünetet, mindez csak az előadások statikusságát növeli. A fent elmondottak elsősorban a drámákra vonatkoznak, vígjátékot könnyedén, játékosan, és ha kell ironikusan játszanak. Ez a „keveset mozogni” elv, a próbák folyamán a „Szakadék”-ban is jelentkezett. A falusi orvost játszó színész - akinek a próbák elején bizonyos helyzetváltoztatásokat javasoltam -, sehogy sem boldogult a szerepével. Végül megkért; engedjem meg, hogy színpadra lépése után rögtön leülhessen, és így játszassa el a jelenetét. Így is lett. Valóságos metamorfózis történt ezután a színésszel, minden a helyére került, érdekes és igaz volt, amit mondott és csinált. Nekem kissé statikusnak tűnt a jelenet, de meg-

hagytam így, mert a színész jó fizikai közérzetéhez ez látható módon feltétlenül szükséges volt. Az előbb említett eset kivételével azonban mindig ragaszkodtam a jelenetek koreográfiájához, nem-csak az előadás miatt, hanem bizonyos pedagógiai szempontokból is. A későbbi eredmények engem igazoltak.

Amikor az analízis után a színpadon akartam folytatni a próbát - rendelkezni akartam -, legtöbbjüknél gátlás keletkezett. Többen kérték: jobban szeretnék továbbra is az asztalnál próbálni, mert ezt így szokták meg. Meztelennek és készületlenül érzik magukat, hogyan mehetnének ők így a színpadra? Megmagyaráztam, hogy egyelőre semmiféle színészi játékot, átélést, érzést vagy gondolatot nem kívánok tőlük, egyszerűen arról van szó, hogy szeretném a darabot kezdeti formájába önteni, hogy a szöveg további értelmezéséhez és megtanulásához szükséges a színpadi szituáció ismerete, látnia kell a színésznek saját magát, az író által leírt és a rendező által kialakított jelenetben. A színpadi szituációk nélkül tovább haladni nem lehet. Mindjárt a darab elején jó példa kínálkozott arra, hogy a leírt és a színpadi szituációk között igenis komoly különbségek lehetnek. A darabban négy falusi asszony, a tanító házvezetőnőjével az élen, a szobában várakozva exponálja a cselekményt. Én ezt a szituációt - abból kiindulva, hogy a darab szerint most kezdik meszelni az osztálytermet -, különféle iskolai felszereléseknek a szobában történő elhelyezésére építettem fel. Tehát, az asszonyok közötti dialógus döntő része a „hurcolkodásra” épült fel. Ez az egyszerű rendezői ötlet döntően befolyásolja az egész dialógust, és az asztalnál, ennek ismerete nélkül kidolgozott jelenet majdnem semmit sem ér.

Előnyök

Mégis milyen előnye van annak, hogy a színészek az asztal mellett dolgozzák ki szerepüket? Mindenekelőtt a szöveg kerül előtérbe. Jobb lehetőség nyílik a gondolatok tisztázására, a helyes hangsúlyok megteremtésére, az aprólékos életigazságok kidolgozására, a jellem belső adottságainak megformálására, vagyis mind-arra, amiben a test csak zavarhat. Ami-kor a színészek ennek a módszernek jó tulajdonságait ecsetelték, bevallották azt is, hogy a hosszú asztali próbák után a színpadramenettel mindig komoly törést jelent. Az asztalnál megtalálták nagy része elvész, eltűnik, újra meg kell ke-

resni. Ez természetes is, hiszen ilyen mértékben nem lehet a szót a testtől, a gondolatot a tettől elválasztani. Tehát, ahelyett, hogy „megtalálni az asztalnál - ellenőrizni a színpadon” - „megtalálni és ellenőrizni a színpadon.” Mindazt, amit kielemeztünk, rögtöni és ezáltal folyamatos színpadi gyakorlattá kell tenni, és az adott színpadi szituációban végrehajtott gyakorlat azonnali és szükséges szelekciót is jelent. Az asztal helyett a színpadon próbálni, ez még annyit is jelent, hogy jobban megvalósul a fokozatosság és a szoktatás elve. Ugyanakkor már az első színpadi próbától kezdve jelentkezik a színésznél a kényszer, hogy gondolkodjék és cselekedjék, mivel a színpadi környezet, amiben majd játszania és élnie kell - ha nem is teljességgel -, de jelen van. Ez a színpadi környezet jobban ösztönöz, jobban sürgeti a színészt a megoldatlant megoldani, hamarabb megszüntetni az üresjáratokat, megtalálni a helyes és igaz kifejezéseket, vagyis fokozatosan, de teljességében létrehozni a színpadi figurát és ezáltal megteremteni a jó színészi közérzetet. Viszont az asztalnál megteremtett jó színészi köz-érzet, vagyis a „birtokomban van” állapota nem egyenlő a színpadi „birtokomban van” állapottal. Az inkább afféle belső birtoklás csupán, amihez aztán a színpadon a külső birtoklást is meg kell teremteni. „Illeszd a cselekményt a szóhoz, a szót a cselekményhez ...” - írja Shakespeare a „Hamlet”-ben. A gyakorlatból tudjuk, hogy ez mennyire nem könnyű feladat a színész számára. Miért kell ezt külön megnehezíteni?

Az asztal melletti szerepalkotás előnyeit én is kihasználom, de nem a próbák elején, hanem a végén. Amikor már áll az előadás. Közvetlen a főpróbák előtt vagy közben, visszaültem a színészeket az asztalhoz. Így tettem most is. A színészek ezt a fordított menetet nagyon hasznosnak találták, vagyis azt, hogy a figurák teljes birtokában, az asztal mellett ülve, ugyanakkor látva magukat a színpadi szituációkban, teljes intenzitással és átéléssel eljátszhatták a darabot. Akkor sem zökkentek ki szerepükből, ha egyes hangsúlyokat kijavítottam, reagálásukat finomítottam, megszüntettem felesleges szüneteket. Az ebben a periódusban alkalmazott „asztali próba” legfőbb haszna: nagyszerű lehetőség a jó beszédritmus, az előadás lüktetésének ki-alkotására.

Az asztalnál formált szerepeknél még egy veszély van. Még kezükben a sze-

repükkel - gondoljunk csak a rádiósgyakorlatra -, a színészek óhatatlanul játszani kezdenek. Intonációkat keresnek, hangsúlyokat stb. Míg ha ez a szerep-alkítás a színpadon kezdődik, a színész figyelmét sok minden leköti, nem tud még mihez kezdeni saját magával szerepével, színpadi jelenléte annyira zavarólag hat még rá, hogy nincs lehetősége a játékra. És ez így helyes, gondoljunk csak a fokozatosság elvére, meg arra, mennyire nem szeretjük azt a színészt, aki már az első próbákon „kész” a szerepével.

Munka a színpadon

Végül is sikerült a *Szakadék* szereplőit meggyőzőn arról, hogy ne a megszokott próbamódszerükkel haladjunk tovább, hanem az általam javasolttal. Érdekes volt megfigyelni, hogy már a rendelkezés alatt játszani kezdtek. Ez megint csak a beidegződés, hiszen mikor ők a szín-padra mennek, már játszani kell. Állandóan figyelmeztetni kellett arra, hogy ne játsszanak.

A hosszú asztali próbák természetszerűleg kevesebb színpadi gyakorlatot jelentenek. A szerepalkításnak ez a mód-szere nagyfokú precizitásra neveli a színészt. Ez nagyon jó dolog! De ezzel az is együttjár, hogy kisebb az improvizációs készség. Nálunk tapasztalatom szerint fordítva van. A készülétlenséget, az elnagyoltságot, improvizációval pótolják. Mindkét véglet bizonyos hiányosságokat okoz.

A próbák folyamán többször találkoztam a következő kifejezéssel: „Míg nem értem, nem tudom érezni!” Feltétlen igaz és helyes törekvés! Amivel néha mégis vitába szálltam : ennek az elvnek az abszolutizálása. Előfordulhat a mi mesterségünkben, hogy a ráción, a logikán keresztül nem tudjuk az adott problémát megközelíteni. Ha csak az előző utat ismerjük el, hónapokig lehet magyarázni, boncolgatni, logikusan újra és újra analizálni, az eredmény ugyanaz; a színész nem tudja eljátszani, mert nem érti. Többször rákényszerítettem őket, hogy külsőségesen, nem értve, ezáltal nem érezve, de csinálják végig a problematikus részt, hiszen közben „ráérezhetnek”, és ezáltal meg is érthetik. Ilyenkor nem kell félni, hogy nem lesz igaz, hogy nem lesz őszinte, hogy esetleg teátrális illusztráció lesz, hogy „rájátszanak”. Sztanyiszlavszkij nemegyszer hangsúlyozta, hogy nemcsak a belsőtől lehet menni a külsőhöz, hanem a külsőtől a

belsőig. Csehovnál olvastam valahol egy mondatot: „Az öreg rácsapott az asztalra, és mérges lett.” Tehát egy külső akciótól, egy végrehajtott cselekvéstől meg-született a megfelelő lelkiállapot.

Az ilyenfajta módszerbeli különbségek számomra, és azt hiszem a színészek számára is, hallatlanul érdekes és izgalmas próbahangulatot hoztak létre. És ha itt néha a kényszer szót használom, az a valóságban mindig termékeny alkotói együttműködést jelentett.

A sok érdekes alkotói probléma közül, befejezésül talán még egyet említenék. Ez a színpadi hős kérdése. A *Szakadék* tanítója a 30-as évek hőse, ugyanakkor sok olyan vonása van, amely mai hőssé teszi. Itt elsősorban a tanító hitére gondolok, arra, hogy célja van, hogy éle-tét a közösség szolgálatába akarja állítani. A jellembeli pozitívumokon kívül azonban ezt a figurát még egy ponton közelíteni kellett a mához, a korszerű hős fogalmához. Ebben nagyszerű partnert találtam Korsunovban, a Malij Tyeatr egyik legnépszerűbb kiváló mű-vészeiben. A darab ismeretében, már az első találkozásunknál elmondotta Korsunov, hogy őt ez a szerep különösen megfogta. Az ő élete úgy alakult, hogy szinte személyes élményként tudja fölfog-ni a tanító alakját. A színházban döntően csak hőseket játszik, és ebben a figurában olyan lehetőséget lát, ami a klasszikus hősoknél ritkán vagy egyáltalán nem játszható. És ez: az elesettség pillanatai! Nagyon szeretné megformálni - kérte, hogy ha szükséges, külön teremtsünk hozzá szituációkat -, a tanító nehéz perceit, ahol kételkedik, hitét veszti, ahol megalázzák. Ettől nemcsak a figura lesz teljesebb, nemcsak maibbá válik az ábrázolásmódja, hanem érzelmileg közelebb kerül a közönséghez. Teljesen egyetértettem vele, és néha még kicsit a szöveg el-len is játszva, jó néhány ilyen szituációt teremtettem. Külön érdekessége a dolognak, hogy ezáltal a keményebb, rusztikusabb orosz színjátszás a tanító figurájában lágyabb, magyarabb lett.

Érdekes és a maga nemében jellegzetes, világosan fölismerhető profilú szín-házban dolgoztam majdnem négy hónapot, ideális körülmények között. És ami számomra, minden szakmai tanulság mellett a legmaradandóbb élményt jelentet-te, ez a munkájukba vetett hitük, az ügy iránt, a színház iránt érzett odaadásuk volt, függetlenül attól, hogy kicsi vagy nagy volt a szerep, díszletmunkásként vagy adminisztrátorként dolgoztak.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Tamás Koltai:
Les images efficaces de la réalité

Pendant cette saison dans les théâtres nous avons pu remarquer quelques symptômes qui par rapport aux années précédentes promettent de nouvelles tendances. On parle et on discute beaucoup sur la présentation de Roméo et Juliette au Théâtre National (mise en scène de Tamás Major) qui abandonne le ton romantique réglementaire des représentations antérieures et découvre la politique dans le drame. L'auteur de l'article analyse l'activité du 25^e Théâtre et la pièce d'István Örkény intitulée « Jeu de Chat » qui est la nouveauté la plus réussie de cette saison.

Péter Molnár Gál:
Le cirque de Tamás Major III.

L'auteur, dans cette troisième partie de sa monographie, analyse la nouvelle mise en scène de Roméo et Juliette par Tamás Major. Il s'oppose aux critiques selon lesquels Major transforme la pièce d'une façon arbitraire. Sans doute on trouve dans la représentation quelques solutions inutiles, contrariantes, mais la mise en scène, dans son ensemble, est d'une grande portée. Major a épuré la pièce des fictions entassées par plusieurs générations qui ont en fait affaibli cette œuvre fraîche et pleine de force en un opéra pétrifié.

Erika Szántó:
*Roméo et Juliette – de 10 heures
à 14 heures.*

A Budapest actuellement, la représentation théâtrale la plus discutée est celle de Roméo et Juliette dans la mise en scène de Major. Cet article apporte à cette dispute un matériel probant en suivant le travail du metteur en scène au long des répétitions et conclut que la représentation achevée, dans la plupart de ses phases, rend de façon convaincante la conception du metteur en scène.

Gyula Bizó:
*A l'occasion du « Jeu de Chat » de
l'auteur dramatique Örkény.*

István Örkény, l'auteur de renom international du drame à ton grotesque intitulé « La Famille

Tot », vient d'écrire une nouvelle tragicomédie splendide. Le « Jeu de Chat » en apparence est une histoire d'amour en triangle, mais de nature extraordinaire, ses personnages étant au-delà de la soixantaine. Cette étude poursuit avec un grand appareil psychologique les crises spirituelles des personnages. La pièce eut sa première au mois de janvier à Szolnok, au Centre de la Hongrie, puis en mars elle fut présentée à Budapest.

András Pályi:
Acteurs entre deux feux.

Les conflits judiciaires entre metteur en scène et acteurs aboutissent en général à des présentations excellentes, à la synthèse parfaite des conceptions de rôles. Il est à regretter que souvent l'acteur n'emboîte pas ce chemin, il se contente de « faire » la figuration déterminée par le metteur en scène et au fond de son âme, il n'accepte pas ce que dit ce dernier. L'article cite des exemples pour chacune de ces voies parmi les présentations et réalisations de la saison passée.

Katalin Saád:
Le langage du geste dans Tou O.

Le 25^e Théâtre, l'entreprise la plus jeune de la vie théâtrale hongroise, eut pour troisième première la présentation du drame chinois du XIII^e siècle de Kuan Hang-Tching intitulé La mort injuste de Tou O. La troupe du théâtre n'a pas européanisé la pièce, par contre des figurants, non prévus dans l'originale, parurent sur la scène. Ils devinrent l'élément dynamique de la présentation, porteurs des manifestations affectives, faisant ainsi de la pièce le drame d'une communauté.

István Hermann:
Les Sages sur l'arbre.

C'est le Théâtre National de Pécs qui présenta la nouvelle tragicomédie du grand écrivain hongrois Gyula Illyés intitulée Les Sages sur l'arbre. La pièce se joue sur trois plans temporaires, dans la Grèce antique, dans la Hongrie du XVII^e siècle et dans l'actuelle, bien entendu avec des propos adressés à la période contemporaine. Dans la pièce se confrontent sous une forme satirique les différentes théories et opinions vivant dans la société hongroise.

Katalin Róna:
Les nuances de style dans la représentation des Sages sur l'arbre.

L'article analyse la présentation à Pécs de la pièce de Gyula Illyés. Il relate des conceptions du metteur en scène, puis reprend, l'un après l'autre, les acteurs et apprécie leur travail artistique.

János Sziládi:
Les répétitions de la bonté.

Le Théâtre József Katona de Budapest présenta la nouvelle pièce poétique d'Arbuzov « Les Contes d'Arbat » à peine quelques mois après la première à Moscou. Ni la représen-

tation soviétique, ni celle de Budapest ne se sont conformées aux instructions de l'auteur. A Budapest, au lieu du sentimentalisme passionné c'est l'atmosphère plus calme et plus intime du lyrisme qui règne.

A. P.:
*En marge du « Dérangement dans
l'émission ».*

La comédie de Károly Szakonyi intitulée « Dérangement dans l'émission » fut un des grands succès de la saison passée. Bientôt onze théâtres hongrois la prirent à leur programme, mais depuis, elle fut présentée aussi à Helsinki et à Prague. Cet article compare les présentations de Kecskemét, Miskolc et Debrecen en les mesurant à l'œuvre originale.

Győző Kovács:
Thalia à Kosice.

Thalia de Kosice en Tchécoslovaquie, la deuxième troupe de langue hongroise dans ce pays, donna sa première représentation en fin 1969. La troupe joue dans les villes et villages de population hongroise dans la Slovaquie orientale et présente chaque année cinq-six pièces. L'article nous fait connaître le programme de ce théâtre et ses objectifs esthétiques.

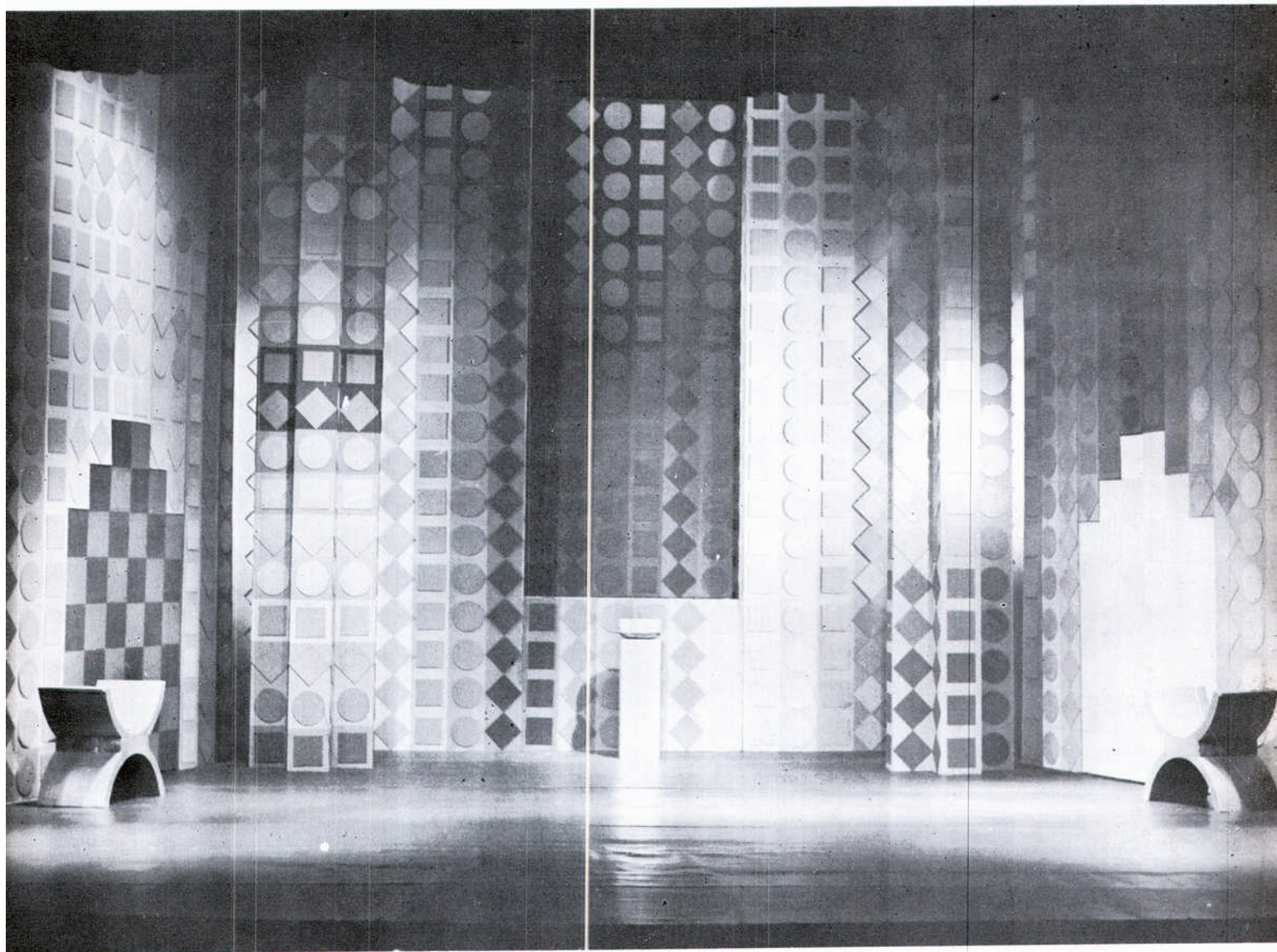
István Kazán:
Journal de travail de Moscou III.

Le metteur en scène hongrois István Kazán mit sur la scène du Petit Théâtre de Moscou le drame de József Darvas intitulé L'abîme. Il relate son travail dans un journal. Dans cette troisième partie il parle des répétitions à table et sur la scène.

SARTRE: ALTONA FOGLYAI (KASSAI THÁLIA SZÍNHÁZ) — GALÁN GÉZA (FRANZ VON GERLACH)



Ára: 12,— Ft



VICTOR VASARELY DÍSZLETTERVE RACINE BERENICE CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (GYŐRI KISFALUDY SZÍNHÁZ) (KASZÁS JÁNOS FELV.)