

## műhely

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

Az csak az első pillanatban meghökentő, 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 „elbíráják a legszigorúbb kritikus mércét is”, hanem az is, hogy a Thália darabjai (a rendezés és a produkció) beleszóljon a néző gondolataiba, hogy továbbgondolkozásra késztesse. Úgy véljük: ennél igazabb célkitűzéssel nem élhet, nem dolgozhat színház.

De érdemes a célkitűzésből - mivel annak írásos nyoma is van - mélyebbre ásni is néhány mondatot idézni. „Mit akarunk? - Csak azt, amit a lehetőségeink megengednek . . . Nagyon kellene a jószág, az emberség, mert megfoghatott 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, újrakialtására. 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 vezetőséggel (művészeti tanáccsal) és tizenhárom-tizennégy színművésszel - önálló; anyagi lehetőségeikkel, adott keretek között maguk gazdálkodnak. Szigorú fegyellemmel, még szigorúbb önfegyellemmel, és határtalan lelkesedéssel végzik ezt a munkát. - A repertoárt állandóan bővíteni fogják (az eddigi, egy évadra tervezett öt bemutató számát is felemelik) ; 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 fogalmazunk meg e híradás utolsó sorait, szavait - sokat és örömmel fogunk még hallani a Kassai Thália Színház sikereiről.

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 emlékpróbákon 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 készíteni. 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, rádőbbenések, világos logikai következtetések, az indítékok és okozatok, vagyis az összefüggések izgalmas feltárása is. Ebben a tekintetben szinte barkochbaszerű játék volt az elemzés a szöveg színészekkel. Kölcsönös „kérdézfellek” 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 jövendő 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 pátoszsal. Ha ez uralkodóvá válik, bizony elég nehéz ellene küzdeni.

Mondhatná valaki, hogy a hamis pátosz a színészi játékban generáció kérdése. Az idősebbek pátoszsal, 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 fiatait”. Ez-által a fiataltság 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 semmilyen - életkorának megfelelő érzéseivel, gondolataival és szenvedélyeivel büvöl 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 égben vannak...

Szóval a pátosz ... A Darvas-darabot nem lehet pátoszsal, 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 örömmre 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 kivé-telt 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 oroszról, 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 meghatározó 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. Kevesbé 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 házvezetőnöje, az öreg Baloghné kisgyerek 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 Baloghné 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 irányítást 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 próbákon vesz részt, nem rendelkezik le a darabot, ezeket nem követik az emléképróbák, 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 átéli 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 premiert 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-pestén 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 fogalmazhatók meg ezt a törekvést. Ennek az elvnek vitathatatlan előnyei vannak, főleg ott, ahol nagy színészegyéniségek játszanak, és jó a darab is, de ettől eltekintve, a kelletnél 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 -, legtöbbszörnél gátlás keletkezett. Többen kérték: jobban szeretném a darabot kezdeni 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 próbáktól 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-alkítására.

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 szerepalkotás 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 szerepalkotásnak 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 készültséget, 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 különbözőségek 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 hősoket játszik, és ebben a figurában olyan lehetőséget lát, ami a klasszikus hősoknél ritkán vagy egyáltalán nem játszható. És ez: az elesettség pillanata! 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 szöveget 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<sup>e</sup> 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 oeuvre 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 Poccasion 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<sup>e</sup> Théâtre, l'entreprise la plus jeune de la vie théâtrale hongroise, eut pour troisième première la présentation du drame chinois du XIII<sup>e</sup> 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 XVIII<sup>e</sup> 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 vivantes 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'oeuvre originale.

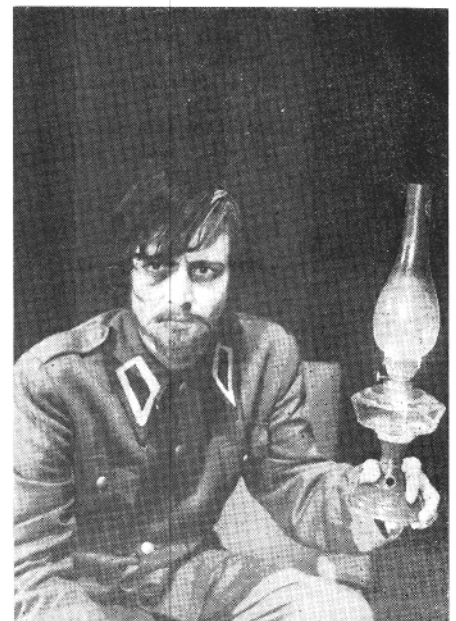
**Győző Kovács:**  
*Thalia à Kosice.*

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.

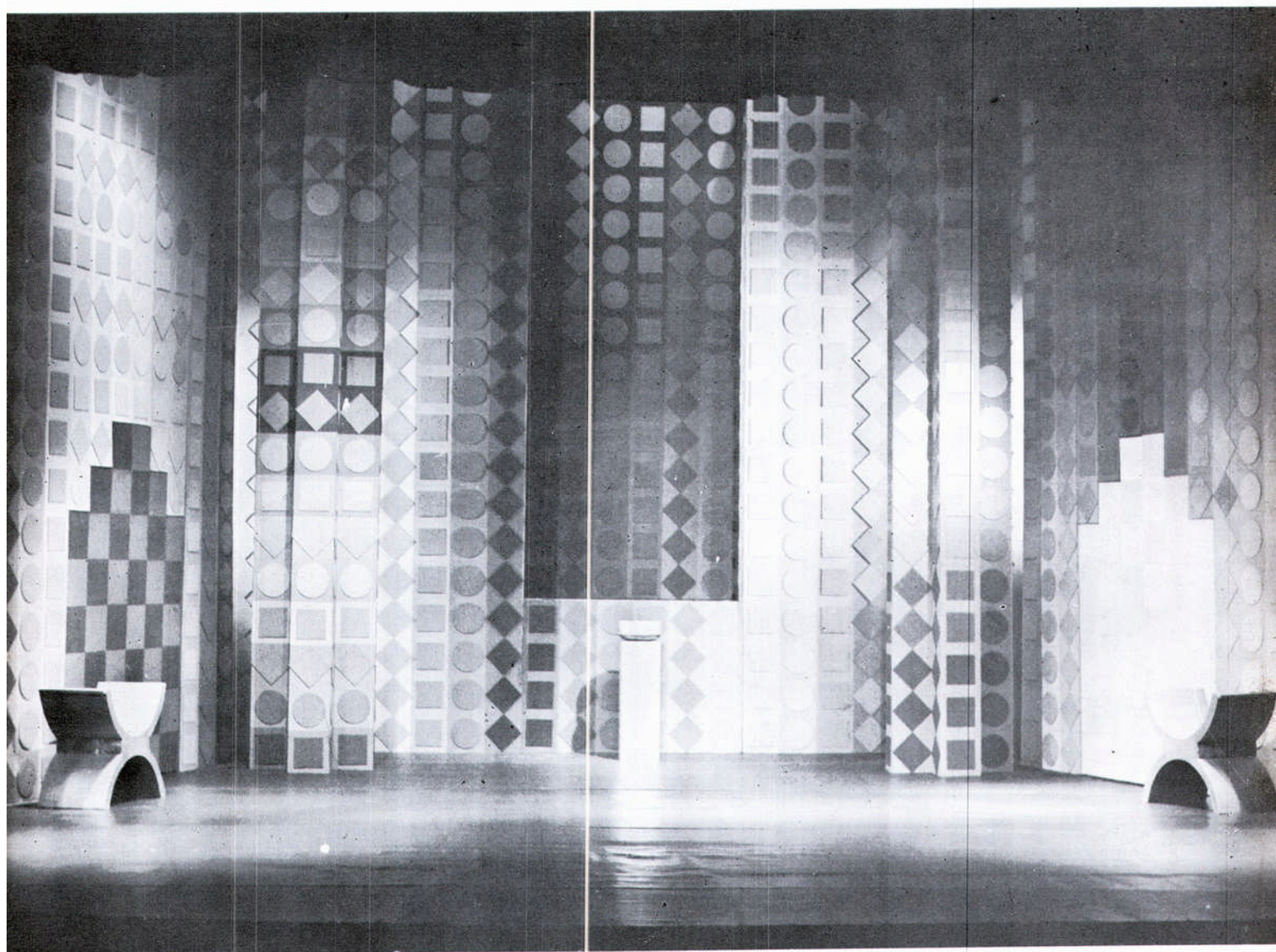
**István Kazán:**  
*Journal de travail de Moscou III.*

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.)