

SZÍNHÁZ



Both Béla: Meditáció a színház jövőjéről • Gyárfás Miklós:
A tragikus ironia színháza • Majoros József: A Kecskeméti
Katona József Színház jubileuma • Bálint Lajos: Tizenegy-
millió kilométer vándorúton • Déryné Színház – tegnap és
holnap • Berkes Erzsébet: Tartozik és követel • Szántó Erika:
Gumibot és marijuána • Molnár Gál Péter: Belgrádi napló

1972.
Január



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1972. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVAN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem
vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, % évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



71.4403 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
Tyll Attila (Zsámbokréti), Avar István (Róbert
Károly) és Sinkovits Imre (Csák) Madách Imre-
Keresztury Dezső Csák végnapjai című drámájá-
nak előadásán a Nemzeti Színházban
(Iklády László felv.)

TARTALOM

Hagyományos vagy új dramaturgia ?

BOTH BÉLA

Meditáció a színház jövőjéről (1)

GYÁRFÁS MIKLÓS

A tragikus ironia színháza (3)

fórum

SZÁNTÓ ERIKA

Gumibot és marijuana (14)

évfordulók

Húszéves a Vidám Színpad (16)

MAJOROS JÓZSEF

A Kecskeméti Katona József Színház jubileuma (21)

Tűnődések a mérföldkönél

BÁLINT LAJOS

Tizenegymillió kilométer vándorúton (23)

Déryné Színház - tegnap és holnap (25)

TRENCSÉNYI IMRE

A dramaturg tűnődései (30)

játékszín

BERKES ERZSÉBET

Tartozik és követel (32)

KÖVÁRY KATALIN

Próbák kétszer három méteren (35)

SZILÁDI JÁNOS

Elnagyolt portré Ruszt Józsefről (37)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Belgrádi napló (40)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

BOTH BÉLA

Meditáció a színház jövőjéről

A SZÍNHÁZ lapjain hónapok óta folyik a vita a hagyományos és „új” dramaturgia kérdéséről. Hazai és külföldi tekintélyek fejtik ki nézetüket a színház talajvesztéséről, a közönség érdeklődésének csökkenéséről, az új formák kereséséről és várható hasznáról. Az elméletek és hozzászólások nem szűkölködnek indulatokban sem. Az együttérzéstől a reménytelenségig, a spleentől a felháborodásig elég széles skálája van jelen az érzelmi állásfoglalásnak is. És a cikkek olvastán hasonlóan elég változatos érzelmi reagálások születnek az olvasóban (feltéve, ha akad, akinek futja érdeklődéséből - ha már a színház iránt nem - a vele foglalkozó elméleti számvetések iránt legalább).

Nem ringatom magam illúziókba. Sem azt nem hiszem, hogy a lap „olvasótábor” jelentékeny volna; sem azt, hogy a véletlenül éppen ezt a cikket elolvasók szűk köre képes lenne elhatározóan dönteni, vagy pláne cselekvően fellépni eb-ben a vitában. Hogy mégis beszélek - azért van, mert szükségét érzem, hogy hangot adjak néhány szerény gondolatomnak, amelyek talán nemcsak az én fejemben fogantak meg.

Féltem a színházat. Attól féltem, hogy elvesztí a közönséget, és ezzel elveszti önmagát. Nem amiatt féltem, hogy a televízió nagyobb csapást mér rá, mint amekkorát a film és a rádió jelentett számára. Azokat kiheverte, s bízom benne: ki fogja heverni ezt is. De félek, hogy *azt* nem fogja kiheverni, amit ő, saját maga erőszakol magára, önnön megmentése érdekében.

Van-e szükség darabra?

Természetesen van! - mondja a jóhiszemű beavatatlan; s azt, hogy „nincs” ilyen pörén természetesen nem mondja senki. De burkoltan mondják, s példákat hoznak fel, sikereket emlegetnek, a commedia dell'artéra hivatkoznak. Fölsorolják klasszikus drámák szövegének számos módosulását a bemutató előtt, s az író halála után; beszélnek az egykori

aktualitások korszerű aktualitásokra való kicserélésének szükségességéről, a szín-ház önálló alkotó tevékenységének nélkülözhetetlenségéről; összekevernek igazat nem igazgal, részletet egészszel, egy-szerit általánossal; zavart keltenek, s közben nemegyszer maguk is zavarba esnek.

Én nem tudom elfogadni - klasszikusok esetében - a darab átalakításának, megváltoztatásának indokait. A *lényegről beszélnek*. Tudom: külföldi művek esetében maga a fordítás, az újrafordítás sem adja ugyanazt. De szándéka és képessége szerint azt adja. Tudom: az olykor nélkülözhetetlen húzások is változást jelentenek az eredetihez képest. De a húzást végző rendező szándéka és képessége szerint a lényeg sértetlen marad. Tudom: hazai klasszikus művek esetében szükséges lehet (volt és lesz példa rá) a gondozás, portalanítás, oly-kor az átdolgozás is. De mindezt csak akkor tudom elfogadni, csak akkor tartom hasznosnak és tisztességesnek, amíg a lényeg nem érintik. Ha átdolgozó, rendező, dramaturg mást akar elmondani - akár ugyanazon téma, cselekmény útján is -, ám tegye meg: írjon saját neve alatt új darabot ugyanabból a témából. De ne hamisítsunk se jó, se rossz szándékkal. Ne tévesszük meg a közönséget, ne járassuk le a színház hitelét. A gyanú öl. Amit ma megteszünk (esetleg jóhiszeműen), holnap más megteheti - rosszhiszeműen. A közönség pedig néhány „módosítás” kiderülése után, esetleg soha többé nem fogja elhinni, hogy nem „értő kezek” végeztek plasztikai műtétet - az ő meg tévesztésére. Ettől pedig óvjon isten! Akkor is kételkedni fognak bennünk, mikor még gondolatban sem „aktualizálunk”. É s ez a vég. Akiben nem hiszek: elkerülöm.

A klasszikusok nagy értéke (ami a mi kincsünk is, s amit eléggé gondosan őriz-ni nem lehet) az, hogy olyan igazságokat mondtak ki, amelyek mutatis mutandis - ma is érvényesek, pontosabban: a mára is alkalmazhatók. Azt kívánni tőlük, hogy *pontosan* a mai viszonyokat tárják föl: képtelenség; azt tenni velük, hogy saját szavainkat adjuk az ő szájukba: hamisítás. A klasszikusok megbecsülése s közönségünk megbecsülése egyaránt azt kívánja: hűséggel tolmácsoljuk klasszikusainkat. Szükséges, megtisztelő és izgalmas feladata a ma színházának: a klasszikus dráma eredeti és hű tolmá-

csolása. Konkrét elemzést igényel esetenként, *hogy* eredetiség és hűség ne elmentés, hanem egymást segítő szemponttá legyen.

Az eddig elmondottak nem hagynak kétséget afelől - gondolom -, hogy a színháznak újra és újra új és új dara-bokra van szüksége. Darabokra, amelyeket írók írnak (ilyen vagy olyan segítséggel, kritikával és támogatással), amelyeket a színházak rendezői rendeznek és színészei játszanak. Tehát *írók írók, rendezők rendezik, színészek játsszák*. Nem megfordítva és nem összecsérelve. Ez nem céltörvény, ez tehetség, rátermettség, vállalkozókedv és munka-megosztás kérdése. Elvégre írhat a rendező is darabot, akkor ő lesz az író; s ha jónak ítéli és képessége lesz rá: rendezheti az író, akkor ő lesz a rendező. De addig: ki-ki a maga mesterségét folytassa... Rendezőnek és színésznek egyaránt az az érdeke, hogy olyan darabok birtokába jusson, amelyek révén elmondhassa mindazt, amit *saját képessége szerint és mestersége* eszközeivel ki tud fejezni az adott darab révén. Ez pedig nem kevés. („Kinek virág kell ...”)

Persze a legnehezebb dolga az íróknak van. Tőle követelik a legtöbbet, sőt tő-le követeljük a legtöbbet. Mit? A gondolatokat. A véleményt. Az élet sűrített és igaz tükrözését. A figurákat, akikben a néző önmagára ismer (vagy nem akar *önmagára* ismerni). A figurákat, akiket a színésznek érdemes eljátszani, mert izgalmasnak és hitelesnek érzik őket; a situációkat, amelyek megragadják a rendező képzeletét, amiért érdemes törnie magát, hogy eredetien és *jól* állítsa szín-padra; a cselekményt, az aktualitást, a lelki fejlődést, az atmoszférát, az izgalmat, a megrázó hatást, egyszóval mind-azt, amit *érdemes* eljátszani s amit *érdemes megnézni*.

Drámaírókra van szükségünk. Szükségünk van drámaírókra. Megértem és érzem az írók keserűségét, mikor Peter Brook nyilatkozatát olvassák. Ne higgyenek neki! Írjanak! Támasszanak igényeket önmagukkal szemben, írásaikkal szemben, egyre nagyobb igényeket, de írjanak! Mozdulni sem tudunk nélkülük. Nincs borzasztóbb egy ember számára, mint ha azt érzi: nincs szükség rá többé. A színháznak a drámaíróra elsődrendűen szüksége van! Drámákat kérünk tőlük. Drámákat - amelyek nélkül nem tudunk létezni, nem tudunk

funkcionálni; drámákat, amelyek számkra az az egyetlen közeg, amelyben élni tudunk.

A darab nélküli színház - hazugság. Azok a példák, amelyeket (nem nagy számban) felsorolnak az ilyen „írott darab nélkül funkcionáló” színház mellett: nem meggyőzőek. Az ilyen jellegűnek látszó előadásoknak is *van* írott, pontos szöveg-alapjuk, sőt ezeknek még pontosabb, a koreográfiát, a mozgásokat, a zenét, az összes effektusokat lerögzítő, teljes rendezői példányt is jelentő forgatókönyvük van. Hogy ez előre készült-e el, egyetlen ember készítette-e, vagy kollektív munka során jött-e létre: alapján véve közömbös. Van, létrejött, és az egymás után következő előadások lényegében, sőt részleteikben is újra és újra ennek a lerögzített „darabnak” a megismételt bemutatását, ha úgy tetszik: életre keltését jelentik. Az ettől való eltérés, a rögtönzés, az esetenkénti átalakítás a lényegét soha nem érintheti, különben az egész játékot kiszolgáltatná a vak véletlen bizonytalanságának. A művészet: rend. Kotta, kép, szobor, vers, regény, épület, filmszalag mellett a színház sem mondhat le arról, hogy produktuma, ami a közönség elé kerül, tervezett, kidolgozott, befejezett legyen. A színház mondhat le legkevésbé róla, éppen mert összetettsége és bonyolultsága a legnagyobb. De a tervezettség, kidolgozottság és befejezettség feltételezi, megköveteli, hogy legyen előzetes *terv*. Más kérdés és másodrangú kérdés, hogy a terv hogyan jön létre, még az is, hogy létrejötté után nem módosul-e, akár többször is.

Ha ez így van (ám cáfolják meg!), a kérdés redukálódik: általában, az esetek nagyobb részében van-e célja, értelme, oka, hogy ezt az előadás alapjául szolgáló darabot (vagy ha úgy tetszik, forgatókönyvet) ne író írja, hanem valaki más. Egy esetben van értelme. Akkor, ha eleve másodrendűnek óhajtjuk meg-tenni a szavakkal, mondatokkal kifejezendő gondolatokat - a mód, a forma, a közlés, a kifejezés mikéntjének első-rendűvé tétele érdekében. De ha erről van szó: mi lesz, *amit* közölni, kifejezni akarunk? Azt mégiscsak el kell határoznia, ki kell találnia, rögzítenie valaki-kinek. Aki ezt teszi: az az író. Ő tehát szabja a *ruhához* az embert? Képtelenség! Ha ezt törvényerőre emelnék (a gőgnek nincsenek határai): azt az alapot dobnánk ki a színház épületéből, amelyen az egész épület nyugszik.

Az új dramaturgia

Új dramaturgiára - állítólag - azért lett szükség, mert a régiben, a hagyományosban, az ún. „jól megcsinált” drámában megrendült a hit. „A »jól megcsinált darab«, vagyis a hagyományos dráma, az élet sűrített, idő- és térbeli imitációja, amelyet bármilyen stilizált és költői legyen is - a valósággal való szüntelen összehasonlításban szemlélünk.” - írja Vajda Miklós *Vajdó dramaturgia* c. írásában a SZÍNHÁZ májusi számában. Ugyanő, ugyanott: „Mint Martin Esslin az abszurd drámáról írt kitűnő könyvében kifejti, a jól megcsinált dráma már dramaturgiai szerkezetében is annak a hitnek a kifejeződése, hogy az ember kezébe veheti a sorsát, s változtathat rajta, egyúttal változtatva a világon is.” Majd később az abszurd drámáról: „Ez a merőben újszerű dramaturgia ... természetesen nem technikai spekuláció eredménye, hanem - például Beckett esetében - rögeszmésen következetes drámai megfogalmazása egy végtelen, sértetten pesszimista világnézetnek, mely az embert minden jó és rossz tulajdonságával együtt reménytelen és egyben komikusan abszurd lénynek látja.”

Ezt a dramaturgiát kínálja tehát a megbukott és értelmét veszített régi helyébe a - kicsoda? Az élet? Az írók? A filozófusok? A rendezők? A színészek? Vagy talán a közönség?

Ha elfogulatlanul utánagondolunk, érthetővé válik, hogy bizonyos talajon, bizonyos körülmények között, bizonyos életérzés alapján indokolt lehet egy olyan emberi-művészi magatartás kialakulása, amely az adott körülmények közepette nem is láthatja, nem is ábrázolhatja más-ként a valóságot, mint ezzel a reménytelenséggel. Elvégre ez a fajta pesszimizmus közvetve kovász is lehet. „Bizonyos” körülmények között - mondtam. De ami ott érthető: megengedhető-e itt? Van-e rá ok? Mi a célja? Kinek használ? És hova vezet? Talán nem is az a legjobb kifejezés: megengedhető-e? Inkább az: értelmes dolog-e?

Értelmes dolog-e ma és itt, céljaink, eredményeink és kudarcaink tudatában azt suggerálni emberek tízezreibe, hogy „az ember reménytelen és komikusan abszurd lény”? Az optimizmus-pesszimizmus vita néhány fordulatan átmentünk már. Nem hiszem, hogy ezt a kérdést ma, nálunk, értelmesen gondolkozó emberek szimplifikálva fel akarnák újítani. Ma már senki nem akarja Madáchot leparancsolni a színpadról „pesszi

mizmus” miatt. Tudjuk: az árnyékok retus nélküli megmutatása éppúgy szolgálhatja, esetleg olykor jobban szolgál-hatja a jó célt, mint a fények kizárólagos hangsúlyozása. De itt másról van szó. Arról, hogy értelmetlennek tüntessük-e fel a küzdelmet ezer baj ellen, ahelyett, hogy éppen erre a küzdelemre mozgósítanánk? A kollektív öngyilkosság gondolatát hirdessük-e színpadjainkról, ahelyett, hogy a kialakuló és elérhető emberibb élet reményét keltenék fel?

Mert amit ezen túl az új dramaturgia kínál: sem nem új, sem nem ördögi. Az idő feldarabolása és összekeverése (Proust óta, de ha úgy tetszik: Madách óta is) szabadon felhasználható eszköz. A tér változtatására (régén a film előtt) Shakespeare már szabadságot jelentett be, s „gratis” átadta az utókornak. Ugyanő, ugyanezt megtette a narrátor szerepeltetése tekintetében is. Cselekmény és lírai-filozófiai reflexió váltakozása: a görögök találmánya. A műfajok határainak elmosódása évszázadok óta gyakorlatilag szentesített „bűn”, amit már csak elvétve akar megbüntetni egy-egy kritikus. Goethe színpada „minden-re” képes volt - a néző fantáziájának kielégítése érdekében, s hála az elektromosságnak meg a magnetofonnak: már a mi mai színpadjaink is elég sok mindenre. A forgószínpadról, a gyűrűszín-padról nem is beszélve (részint, mert meguntuk, részint, mert nem is volt, amit megunhattunk volna).

Mit adhat hát és mit követelhet még ez az úgynevezett új dramaturgia? Olyat, amit elveink és felelősségtudatunk megcsorbítása nélkül átvehetünk tőle? Talán csak nem azt, amiről ugyancsak Vajda Miklós így számol be: „Beckett nemrég bemutatott legújabb darbjának ... már nemcsak cselekménye és szövege nincs, időtartama is alig: 40 másodpercig tart az egész. Fölmegy a függöny, valahonnan keserves sóhajtás hallatszik, fölérősödik, majd elhal; vége. ... A képzőművészetben a nonfiguratív absztrakció megjelenése indított el hasonló folyamatot. Beckett fönt említett nem-darbjának hasonló, már-már komikusan extrém rögeszme: a nem-festmény, vagy-is az üres vászon, az üres képkeret (sok külföldi múzeumban látni) a megfelelője. A nem-közlés, mint a közlés egyik lehetséges módja: a közlési szándék hiábavalóságát még közölni tudja.” Köszönöm szépen. És javasolom: kapjon megfelelő elismerést (anyagit és társadalmi) a mi körülményeink között is az ehhez

hasonló „új dramaturgiára” alapozott közlés. Az tudniillik, amely ennyiből áll: „Közlöm, hogy minden közlési szándékom hiábavaló!” Honorárium - mondjuk - 20 000 forint. Kérdés: mit szólna hozzá - és joggal -, akinek a pénzéből kifizetik?*

Értem én az írókat, a drámaírókat. De mennyire értem. Korszerűek akarnak lenni. Nem akarnak elmaradni a kor nagy áramlataitól. Meg akarják mutatni: tudnak ők is úgy, mint mások, még jobban is. Ha zenében, képzőművészetben, építőművészetben lehetett újat adni - módszerben és esetleg anyagban is -, miért ne lehetne éppen csak a drámairodalomban? Elvégre ezt kívánja tőlük a haladó idő, saját renoméjuk, a színház és a közönség is! (S ha jól meggondoljuk: ez a követelmény nem is olyan nagy, mint amit a „jól megcsinált darabok” dramaturgiája megkívánt.)

Valóban így van?

Kinek? Miért? Hogyan?

A zene és a képzőművészet nem vehető egy kalap alá - ebből a szempontból - a színházzal. Az építészettel és a táncsal sem. Az előbbieken élő valóságában *nem* jelenik meg az ember, az utóbbiakban: igen. Ha nem akarom eltüntetni a színpadról az élő embert (ha megteszem: nincs színház), tudomásul kellennem, hogy vele, érte, általa és körülötte forog az egész gépezet. (Az építészetben, a táncban hasonló a helyzet.) A színház tevékenységének alapját képező darabban *az ember* gondolatai, problémái, érzelmei, történései, cselekvései, céljai és kudarcai kell hogy helyet kapjanak - bármilyen stilizált formában is. Ez meghatározó szempont. A színház csak erre vonatkozó felismeréseket, észleléseket tárhat a néző elé. Erre kíváncsi a néző is., erre képes a színész is. Azokat a változásokat, amelyeket más - az élő embert közvetlenül nem alkalmazó - művészetek produkáltak, a színház - saját lehetőségeinek elsorvasztása nélkül - nem képes létrehozni. Kinek játszunk? Mire kíváncsi a néző? Tessék csak megkérdezni az emberek tízezreit? Milyen olcsó giccs számára engedjük át publikumunkat, ha értelmes, számunkra is érthető, normális kifejezésekkel operál, általuk nyomom követhető élményt nyújt?

* Idézett cikkében Vajda Miklós így zárja Beckett említett művének ismertetését: „Ez már nem színház, csak rögeszmés következetesség, monománia.” (A szerk.)

nem vagyunk hajlandók adni nekik? Miközben a televízió amúgy is - érthetően - nagy elszívó hatást gyakorol a színházzal szemben, megengedheti-e magának a színház (annak minden rendű és rangú tényezője), hogy egy könnyed gesztussal kiengedje vonzási köréből az emberek tízezreit?

Lehetetlen nem fölvetni ezzel a kérdéssel kapcsolatban a hasznosság gondolatát. Semmi kétség: a selejttel, a gicccsel, az olcsó, alacsony ösztönökre spekuláló szórakoztatással szemben minden valamirevaló művész vétőt kiált. Joggal. Nem kell-e szigorúbb önkontrollal tiltakoznia mindezeknek a művészeknek azzal szemben is, ami eszmeileg éppoly ártalmas, mint a silány - ha formájában a divatos, „korszerű” „levegőben lógó” köntösében lép is fel?

Cselekmény, emberi jellemek, az élet tükrözése - lehet, hogy mert sokszor hallottuk - unalmasnak tűnnek fel egyikünk-másikunk szemében. Az élet nem unalmas talán - ugyanilyen szempont alapján? Vagy tagadjuk meg az életet is? Miben hiszünk? Milyen hitet akarunk kelteni (ne tessék mosolyogni) azokban, akiknek játszunk? Vagy ne játszunk közönségnek, csak saját gyönyörűségünkre szórakozunk - üres házak előtt? Nem tartom valószínűnek, hogy ez a lehetőség teljes boldogságot jelentene akár az író, akár a színész számára. Elvégre az a hatás sem megvetendő, amit keltünk, s ami ilyen vagy olyan reagálásokban nyer honorálást a nézők részéről.

A színház (a mi színházunkról beszélek most) sok mindent jól csinál. Sok mindent nem jól vagy nem elég jól. Van tanulnivalónk még bőven. Kifejezőeszközeink nem elég csiszoltak. Sok az avult módszer. Sok a bevált patron. Sok minden van, ami visszatart attól, hogy meg-levő képességeinket okosan és tervszerűen a legjobban fejlesszük, a legkipróbáltabb módon használjuk fel. Felületesség, tudálékosság, közöny, és még sorolhatnám mindazt, amit félrerakhatnánk továbbfejlődésünk útjából. Energiáinkat erre kellene fordítani jórészt. Meg arra, hogy realista drámák, szocialista realista színpadi művek létrehozására agitáljuk íróinkat. Olyan dramaturgiát kínálva nekik, amely szinte határtalan lehetőségeket nyújt minden, világnézeti elveinket meg nem tagadó, az emberi életet tükröző, százazreket érdeklő és százazrek által érthető művek megírására.

GYÁRFÁS MIKLÓS

A tragikus ironia színháza

„Az ember arra való, hogy mint minden más élőlény, fennmaradjon, változzék, szaporodjon.”

(Julien Huxley)

„Anyának érzem, ó, Ádám, magam.” (Madách)

Kettőzött tér

Más a csillagok rendje és más az embereké. Egy káprázatos színpadi csalással e két rendet mégis egy szerkezetbe lehet foglalni. Ez a család Shakespeare *Macbethjében* és *Hamletjében* érvényesül legtökéletesebben. A magyar drámairodalomban egyetlen műben, *Az ember tragédiájában* sikerült a dramaturgia e rendkívüli mutatványa. Shakespeare-nek boszorkányokra és szellemekre volt szüksége e ritka művű család végrehajtásához, Madách Imrének Istenre és Luciferre.

A család (vagy nevezzük megbocsáthatóbban: szemfényvesztésnek) az egyetemes tér és a helyi jelentőségű emberi tér összekapcsolása által történik. E trükk segítségével a szereplők kettőzött színhelyen játszanak, a világegyetem végtelenjében és az emberi történelem kamara-terében. Macbeth vitézi ambícióval hadakozik Skócia földjén és a természet birodalmában is, Hamlet, mi-közben egyik lábával a helsingőri palotában áll, a másikkal átlépi a túlvilág határvonalát. Ádám és Éva egyszerre formálódnak a teremts folyamatában, Isten ujjai között és az emberi történelemben.

A görög tragédia terét pompás mítoszok kettőztetik, elbűvölően színészes istenek adják kölcsön monumentális díszleteiket, egy-egy királyi palota elé szorítva a földi teret. Shakespeare-nél a természet és a köznapi világ tere testvéries egységben áll, Madách a Biblia színpadára helyezi a másik színpadot, az ember történetének szerény dobogóját.

A teremts színpada

Végtelen kiterjedésű trónterem, a Nagy Uralkodó körül égi miniszterek állnak és térdelnek. Minden fényben úszik. Elő-



**Madách: Az ember tragédiája (a Nemzeti Színház vendégjátéka a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon)
Éva: Lukács Margit, Ádám: Básti Lajos (MTI fotó - Keleti Éva)**

szőr a kormány jelentéktelenebb (térde-lő) tagjai közlik hódoló helyeslésüket, majd a felsőház négy tagja (a négy főangyal) közül hárman. A negyedik megtagadja a hódolatot.

Az ég szerkezete és beosztása híven tükrözi az egyeduralkodó rendszert, pontosabban annak királyi formáját. E végtelen kiterjedésű palota-terem a nagy színpad, amelyen egy kisebb szín-padi tér található, a Nagy Uralkodó színháza, rajta az első emberpárral, Ádámmal és Évával. Egymás mellett fekszenek, még nem keltek öntudatra. Az ő teremtségük majd csak az Úr és Lucifer vitája után fejeződik be.

A teremtés színpadán ünnepi kormányulás folyik. A Nagy Katolikus Király, az Úr, aki „méltó adót szent zsá-

molyára vár”, bejelenti a világegyetem elkészültét, és gyönyörködni akar alkotása nagyszerűségében.

Különös, szokatlan dráma kezdődik a nagy színpadon. Már az is meglepő, hogy az Úr a teremtés fárasztó munkája után pihenését felvonulás elrendelésével kezdi meg. A költő trónteremmindenségében ez természetesen lehetséges. Maga a felvonulás páratlanul „színes és demonstratív”, miután az anyagi világ csillagfizikai ünneplő menetéről van szó. A természet a maga ellentmondásoktól feszült relatív egységében hömpölyög, örökké mozgó tömegében egymáshoz nyomul a szép és a csúf, mosoly és könny, tavasz, tél, mínusz és plusz, párányiba rejtett végtelen erő, jégbe fagyott izzás, s a beláthatatlan végletek

fölött maga az Úr is derű és harag kettős állapotában szemléli önmaga nagyságát.

Aki az első pillanatokban a meglepődésen túl nem sejtje meg, miféle játék kezdetén vagyunk, annak a három főangyal: Gábor, Mihály, Ráfael világos eligazítást ad. Az ő hódolásukban az egész teremtett világ csak része Isten bölcsességének. Logikájuk emberi, hízog, a hatalom korlátlan birtokosának szóló, s mint angyali szózat, fokozottan ironikus tartalmú is. Ám, ha mégsem érthető eléggé - talán a dicsőfény vakítása miatt - a szatírai mellékönye, egyszerre döbbenetes erővel csattan fel az írói gúnyolódás, amikor az Úr e szavakkal fordul a hallgató negyedik főangyalhoz:

*„Ste, Lucifer, hallgatsz, önhitte állsz,
Dicsőretemre nem találz-e szót, Vagy
nem tetszik tán, amit alkoték?”*

Az Úr tehát dicsőretet vár, kicsinyesen, mint a trónra emelt hatalmak általában. Sértetten tekint Luciferre, mert elmulasztotta kötelességét, a fenntartás nélküli lelkesedést.

Lucifer válaszában az Isten mindent betöltő alkotását és személyét a terem-tendő ember tehetségének színvonalára szállítja le. Nincs benne semmi ördögi, amikor azt állítja, hogy az ember vegy-konyhájában meg tudja majd ismételni az Úr nagy kísérletét, életet és halhatatlanságot hozva létre tudományos mód-szerekkel. Ez a XIX. században fogal-mazott állítás feltűnően érdekes a mi XX. századunk utolsó harmadában, ami-kor a vegyészek és biológusok három-négy évtizeden belüli teljes megoldást jósolnak a mesterséges úton létrehozható életre, s a korlátatlanul kitolható halált sem sorolják már a játszi képzelet világába. Korunk tudósainak több mint fele azon az állásponton van, hogy sem a mesterséges élet, sem a halál huzamos elkerülése nem tartozik az emberiség életének szerencsés eseményei közé. Sir George Pickering oxfordi orvosprofesszor szélsőségesen így fogalmazza meg gondolatát a nagy vegyi és biológiai forradalom győzelmének koráról: „Örülök, hogy már nem élek akkor, amikor ez bekövetkezik, és nem működöm közre e katasztrófa létrehozásában.” Lucifer fanyar tartózkodása a hódolattól, Pickering professzor álláspontjára emlékeztet.

Lucifert tagadásának tragikus mélysége teszi drámái hőssé, s nem a hódolás puszta visszautasítása. E mozzanat alapos megfigyelésére mind színész,

mind rendezői szemszögből szükség van. Csak ennek megértése után pillanthatunk be az Úr *drámai jellemének* mélységeibe. Az Úr heves elutasítása mögött ugyanis ott a felismerés (s ez a mű egész menetében folyton növekszik), hogy összhangot egyedül nem tud biztosítani a létezésnek. Más szóval a Nagy Konzervatív, a megváltoztathatatlan mi-nősitett dogmák képviselője tudja, hogy az ellentmondó Luciferre megrázó módon bár, de szüksége van. Ezzel a ténnyel szemben (egyedül ezzel) tehetetlen. Ez a felismerés teszi őt is éppoly küzdő, drámai alakká, mint Lucifert a tagadás korlátai.

Az Isten tehetetlensége hasonló módon tragikus, mint a Pártító Angyal lázadása. Ez a tehetetlenség teszi szinte kétségbeesetten kicsinyessé az Urat, amikor így förmed Luciferre: „Csak hódolat illet meg, nem bírálát.”

A hiúság tragédiája

A négy főszereplő (az Úr, Lucifer, Ádám és Éva) négy különböző drámai jellem, s még egyetlen rokon vonásuk, hiú természetük is pompásan elüt egymástól.

Madách a hiúságot nem jellembeli hibának ábrázolja, hanem az emberrel és Istennel együtt született tulajdonságnak. Ez ironiája lényege. Nem neveteti ki a hiúságot, ellenkezően, tragikusnak látja. A hiúság alkotó erejéről számos drámai művet írtam magam is, és a tanítvány útján jutottam Madách *Mária királynőjének* újraköltéséig. Ez a rajongás természetesen hozzájárul ahhoz, hogy a *szokványosan bűnnek lajstromozott hiúság új felfogásában, s az abban fölismert történelmi erőben lássam a madáchi dramaturgia lényegét.*

Az Úr hiúságában a hatalom és zsenialitás együttes ábrázolásával lep meg Madách, egyedülálló merészséggel mutatva rá a nagyságban rejlő kicsinység-re. Nagy színészekre vár e szédítő paradoxon művészi ábrázolása. Virtuóz módon kell játszani a szó hangszerén annak, aki az Úr idillt ajánló szavaiban érzékeltetni meri a tanácstalanságot és naivitást.

*„Amott piroslik a szőlőgerezd,
Ott enyhe árnyék kínál nyugalommal.
Ragyogó délnek tikkasztó hevében.”*

Milyen szeretetreméltóan jelentéktelen e pillanatban az Isten. Ám Lucifer hiúságát sem lehet a megvetés fölényes pózaival megközelíteni. Amikor a „nagyraívás csábos fegyverével” kezd munkához Ádám és Éva megnyerése ér-

dekében, nem gonoszság vezérli, csak egyszerű emberismeret. Önismeretnek is nevezhetem, hiszen szellemes eleganciával közli Ádámmal és Évával, hogy azért fordult el az Úr trónusától, mert megunta ott a második helyet. Lucifer azok közé a nagyraívások közé tartozik, akik mulatnak a nagyraívágyáson, s annyira fölényesen látják a hiúságot, hogy kétkedni tudnak önmaguk utolérhetetlen lángeszében is.

A két lángész mellett Ádám hiúsága korlátolt és átlagos, mint egy egyszerű világhódító, aki mindennekfelett uralkodni akar. Mint férfi is kezdetleges, s megejtő módon önző. Neki, mint a legtöbb férfinak, a szerelem remek alkalmat szolgáltat arra, hogy felsőfokon szerethesse önmagát. Ez az együgyű hiúság csodálatos módon terebélyesedik ki a teremtés folyamatában, s teszi Ádámot alkalmassá az emberiség egész történelmének vállalására. Ameddig hiúsága él és növekedni tud, addig csüggedés nélkül lép a különböző korok színpadára, s újra és újra eljátssza a Nagy Hős tragédiáját. Egyetlenegyszer - s akkor is csak néhány pillanatra - szűnik meg benne a hiúság serkentő ereje. Ez az ön-gyilkosság elhatározásának pillanata. Szerencsére ismét életre kel a büszkesége, amint Éva közli vele, hogy apa lesz. A nagy, szent, világalkotó hiúság után ez természetesen visszaesés az átlagos hiúság jelentéktelenségébe. Íme, a tragikum fintora.

Éva hiúsága kezdetben nem több egy fruskáénál. Amikor kimondja a születés boldogságát hirdető mondatot - „Ah, élni, élni: mily édes, mily szép!” - és önfeledten fecseg a hálaadás örömről, majd később bájának örvendezik, még nem sejthető, hogy milyen megrázó magaslatra vezetí hiúsága az Éden lapályáról.

Az első három kép, a menny, az Éden s a kiűzetés vidéke egybetartozik. A mindenség színpadán az isteni hiúság megteremtí az emberi hiúságot. Lucifer pedig elhelyezi a végtelenben egy álom ürügyn a Föld színpadát.

Ádám és Éva személyisége

Nincs két egyforma emberi arc a világon, s bizonyára két egyforma lélek sem. Ádámot és Évát a megszokás és a kényelem mégis előszeretettel tekintí valamiféle elvont Férfinak és Nőnek. Az is jelentős szellemi lustaságra vall, hogy e két szerepet rendszerint tekintélyes, színészekre és színésznőkre osztják. E

protokolláris rend következtében az emberiség két első hírnökét jókarban levő, nyugdíj felé közeledő házaspárként szoktuk megismerni.

Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy Ádám fiú és Éva lány, az emberi nem első Rómeó és Júliája, mindketten az Édenben vesztik el szüzességüket, Éva a teremtés boldog igézetében termékenyül meg. Édesek, naivak, gyönyörűek, akik majd az álom-színpadon játsszák el mindazokat az életkor-variációkat, amelyekre a rendező Lucifer képzelőereje serkenti őket.

Éva csupa életszomjúság, kíváncsiság, a fényre érkező, veszélyeket nem sejtő örömevel néz mindenre, ami körülveszi. Szépsége és ifjúsága boldog érzetében csacska és okos, félénk és merész, lusta és tette kész. Ádám suhancos izomzattal, kamaszos kötekedéssel és kaland-vágyó vakmerőséggel tekint Istenre és Luciferre is. A szerelemre épp hogy megért, így élvezí Évát és benne önma-gát, ficáncolva örül tulajdonának, a pálmafás vidéknek. Éva mámorosan gondol arra, hogy a világ anyja lehet. ebből a csitri-büszkeségből érik meg a nagy kaland átélése után az Ádámot megmentő kiáltás: „Anyának érzem, ó, Ádám, magam.”

Az álomszínház megkezdése előtt rohamosan változik ártatlan lelkük. Az Úr és Lucifer harca, a félelemnek és reménynek, a bűntudatnak és tisztaság utáni vágynak, a vesztett Éden fájalmának és az új lehetőségek várható gyönyörűségének ellentmondássorát váltja ki belőlük Évában több nyomot hagynak az Úr formáló ujjai, Ádáma mélyebb hatást tesz Lucifer észjárása. (A harmadik színben szinte szó szerint azokat a szavakat keveri mondatai közé, amelyeket Lucifer az Úr szemébe vágott a mennyi harcban: „A csók mézének ára ott vagyön - Amely nyomán jár - a lehangolásban.”)

Születés, gyermekkor, ifjúság, e hármas lelki lendületben válik színpadra lépő játékosá Ádám és Éva. Így kezdik el játszani az emberi élet történelmi variációit s öltik magukra különböző korok jelmezeit. Két kölyök játszik, és álom közben olyan öreg lesz, mint az emberiség. *1,m* az ébredés után szerelmük gyümölcsének pusztá érzete elég hozzá, hogy ismét ifjak legyenek. Fiatalok, mint az emberiség.

Ádám drámai válsága azzal a felismeréssel kezdődik, hogy anyagnak lenni a legmagasabb rendű formában is korlá-

tozottságot jelent. A testet és lelket egyaránt kérlelhetetlen parancsok szabályozzák. Élni annyit tesz, mint megalázottságunkat értelmesen elviselni. A képzelet a nagy vonzóerő, de ha ... „magasb körökbe von -, Az éhség kényszerít, hunyászkodottan - leszállni ismét a tiprott anyaghoz.”

A Paradicsomból való száműzetés nem Istennel fordítja szembe Ádámot, hanem az anyag zsarnokságával. Ez a magyarázata annak, hogy az Úr helyett nem választ magának új védnököt. Lucifert gyöngé szellemnek tartja, s ami-kor vállalja az ő vezetését az ismeret-len jövőbe, a létezés korlátaival való harcba indul. Ennek a drámai vállalásnak *mértéke* csak Hamletéhez vagy Faustéhoz hasonlítható. Ádám sorsa és tragikuma nem filozófiájában fejeződik ki, hanem a cselekvésében. A filozófia következmény, Ádám tragédiájának eleven költészete.

A nagy vállalás a Föld szellemének, más szóval a „forrongó anyagnak” próféciája után történik. Lucifer a „szép szerény fiút” hívta ki az égi korból, de a félelmetes lángok, füstfelhők kitörésére maga is kétségbeesve kiált fel: „Ki vagy te, rém ...?” Mitől riad meg a száműzött szellemóriás? Amivel Ádám szembe mer szállni. Az atomkor látomása ez. „Fölzaklatni, s kormányozni más” - mennydörgi az anyag. Ez az a pillanat, amikor érezzük Bohr szavainak súlyát: „Nemcsak nézők, de játszó is vagyunk a természet színpadán.” Sok más jelentős fizikus is föltette már korunkban a kérdést: szabad-e az atom-korszak felvonását eljátszani a Föld színpadán? Ádám erre a kérdésre mond igent, amikor Lucifer riasztó életelelemzésére így válaszol:

*„Ez visszappillantása az öregnek,
De ifjú keblem forró vágya más;
Jövőmbé vetni egy tekintetet.
Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek.”*

S ezután mondja Éva a világ dráma-irodalmának leghumorosabb mondatát:

*„Hadd lássam én is, e sok ujulásban Nem
lankad-e el, nem veszít-e bájam.”*

Lucifer, az ördögi angyal

Mert nem ördög, hanem csupa sértett, megkeseredett jószág. Drámai személy, nyoma sincs benne elvontságnak. Az Úr kicsinyességéhez hasonlóan, benne is vannak gúnyolódásra méltó vonások. Annál elgondolkoztatóbb azonban, hogy bár meglehetősen rossz véleménye van az emberről, mégis talál benne vonzót

és rokonszenveset. Ha gonosz ördög lenne, bizonyára azt szeretné az emberben, amit Shaw ördöge az *Ember és fel-sőbbrendű* emberben, a leleményes pusztítót. Ám Lucifer az emberben az egyetlen reménykeltőt kedveli, az emberiségben való tökéletes feloldottságot, az „ál-landó egyént”, mely „együttleges szel-lemben él, cselekszik - kitűzött tervét bizton létesíti ...” Szent vallomást tesz az emberi lét egésze mellett, örök útra-valóul adva Ádám utazásához ezt a gondolatot: „Amit tapasztalsz, érzed és tanulsz, - Évmilliókra lesz tulajdonod.”

Más szóval Lucifernek nemcsak Istennel s Ádám illúzióival van leszámolnivalója, hanem önmagával is. Saját gondolatait is ironikusan hallja, tudván, hogy sem az embert, sem az Istent, sem őt, a lázadót meg nem válthatják az élet szellemes felismerései. Azzal vigasztalja magát, hogy a gondolatok olykor mégis feltárnak valamit a lét valóságából.

Lucifer személyében az büvöl el, hogy a néző az ő révén ismerheti meg a gondolkodás diadalmas szépségét: a gyakran reménytelennek tetsző létben mégis-csak ott van a gyönyörködtető és tökéletes.

A színház

A teremtés világszínpada a bűn misztériumát idézi, ez azonban alig befolyásolja a négy főszereplő igazi drámáját. A természet nagy színháztermébe helyezett álom-színpad, melyben az emberi élet lehetőségei eljátszhatók, Lucifer műve. Ezen a színpadon *játszanak* és nem történelmet csinálnak a szereplők. Lucifer is játszik, jelmezt ölt, s mint rendező és bizonyos mértékig mint szerző, irányítja is az Ádám-Éva drámát. Időn-ként az Úr is részt vesz a kis Lucifer-színház előadásában, de bizonyos fölénytel és tartózkodással, ami érthető, mivel az ő figyelmét elsősorban a Teremtés nagy színpada köti le.

A negyedik szín, az egyiptomi kép már a kamaraszínpadon történik. Körös-körül a létezés tere, innen lépnek fel a szereplők az egyik színpadról a másikra. A szereplők minden kép előtt a színpad körüli térben öltözhetnek, jel-mezt, parókát ölthetnek.

Madách színpada éppoly közel áll a misztériumszínpadhoz, mint Shakespeare-é. Két különböző megoldás a világszínpad mindennapi színházzá tételére. Az elmúlt évszázad során kevesen figyeltek erre. A Madách iránti rajon

gás (Alexander Bernát) és a fanyar el-lenszenv (Lukács György) egy vonatko-zásban közel áll egymáshoz. Mindkét álláspont elfeledkezik a színpadról. Ma-dách még ma is túl gyakran szerepel elvi kérdésként, és nagyon ritkán foglalkoznak vele mint drámaíróval.

És most lépünk be a szereplőkkel együtt a belső színpad terébe, ahol egyetlen trón jelzi, hogy Egyiptomban vagyunk.

Rendező és a színészek Egyiptomban

Madáchnak Szophoklész volt az eszmé-nye, de csapongó képzeletvilága és ki-meríthetetlen filozófiai ötlettára nem tűrte még a nagy mester tökéletes dramaturgiai börtönét sem.

Á történelmi kamaraszínpad első képe színházra váltja Ádámnak a Teremtés során megfogalmazott dicsekvését, mely úgy hangzik, hogy őt az Úr a Föld istenévé tette. Az önhittség e különös tragikomédiája arra a színházra emlé-keztet, amelyet századunkban Brecht, Anouilh, Dürrenmatt művei sikeresen és népszerűen képviselnek. Ez a színház-forma a folyamatos színpadi és nézőtéri átélés drámai izgalmát időnként megsza-kítja, s egy új, hűvös gondolati távlatba helyezi a szereplőket. Erre a célra a görög kórust egy személlé változtató köz-beszólót alkalmazza. Madách közbeszó-lója Lucifer, aki hol értelmes gondola-tokra akarja serkenteni a lírai Ádámot, hol egyenesen a közönséghez intézi szavait. (Ezek a „félre” szövegek. Ilyen: „Előre csak önhitten utadon, - Hidd, hogy te mégy, ha a Sors árnya von.”)

Ádám egyenesen a teremtésből hozza magával a nagyravágyást, dicsőségre vá-gyik, a halhatatlanságon kívül semmi más nem érdekli. A Fáraó-szerepben élete értelmét a nagy emlékműben fedezi fel, és tudja, hogy ehhez a maradandósághoz egy út vezet: az, amelyet rab-szolgák millióinak holtteste kövez ki. E még romlatlanul diadalra vágyó gyilkos illúzió eloszlátása érdekében Lucifer megrendezi a híres rabszolgajelenetet, s lírai hevítésül odateszi a csábos Évát, mint a férjét elvesztő rabszolgánőt. Lucifer rendezése sikerrel jár. A gondolati meggyőzésre kevésbé alkalmas Ádámot szerelmi játéokra készíti. Lucifer a szerelmi jelenethez indításul nagy, tragikus mozzanatot alkalmaz. E csodálatos helyzetgyakorlat címe: a rabszolga halála. A rabszolga szerepe mindössze harminc-öt szóból áll, azt hiszem, a drámatörté-

net legjobb epizódalakjai közé tartozhat, mert oly nagy színészek, mint Sugár Károly is szívesen játszották.

Lucifer jól számított. Ádám mint Fáraó, szerelemre gyullad a megőzvegyült rabszolganő iránt, s ebben az érzékeny lelkiállapotban a „milliók egy miatt” gondolatból nemcsak a szép megfogalmazást hallja ki, hanem a nép jajsavát is. Ebben az érzelmi hevületben Ádám felszabadítja a rabszolgákat. Tulajdonképpen nem tudja, mit tesz, magával ragadja a nő ihlető ereje, Lucifer gúnyolódását nem érti.

Ádám a Fáraó-szerepet még gyakorlatlanul játssza. A szerelem egyébként is korlátozza felfogóképességét. Nem tudja követni Lucifer gondolatainak keserű igazságát. Együttérzéssel figyeljük megdöbbenését, amikor Lucifer belerúg a Fáraó leendő tetemét jelképező múmiába, s az porrá omlik. A szerelmes Ádám nem fogja fel az enyészet értelmét, szinte nevelés, naiv optimizmusában. (Az ilyen pillanatokra céloz Dürrenmatt, amikor a komédiában a kétségbeesés kifejezését látja.)

Az ironia még mélyebbre hatol Ádám személyiségébe. Ez a Fáraó-Ádám éppoly kezdetleges szerelmesnek, mint gondolkodónak. „Te csak virág légy, drága csecsebecs, - Haszontalan, de szép, s ez érdeme” - mondja Évának.

S ez a már-már komikus alak - mi-csoda gyönyörű meggondolatlanság! - mégis elérkezik a tragédiai vállalás nagyszerű fordulatához. Ezt már a rendezői utasítás ellenére teszi. A Fáraó-szerepben föllázad teremtett hiúsága el-len, szabaddá teszi a népet, és új drámában kíván játszani, a demokrácia színházában.

Lucifer bedíszíti a következő színhelyet. Madách arisztophaneszi eszközökkel gúnyrajzot ad az athéni hivatásos demagógokról, és Ádámra ráadja a görög hős bohócjelmezét.

A hellén szatíra

Az új jelenet címe ez lehetne: Légy mindig áruló, avagy a becsület jutalma.

Villámgyorsan, díszlet nélkül kell új színhelyre és új stílusra váltani. A mű szoros drámaiságát nem lehet fölládozni a filozófia oltárán. Nincs idő bölcselkedésre, a gondolati dráma izgalma csak rohanó cselekményen át hat a nézőre. Amit a közönség nem ért meg, jó tanuló módján, csak haszna az előadásnak.

Az új hangnem a fontos, képről képre más drámai hangvétellel lephető meg a

néző. Minden történelmi képnek saját dramaturgiája van. Ha a *Tragédiát* gondolati *értelme* szerint olvassuk, s nem merengünk az egyes részletek szépségén, színház nélkül is gyors ritmusú drámai élményben lesz részünk. Hát még színpadon!

Mi történik az athéni képben? Ismét egy dramaturgiai helyzetgyakorlatnak vagyunk résztvevői. Ádám Miltiadesz, a hős vezér, Éva a rajongó feleség, gyermekük Timon, aki öregesen, rongyos, gyáva népnek nevezi azokat, akiknek tulajdonképpen csak annyi szerepük van a demokráciában, hogy időnként dicsőítsék, időnként elárulják vezérüket. A történelem cirkuszi formáját látjuk, az arisztophaneszi bolondozást. Arisztophanész szerepét természetesen Lucifer játssza, tökéletes pontossággal fogalmazva meg a neveletlen múzsa színházszem-léletét: „Mi jó az értelemnek, kacagni ott, hol szívek megrepednek.” Rosszindulatú, kaján ez a Lucifer-Arisztophanész, olyan, amilyen az a vígjátékíró, aki szószátyár filozófusnak ábrázolta Szókratészt és színpallosgató szerzőnek Euripidészt. Jól áll Lucifernek az arisztophaneszség, gonoszkodásai időnként sántániak, különösen gondolatai azok, tréfája Ádám kivégzésével egyenesen idéltlen.

A porond cirkuszhoz hasonló, bohócok szaladgálnak rajta, az emberi nem legismertebb bohócái, a hízelgők, rágalmazók, nagyszájú semmitmondók, maguk jelölte népfiai, pénzimádók, köpenyeg-forgatók, álönfeláldozók, csupa közismert cirkuszi figura. Minden ország és minden kor porondján ők a nagy handabandázók.

Madách népszemlélete is arisztophaneszi ebben a képben. Jellegtelen tömeget lát, nagyhangú bohócoknak kiszolgáltatott embermasszát. Arisztokratikus ítélet a megfoghatatlan szenvedőkről. Nem kell félni ebben a képben a tömeg lebecsülésétől. Itt a nép is bohóc, pontosabban a bohócok bolondja. Majd más lesz Párizsban.

Most hagyni kell a keserű komédiát, hadd sodorjon a gúnyos áradat, s benne Ádám, aki maga is bohóccá válik, ami-kor Lucifer trükkjének beugorva, bárd alá hajtja fejét, s olyan új színpadot kíván, ahol nevetethet más erénycin, kínjain, s ő maga saját élvezeteinek élhet.

A nagy bohócjátékban maga a rendező is felölti magára a clown vonásait. Az Évának bemutatott komédiázás köz-ben olcsó ördögöcske lesz belőle is, any

nyit azonban elért, hogy a játszma végére Éva megátkozza a „közlelkű, rideg” népet.

A véres komédiát deus ex machina zárja. Pallas Athéné a halhatatlanság nemtőjével, egy szelíd tekintetű ifjúval megkoszorúzza Ádám fejét. Ne feledjük, hogy ez is a komédia gesztusa. Költői gesztus, mert nemcsak a tragédia joga a költőiség. Arisztophanész három szárnyalóan szép és ugyanakkor kocsmái hangú komédiát ír a Békéről. Madách Athénban ebbe a színházformába helyezte Ádámot. Ne aggódjatok, érzékeny szívek, a következő színpadot a keresztény moralitásnak juttatja.

A nagy erény születése

Madách időnként kivételes drámai érzékkel talál az ironikus tragédia ritmusára. A római képben például az imént még komikus ördögöt, Lucifert, erényörnek teszi meg. A savanyúarcú római - Cluvia találja annak - jámbor keresztényi céllal nevezi Herkulest álistennek. Egy-egy csókot ugyan ő is leszakaszt Cluvia ajkáról, de csak azért, hogy a szép lányok keblén tartott „dicső erkölcsi tanfolyam” minél mehökkentőbb legyen. Valójában az Istennek elégtételt szerző büntető úriember az angyal szerepében tetszeleg magának, amikor „No, majd hívok új vendéget közénk!” fel-kiáltással behozza a moralitás színpadára a halottat és kíséretét Péter apostollal. Lucifer most bizonyít. Hippia hol-tat csókoló dekadenciájával ugyanazt bizonyítja, mint az érzékek buja játéka felfokozó gladiátorhalállal: egy korszak végén vagyunk. Az erkölcsi bomlás, a közös szeretkezések kultusza, embervoltunk szándékos elvesztése, a program-szerű érzelmi örvény mindig valamilyen kor végét jelzi.

Csodálatos Lucifer az erkölcsi ítélő szerepében. Isten csúfolója, élvezi Isten szerepét. Behozatja az emberiség egyik szent jelképét, a Keresztet, porba dönti vele a bálvány-isteneket, mint két drámával előbb a múmiát, miközben tudja, hogy jön idő, amikor az új erény glóriája is elvesz, és megmarad a vérengző kereszt.

Péter apostol megjelenése előtt a szereplők, mint egy keresztény moralitás színpadán, bűnöket testesítenek meg. Kéj öleli a Paráznaságot, Falánkság szeretkezik az Önzéssel. Aztán fellép a színpadra (Lucifer rendezése szerint) a Nagy Büntető, aki egyben a Nagy Megbocsátó is. Péter apostol a testvériség gondo-

latát hirdeti, az egyén kiszabadulását a „renyhe kéjek” mocsarából. A szabadság friss levegőjét hozza a fulladozóknak, megbocsátó halált az elhunytoknak, a munka örömét az ellustultaknak, a szeretet megváltását a közönyben szenvedőknek és Isten dicséretének dallamát a dalnélkülieknek.

A moralitás szereplői a bűn halálos állapotából az erények ígéretföldjére léphetnek. Megszületik a kereszténység.

Szabályos, kötött mozgások, leegyszerűsített kézmozdulatok, szépen szavalva előadandó szövegek jellemzik ezt a stílust. A valóságtól távoli, egysíkú, egyszerű, hittel teli példázatot kell e képben játszani. Moralitás, amelynek nincsenek domború és homorú vonulatai, nem zavarhatják meg sem a realizmus, sem a stilizációk szándékai. Itt csak bűnök vannak és erények, fekete és fehér, elkárhozás és megváltás, csend és hang, mozdulatlanság és mozdulat, balra vagy jobbra tekintés, gonosz vagy erényes arc. Reálisan csak a rendező Lucifer viselkedhet. Neki lehetnek árnyalt mosolyai, változó fanyar fintorai, ő olyan emberi lehet, mint egy bűnöstől szenvedő ördög vagy erények között unatkozó angyal.

Tragikomédia Konstantinápolyban

Lucifer ehhez a képhez is megadja a dramaturgiai használati utasítást. „Mit állsz oly szótlan, mondd, mit borzadasz? Tragédiának nézed? nézd legott - komédiának, s mulattatni fog.” Ez a hűvösen okos felszólítás nemcsak Ádámnak szól, aki Tankréd lovag nemes pózában rettegve nézi az eretnekek máglya felé haladó büszke menetét, hanem a színháznak is. Ez a színpad most a tragikomédia különleges tere. Amit látunk, az egyidőben és tökéletesen tragikus és komikus, látványban is, gondolatilag is. Nem tragikus és komikus elemek keveredéséről van szó, hanem olyan történelmi és személyi eseményekről, amelyeket a tragédia és a komédia csak teljes egységben tud kifejezni. Ez a tragikomédia egyáltalán nem mulattat (akár Molière *Embergyűlölője*) és igazán nem is borzongat meg (mint Beckett *A játszma vége* c. műve), ez a tragikomédia megállapít, sem többre, sem kevesebbre nem képes. E látásmód és ábrázolási rendszer különféle tudományágak (társadalomtörténet, biológia, fizika) hatására jött létre az irodalomban. Illúzió-fosztásra alkalmas, másra nem. A konstantinápolyi kép végén Ádám nem kíván új eszmékért csatára menni. ..Mo-

zogjon a világ, amint akar, - Kerekeit többé nem igazítom ...” - mondja Lucifernek egykedvűen, fáradtan. „Pihenni akarok” - fejezi be a közöny monológját.

A kiábrándulás oka nem egy eszme bukása, hanem megvalósulása. A kereszténység eszméje nem bukott el az „i” okán kitört villongások miatt, ellenkezően, győzött. Máglyával valósult meg, eretnekek égetésével, bűnbocsánatlevelek árusításával, szüzeket meghágó keresztes lovagokkal, otthonok isten nevében történő felgyújtásával, a nagyság megalázásával, új papi méltóságok létesítésével, az egyház hatalmának megerősödésével.

Igazuk van a konstantinápolyi gyáva polgároknak a nagy eszme valóságával szemben, igaza van a Luciferrel flörtölő Helénének, amikor a kis hűtlenségekben erkölcsi értékeket lát. De a máglyára menő eretnekeknek - ő, milyen kegyet-len ilyenkor a történelem - éppen úgy nincs igazságuk, mint azoknak, akik elégetik őket. A hősök már nem hősök, csak áldozatok, halálukkal nem eszmét védenek, hanem egy örültséggé és „békóvá” merevedett tant, hogy Lucifer gondolatát idézzem.

Az irónia fagyos megdermedésének képe ez. Nincs semmi nevetető a szentjeikkel és vértanúikkal vetélkedő barátokban, de nem található tragikum Ádám és Éva Tankréd-lzora meg nem valósulható szerelmében sem. A szerencsétlen szerelem, a homousion és homoiusion véres vitája egyszerre idézi a kolostorok börtönszellemét, az ijesztésre szolgáló jelképekkel, a légben úszó boszorkányokkal és a földből kibukkanó csontvázzal.

Színészi játék és rendezés szempontjából egyaránt nehezen közelíthető meg ebben a képben Madách iróniája. A szenvedélymentes, megállapító tragikomédia előadására alig használható valami a Dürrenmatt esetében esetleg bevált eszközökből. Lucifernek, a rendezőnek van néhány elejtett megjegyzése a vásárt ütő, örült taglejtéssel szónokoló barátokról, s általában az emberről mint örült fajzatról, talán legjobban ezek igazítanak el a konstantinápolyi kép tragikomédiai útvesztőjében. Valószínű, hogy az egész képnek van valami elmeegógyintézet-jellege. Természetesen történelmi ideggyógyintézetre kell gondolni, amelyben a máglyaépítők beteg emberek, s nem elaljasodottak, az áldozatok pedig egy másik elmekór szerencsétlenjei. Ne-

vetés és megdöbbenés helyett, betekintés a kórházba, amelynek időnként magunk is ápolttjai vagyunk. Azt hiszem, az egészség vágyánál többet nem lehet felkelteni a nézőben a konstantinápolyi tragikomédia végén.

Időjáték

A XX. századi angol színház egyik elegáns szórakozása az időjáték. Múló idő, külső idő, belső idő, álló idő, előre futó, visszapergő idő s még számos színpadi társasjáték jelzi e finom hatásvadászat sokféleségét. Madách a maga fantáziaszínpadán (miután hétköznapi színpada nem volt) kitalálta a modern időjátékot is a *Tragédia* alkotása közben. Á nyolcadik, kilencedik és tizedik kép - a két Kepler-szín s közte a francia forradalom - olyan időjátékot alkot, melyben előre pillant és vissza is emlékezik a látomásra.

Madách egyetlen drámáját sem láthatta színpadon, ennek a szerencsétlenségnek köszönhető, hogy nem tették őt tönkre a közép-szerűek és sikervadászok. Ma viszont, amikor annyi jó és gyöngye külföldi szerző hozzászoktatta színházainkat az idő mulatságos dramaturgiai trükkjeihez, nem kell többé az „álom az álomban” kényszerelnevezés alapján színre vinni a forradalmat.

A francia forradalom nem álomkép, hanem eszmélés. Ádám *szabad látomása*, amelyet Lucifer „álom az álomban” rendezésével szemben hoz létre a megnyugvásból menekülő emberi lélek.

A Kepler-képben a kisszerűséget ismerjük meg. A Rosencrantz és Guildenstern-szerű udvaroncokat, a csillagokról halandzsászó Rudolf császárt, a korlátozott hűtlenkedés életformáját élvező Müller Borbálát, egyszóval mindazokat, akik csillogni látják a szürkét és szórakoztatónak az ürességet. A máglya most is ég odakint, de már nem kelt igazi érdeklődést a boszorkányégetés valaha sikeres intézménye sem, a látványos halál nem vonz premierközönséget.

Ádám családi drámájában sincs nagyság, sem szenvedély. Ő maga jámbor férj, becsületes és szürke, józanul meg-alkuvó, nem illik hozzá Kepler jelleme. Érdekesebb a jelmez, mint az, aki benne van.

Évában megkísérli Madách azt a Müller Borbálát megrajzolni, akire Kepler elmondhatja szentenciáját: „Minő csodás kevercse rossz s nemesnek.” A nő, méregből, mézből összeszűrve. Ez nem sikerül neki. Éva Müller Borbála



Madách: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház, 1960). Rendező: Major Tamás. Római szín. (MTI fotó - Keleti Éva)

alakjában már egyáltalán nem csodás kevercs. Olyan, mint Fráter Erzsébet, se nem jó, se nem rossz, tucatban tizenkettő.

Új megvilágításba kerül Ádám drámája. A játék most érhetne véget, úgy tetszik, nincs több lehetőség a történelemben sem. „Most senki sem hisz, törpe az idő ...” - sóhajtja Kepler a szürke hitvesnek, akit meghat az érthetetlen férfibánat, bár legjobban az érdekli a bánatból is, hogy fiadzik-e néhány aranyat az új ruhához. A drámai hős lelke most nullaponton áll. Hamlet ilyenkor irigyli Fortinbrast, Oidipusz megáll az úton, amely az igazság felé vezet. Csak egy pillanatig tart a válság, csak addig, amíg feltárul a hős előtt a megalkuvás. És ekkor undor rázza meg. S már nem kell segítség, nem kell Horatio, Iocasté vagy Lucifer buzdítása, a maga erejéből tör ki a lélek a semmiből, újra felizzik a cselekvés vágya. Hamlet elveti az ön-gyilkosság gondolatát, Oidipusz nem törődik Iocasté rémületével, Ádám néma szereplőnek tekinti a bort töltögető Lucifert, s így szakad fel szívéből a kiáltás: „Óh, hallom, hallom a jövő dalát, - Megleltem a szót, azt a nagy talizmánt,

Mely a vén földet ifjúvá teszi.” A Marseillaise-t hallja.

A történelmi kamaraszínpadon még mindig csak az az egy kellék látható, mely az egyiptomi képben a Fáraó trónjának szerepét töltötte be, most a guillotin emelvényének képzelheti a néző. A Kepler-kép bizonyos szürke iróniájából most kigyullad a bíborszínű irónia, a forradalomé. A ritmus rohanó lesz, az idő a látomás felfokozódó erejénél fogva kiszabadul a kepleri szolid realitásból. A forradalmi nép mámoros gyanakvása, vad győzelemvágya, a márki pózos királyhűsége, a lelkesedésében szerelmes éjszakát követelő porleány eksztázisa a legszentebb romantikát idézi a színpadra, az egyetlen, az igazit, a forradalomét. Másként gúnyolja a bűnösöket, a vádakat, az ellenvádakat, a romantika forró látomásában a nagy győzelmet sürgeti a gúny is. Ádám Danton-ként meghal a látomásban, de a Kepler-írásztal mellől Robespierre-ként pillant vissza a forradalomra. „Mi nagy-szerű kép tárult fel szememnek!”

A törpe korba visszazökkenve, Ádám minden gondolata a forradalomból táplálkozik. Ez a visszapillantás döbbsenti

rá élete nagy fölismerésére: „Az eszmék erősebbek - A rossz anyagnál.” Az idő-játék dramatikus értelme nyilvánvaló: Ádám, aki az anyag korlátai és nem az Isten ellen lázadt a teremtés folyamatában, most megpillantja az élet társadalmi értelmét.

A forradalomra visszanéző Ádám azért beszél úgy tanítványával, mint saját ifjúsága küldöttével, mert most - először és utoljára - a halhatatlanság örömét érzi. Ezek a remény nagy pillanatai. És itt, ezen a csúcson Madách szertelen kedvében kikottyintatja Ádámmal nagy írói titkát is: „már-már kacagsz - A vígjátékon, amidőn belátod - Mi rettentő komoly csíny az egész.”

Epikus dráma a fogyasztó társadalomról

Amíg a Tower magasából nézi Ádám a színes hömpölygést, elragadtatva áll a látvány pompájában. Lucifer a helyzetet Isten és a föld viszonyához hasonlítja. Megfelelő távolság kérdése csupán az elégedettség. Más szóval a kellemes rövidlátás és a jól sikerült nagyothallás segítségével minden szépnek és harmonikusnak tetszik. Még az ember is.



Madách: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház, 1955) Rendező: Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre. Párizsi színpad. (MTI fotó- Farkas Tamás)

A két kívülálló utas munkásruhát ölt, s így száll le a színgazdag, nyüzsgő életbe, ahol valóban elsodró erővel mozog minden, akár az Úr számlója előtt teremtetett világ.

A dráma a távlati dimenzióból. átkerült egy másikba, a szép elvek világából a köznapiba. Ez az első epikus jelzés. A második jelzést a bábjátékos adja, aki Ádám és Éva mítoszát egy ládányi színpadon (harmadik perspektívában) mutogatja a vásár népének. (A bábszínház báb-Évájával és Ádámjával

ismét el lehet mondatni: „Ah, élni, élni, mi édes, mi szép.” - „És úrnak lenni mindenkinek felett.”) A fiatal ácsorgók jóízűen nevetnek az emberiség első két hősének históriáján.

Ismét vált a dramaturgiai lencse, körkép következik, élő freskó, amelyen az áru mozgása látszik. Ibolya, posztó, ékszer, ital, s főként a legszórakoztatóbb áru, az ember kétes kelendőse áll a nagy vásár előterében. Ádám kénytelen hamarosan észrevenni, hogy nemcsak az ibolyás lány adja el az ibolyát, hanem

az ibolya is a lányt, a polgárlányok élő áruként korzóznak a vásártéren, a kocsmáros bort ad el a munkásnak, a munkás magát adja el a bornak. Itt mindenért fizetni kell, a koldusnak a kéregetésre alkalmas helyért, Ádámnak egy pillanatnyi pihenésért, mert aki akadály a pénzforgalomban, azt kilöki magából az adó-vevő világ. Énekelnek, táncolnak, az áruk, katonák, mesterlegények, utcalányok, zenészek és ez az egész nyüzsgés nem más, mint küzdés a megélhetésért. Szórakozás, művészet, demokrácia, minden a pénzforgalom műve, mindent a kínálat, kereslet szabályoz. Gondolat, érzelm? Nem, árucseré.

Számtottéző drámaírók kísérleteznek ma is az áruterelés és fogyasztás dialektikus harcára épülő társadalom szerkezetének bemutatásával. Erre ma is a több távlatú, változó képsíkokba helyezett képsor a legalkalmasabb. Az epikus forma. Olyan, mint Madáché a londoni színpadon.

A társadalmi körkép után a magán-tér következik. Ádám találkozása Évával. „Éva mint polgárlány, imakönyvvel s bokrétával kezében, anyjával jő a templomból.” - így szól a szerző utasítása. „Láttatni volt ott, s látni is talán” - hangzik Lucifer kínos megjegyzése a rajongó Ádám kijózanítására.

Egyre keseredik a komédia. Itt vagyunk a regényesség közepén. Ádám tovább lelkendezik: „Minő méltóság, milyen szűz erény; - Megközelíteni szinte nem merem.” Lucifer kimondja a társadalom törvényét: „S ha jól megnézzük, ő is eladó lesz.” És lezajlik a tragikusnak alig mondható polgári komédia első fele: az anya erkölcsösen védi a lányát, mint egy igazi Warrenné, mert Ádám munkásruhában szólítja meg.

Most megint megszakad a szál. Újabb epizód következik. Fiúk jönnek, kedves, feltűnést kereső, mulattató banda. Utálják a gyárosok világát, csavarogni mennek a szabadba. Színre lépnek a versenyre és kis haszonra panaszkodó gyárosok is, akik - Lucifer állítása szerint - valamikor maguk is lázadó fiatalok voltak.

Újabb váltás. Folytatódik a magán-színpad komédiája. A mama, miután Lucifer rendezői trükkjének hatására, inkognitóban nép közé vegyült gazdag úrnak hiszi Ádámot, illendő formák között azonnal eladja neki lányát. Éva éppen egy akasztás megnézését veszi programba, az ajándékba kapott ékszerében gyönyörködve közben. Most már Luci-

fer sem tudja fokozni a komédiát, né-hány olcsó sátáni fogás alkalmazásával véget vet a magánszínpadon folyó érzelmi paródiának.

Ismét a kiábrándulás gépiesen visszatérő időszakához érkezett a drámasorozat hatodik darabja. De Madách most sem használja fel a dramaturgia válság-megoldó sablonjainak egyikét sem. Lucifer bámulatra méltó biztonsággal mozgatja az epikus színpadon. Újabb kép-síkba fordítja a játékot. A halálba, ahol a hiúság hiábavalóságáról tizenegy sírbalépővel elszavalattja azokat az ügyes epigrammákat, melyek Ádámot *még mindig* megrendítik, Lucifernek pedig önigazoló mosolyt szereznek.

Lucifer utolsó költői fitorában Évát látjuk, akit mint a szerelem-ifjúság-költészet hármasságának tündérét, nem nyeli el a sírgödör. Diadalmasan emelkedik magasba. E szép goethei pillanat teljességéhez hozzátartozik Lucifer meghatott kérdése: „Ismered-é, Ádám?” Mert a csillogó illúzióval Lucifer épp-oly elégedett, mint az Úr. A teremtés végtelen művében egy kicsi nő szépségében és ifjúságában egy pillanatra megbékél az Ég királya és a Pártütő. Milyen szép, milyen felséges komédia!

Színmű, középszerűség

A falanszter Madách egyetlen „vidékiek” látomása. A sztrégovai kastély oroszlanbarlangjában - ahogy dolgozószobáját nevezte - számos tudományos művet halmozott fel. Költészete, képzeletereje sokszor lendül új lendületbe a fizika, a kémia, a biológia ihletésére.

A falanszter a tudomány csődjét ábrázolja. Sajnos, naivan és kevés meggyőző erővel. Madách a mű addigi gondolati szálait erőszakoltan fogja kézbe újra, ironiája is megfárad, Lucifer csipkelődő lesz, Ádám és Éva drámája halvány ismétlése a londoni képen történekmek. A gyöngeségeket külön aláhúzzák az ilyesféle zavarok: a Nap kihűlése előtt négyezer évvel vagyunk, és még ilyen foglalkozások vannak: kazánfűtő, széklábfaragó, pásztor. A naivitást tovább bonyolítja, hogy a világon ugyan nincsenek államok, s valamiféle tudomány szabta egyenlőség rendjében élnek az emberek, a rendbontókat borsóra térdeltetik, vagy nem engedik napozni.

Az előadásnak tisztáznia kell, minek a keserű karikatúrája a falanszter: a tudomány örült uralmának-e vagy az alacsony szinten megdermedt szocializmusnak? A szöveg drámai mondatai közben

Lucifer azt mondja: „S a csendesen folyó szép rend fölött - Tisztelve őrt áll a tudomány.” Ádám így kiált fel: „Csálódtam hát a tudományban is ...” Végül Éva kétségbeesett anya-sikolya: „Mit nékem a fagyasztó tudomány! - Bukjék, midőn a természet beszél.” A tudomány totális uralmáról szól a Tudós, de erre vall a célszerűség korlátlan kultusza, a művészet elgépiesedése, a mesterséges élet előállítására folyó kísérlet, a képességek hivatalos eldöntése vizsgálatok útján. Más szövegek alapján arra kell gyanakodnunk, hogy a falanszterben a világ-szocializmust jeleníti meg az író. E sejtést megnyugtató módon támogatja, hogy nincs magántulajdon, az arany félelmetes értéke megszűnt, az *ágyú*, a kard muzeális tárgyak, az emberek nem ismerik a háborút, nincs nélkülözés. Ha a falanszter-képet a tudomány korlátlan fejlődése iránti aggodalommal nézzük, akkor Lucifer „vegykonyhájában szintén megteszi” gondolatával azonosulunk. Ha az egyéniség tragikus megszűnését a szocializmus rovására írjuk, akkor az embert korlátozó Isten álláspontjára keli helyezkednünk. A helyzet furcsa, de legalábbis zavaros.

Ebben a mű egészéhez képest meglehetősen lapos, színműszerű képen legistábbban a hiúság drámája folytatódik. Lucifer a nagy tudóssal szemben ugyanazt a beugrató trükköt alkalmazza, amivel egykor a teremtés kezdetén álló Ádámot fűzte be. A hiúságának hízeleg. „Ily messze útra nagy híred hozott” - mondja az elfoglalt ősz Nagyrovágyónak, aki e szóra tüstént rendelkezésükre áll. „Mint végső salak - A nagy hiúság” megmaradt a tudósok vonásában is, vonja le azonnal a következtetést Lucifer Ádám számára.

Ez a drámai gondolati szál azért is látszik egészségesebbnek a többinél, mert a tudós hiúságában Ádám nagy konfliktusára kapunk variációt; a Föld szelleme szétrobbantja a lombikot, az anyag ismét legyőzte az embert. Az alkotó hiúságból ezzel származó hiúság lesz.

Ádám és Éva új találkozása s a kegyetlen falanszter szétválasztó törvénye egyaránt írható az elbürokratizálódott tudomány és az elbürokratizálódott szocializmus számlájára. Sajnos, ez a találkozás annyira erőszakolt, hogy teljesen mindegy, mit gondol a néző.

S mégis, mi a megoldás? A színműszerűségtől nem lehet megmenteni a képet. Az érdeklődést leginkább arra lehet irányítani, hogy az emberiség életét

a mi korunkban már nemcsak a tudatlanság, hanem a tudás is veszélyezteteti. Az a tudás, amely egyeduralomhoz jutna, már nem örületből, ellenkezőleg, józan megfontolásból semmisíti meg az emberben az embert. Azt, amit Ádám a falanszter-képben az Édenkert késő sugarának nevez.

Nem lehetetlen a kép ironiáját erre a merészebb hangnemre hangolni, hiszen ezt a *Tragédia* egésze éppen úgy támogatja, mint a körülöttünk valószínűtlen sebességgel fejlődő tudomány. A Nap kihűlésére vonatkozóan mindenesetre biztonságosabb négyezer helyett négymillió évet mondani.

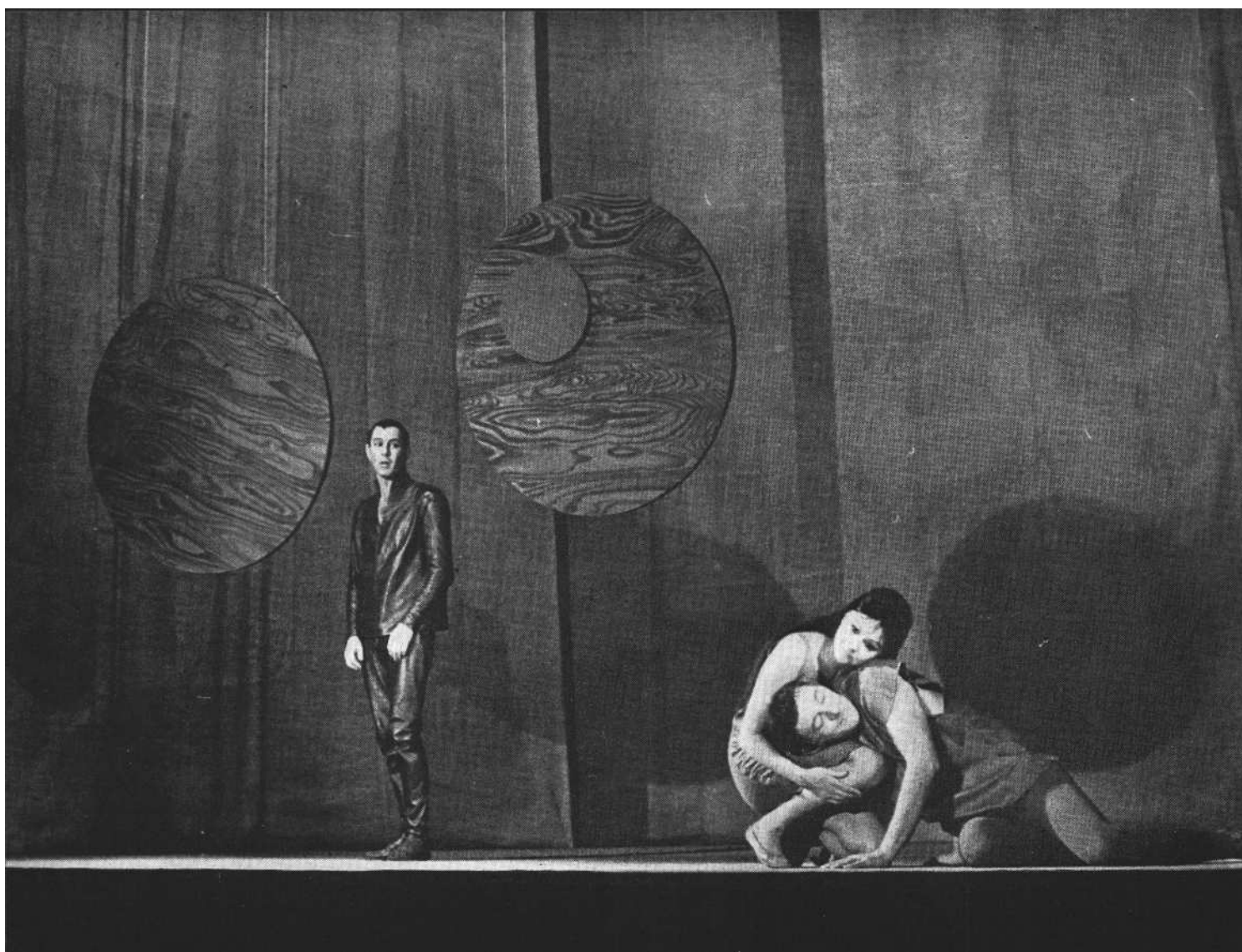
A remény mítosza

Rövid, zárt, összefogott aiszkhüloszi forma követi a laza színműszerűséget. Ádám Prométheuszként küzd az űrben az emberi képzelet és tett jogaiért. Lucifer a végső érvet helyezi szembe az érthetlent is megérteni akaró Ádámmal. Ez az érv a halál, pontosabban, a vak megsemmisülés. Ádám az Űrben az anyag hatalmával dacol. Le akar számolni nagy ellenfelével, aki hol a vonzóerő diktatúrájával, hol az isteni dimenzió erejével üt vissza Ádám vágyaira. E kép fenségesen szép párviadalában születik meg a tragikusan nagy gondolat: „Az élet küzdelem - S az ember célja a küzdelem maga.” Ádám sóhajtja el e szavakat melyeknél többet maga az Úr sem tud mondani, a mű zárókóruszerű utolsó gondolatában.

Az űrjelenet háromszereplős dráma, az emberi akarat modern mítosza, melyben a prométheuszi Ádámmal szemben a zeuszi Lucifer áll, s a kórus maga az anyagi világ, a Föld szellemének szava.

Napjainkban ezt a képet az űrrepülés drámájával is azonosították a színpadon. Az időszerűség csábító, mégis ártalmára van a dráma gondolati teljességének. Madách nem egy XX. századi űrrepülést ír le. Fantáziát felgyújtó ki-fejezési formát ad az anyaggal való harcnak. A sűrke folt gyanánt keringő Föld és az űrben száguldó ember eleven képlete 'a lélek tragikusan szép ma-tematikájának. Az emberi test, mint minden, ami anyag, maga a szenvedő korlátozottság, de az eseten rab szelleme mégis határtalan. Örök ellentmondás, drámai képtelenséggé vált matematikai nonszensz: o =

Mi teszi ezt a képet ismét még az eddigieknél is ironikusabbá? Az, hogy a Föld szellemének szava, maga az anyag



Madách: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház, 1984). Rendező: Major Tamás.
Kálmán György (Lucifer), Váradi Hédi (Éva), Sinkovits Imre (Ádám) (MTI fotó - Keleti Éva)

is csak korlátozottságát tudja szembe-
szegezni Ádámmal, akinek csak testét
semmisítheti meg, szelleméhez nem érhet
fel. Megmenti az anyag az anyagot,
visszahúzza az atomokra robbanás ka-
tasztrófájától, s Ádám feleszmélve el-
kiálthatja az Univerumba az emberiség
legdrámaibb mondatát. Azt a mondatot,
amelyet Aiszkhülosz sem talált meg a
Prométheuszban, sem Szophoklész az
Oidipusban, vagy a *Philoktéteszben*.
„Élek megint. Érzem, mert szenvedek.”

E szenvedés vállalására a létezés végső
hiúsága serkenti. A nagy, szent, terem-
tő hiúság, olyan, mint Istené. Vissza hát a
földre, új tanokért lelkesedni, Lucifer erre
a szívszorító derűre a legsötétebb választ
adja. A hellén tragédia optimizmusára az
abszurd komédia feleletét.

Tíz perccel a semmi előtt. Az eszkimó-
kép, ha jól, s a vak komédia ritmusának
megfelelően játsszák a szereplők, nem tart
tovább hatszáz másodpercnél. A színhely
az a fajta üresség, amely sok ellendráló
környezetét alkotja, ennek szürke a színe,
még a jég sem világít, a nap fénytelen
folyó. Túl vagyunk az

életen, két eszkimó-bohóc reprezentálja a
még tengődő korcs emberi lényeket
Lucifer és Ádám előtt. Az utolsó em-
berpár. (Napjaink egyik kedvenc dra-
maturgiai modellje a mélységcsillanó
semmitmondásra.)

Jó műfaj. Tíz percig. Esetleg valamivel
tovább. Az egyórás világrekord Becketté.

Madách ebben a képben sem engedi ki a
kezből a hiúságszálat. Ez a legjobb a
kamaraszínpad utolsó darabjában. Ádám
mint időtlen aggastyán büszke rá, hogy
nemcsak első, de utolsó ember is a
világon. Lucifer mulat a meg-
ingathatatlan hiúságon, miközben maga is
öntelten mutatja Ádámnak a korcs
eszkimót, Ádám „nagyságának bitor
örökösét”.

Ádám találkozása az eszkimóval a leg-
tökéletesebb abszurd pillanat, amit valaha
drámaíró teremtett. E találkozáskor az
egész emberi lét, a születés és halál
közötti évmilliók egyetlen roppant má-
sodperccé válnak. A kör villámsebesen
visszatér önmagába.

Az eszkimó-bohóc a fekete cirkusz-
porondon ilyen vicceket mond: „Szom-

szédimat, igaz, - Agyonverém már mind,
de hasztalan, - Mindég kerülnek újak ...”
Lucifer vice: „Luther hogy-ha pápa lesz
esetleg, - S Leo tanár egy német
egyetemen: ki tudja, nem reformál-e
emez, - S az sújtja átkát a dúló merészre?”
(Egyszóval, ha valaki elfelejtette volna a
rendező vagy a színészek hibájából, hogy
színházat nézünk, azt a szerző Lucifer
szavaival újból figyelmezteti.) Éva
szomorú bohóc-vice abban merül ki,
hogy mint az eszkimó felesége,
jólnevelten, üdvözlő szeretkezésre
invitálja Ádámot, kunyhójuk vendégét.
Ádám a nagy tréfa szenvedő bohóca,
felkészül magában az utolsó bukfencre,
amelyet nagy magasságból, háló nélkül
akar végrehajtani a mindent el-nyelő
mélységbe.

Lucifer, a rendező nem engedélyezi a
mutatványt a saját színpadán, felébreszti
Ádámot, s átadja a másik színház
igazgatójának, Istennek, bukfencezen
nála a Mindenség porondján. Más szóval
kiszolgáltatja az álomszínpadon vé-
gigszenvedett játékok után Ádámot az
Úrnak, fejezze be a teremtés művét, az-
tán kezdjen vele valamit, ha tud.

Ismét a teremtés színpadán

A világszínpad – körös-körül az angyal miniszterek és fönt, középtűt a trónján ülő Isten - újra széttárul a néző előtt. Feszült érdeklődéssel várják a fejleményeket. A játéktér középpontjában a pálmás vidék, a műhely, ahol az ember teremtése zajlik, Isten és Lucifer vitájában. Még mindig Luciferé a szó. „Hiú ember!” - szólítja meg az önelégült Pártütő Ádámot, aki a létezés szerepeit végigjátszva, most nem tudja, mi a lét, kíméletes valóság-e vagy kíméletlen illúzió? Shakespeare ezt így mondja: „Színház az egész világ ...” Az Úr a nagy színpadon az alkotás befejezésére készül. Az előadás nézőjében most fel kell merülnie a végső kérdésnek: amit eddig látott a belső színpad terében, Lucifer rendezésében, az a sátán önálló színháza volt-e, vagy Isten alkotó tervei szerint zajlott le az a játék is, és az Úr lenne maga a Nagy Becsapó? Lényegében e kérdés foglalkoztatja Ádámot, aki nem Lucifer biztatására, csupán *végsavára* menekülne halálba a megoldás rejtélye előtt. „Elöttem e szirt, és alatta mély: Egy ugrás, mint utolsó felvonás ... -- S azt mondom: vége a komédiának.”

E mondatban hangzott el a végső figyelmeztetés, *hogy* színházban vagyunk, színpadok rendszerébe foglalt életet látunk. Méghozzá egy komédia utolsó felvonását. (Minden Shakespeare-tragédiában megtalálható a színházra való utalás, s a komédia műfajának zaklatott említése.) Az *ember tragédiájában* következetesen kibontakozott drámai ironia logikájának kényszerítő ereje eredményezi, hogy Ádám a tragikus lépés előtt komédiának nevezheti az életet.

Ádám tehát halálra készülő pózában áll, szerepe végső mozzanatának alakítása lebeg szeme előtt. Ekkor az Úr rendezői intésére Éva belép a játékba, és megszólítja Ádámot. A teremtés kaotikus szakasza után most a rend szakasza következik. Éva az isteni formálásban utolsó asszonyi vonását kapja meg, ami-kor elmondja azt, amit az élővilág nő-s-tényei közül csak az ember tud hangos örömmel kifejezni: „Anyának érzem, ó, Ádám, magam.” A jelenet valóban megható, méltán nevezi Lucifer családinak és a maga fanyar ízlése szerint unalmasnak.

Félelmetesen közeledünk a küzdelem eldőlése felé. Ám mondatról mondatra világosabb lesz, hogy a küzdő felek nem

tudják legyőzni egymást. A Pártütő már elszompolyogni készül, annyira unja a céltalan játékot, az Úr parancsára azonban maradni kényszerül, s mi több, a pártütő szerepét kell tovább játszania. Az Úr helyzete sem kevésbé ironikus. Lucifert azért kell túrnie, mert szüksége van rá.

S az ember? Ádám kérdez. „Van-e jutalma a nemes kebelnek?” - tekint kíváncsian, szerencsétlenül, esdekelve a Kis Hiú a Nagy Hiúra. S az Isten megkerüli a választ. Nem tudja? Nem tud-hatja? Ő maga a válasz, amely nem tűr több fogalmazást? Vagy nem tud többet mondani, mint a kérdező Ádám, aki már fölfedezte a célt a küzdelemben?

Madách az utolsó pillanatig jól játszik a néző idegeivel. Egyedül neki sikerült az egész magyar drámairodalomban olyan befejezést írnia, ami felér a kezdet érdekességével, sőt talán túl is szárnyalja azt. Az Úr utolsó szójátékában, mint a Nagy Királyhoz illik, Ádám lelkére köti, hogy csak őt kövesse. De mit tanácsol neki az Isten? Azt, amit Lucifer illúzióknak szánt az álomhoz: munkálkodást, szerelmet és reményt.

Csapda lenne a lét? Értelmetlen az emberi élet? Isten, Lucifer egy szerep két alakban az Univerzum színpadán? „Az-tán mivégre az egész teremtés?” - visszhangzik fülünkben Lucifer gúnyos kérdése a mű elejéről.

A létezés értelmére nézve csend a válasz. Megnyugtató, nagyszerű csend. Más nem is lehet. De az emberi élet célját tekintve Madách adja a legizgalmasabb választ a világ drámairodalmában. Ő, nem a „Mondottam, ember: küzdj, és bízva bízzál!” monarchikus jelmondatában, hanem az angyalok zárókórusában, melynek utolsó sora szerint Isten megengedi, hogy az ember helyette cselekedjék.

Isten helyett cselekedni, ez több mint a hivatalosan engedélyezett, mennyeien demokratikus jogok királyi programja, ez már lehetőség döntésre, felelősségre, önállóságra, közösségalkotásra, más szóval az értelem korlátlan szabadsága.

Az ember megalkotásának műve a függöny legördülésének pillanatában fejeződik be, pontosan akkor, amikor a dráma gondolatmenete ezt sugallja a nézőnek: színházban voltunk, s aki együtt játszott Istennel, Lucifferrel, Ádámval és Évával a teremtés színpadán, ne késlekedjék, maga is lásson az emberiség megteremtésének munkájához.

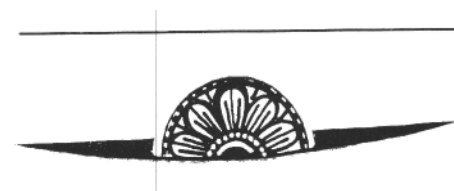
Madách színháza

Abban a színházban, melynek lehetőségét Madách teremtette meg Magyarországon, elsősorban a gondolkodás élvezetét kaphatja meg a néző. Ez a színház-forma természetesen nem merül ki Madách műveinek játszásában. Madách irányzata csupán a dívatmentes, gondolati izgalmat szerző, tragikusan ironikus programot jelenti. Az értelmesség szín-házát.

Napjainkban különösképpen meggondolandó, mennyit engedhet még át a színház társadalomalkotó lehetőségeiből a semmitmondásnak. A drámai ironia madáchi formája az európai irodalomban is eredeti, s alkalmas arra, hogy ön-ismeretre, s nemzeti karakterünk ellentmondásaira irányítsa a figyelmet. Az utánzás, utánérzés állandóan változó, de mindig meglevő kultusza ma is sok tehetséges színésznek, rendezőnek, díszlet-tervezőnek köti meg a kezét. Meglevő értékeink szinte kérkedő elhanyagolása *azzal* a sajnálatos eredménnyel járt, hogy színházaink az elmúlt huszonöt esztendő óta egyre jobban hasonlítanak egy-másra. S ami még fájdalmasabb, a közös vonás éppen az eredetiség hiánya.

A világon mindenütt nagy erővel működnek a gondolkodástól elvonó szerkezetek, határos kulturális tömegcikkék garmadája igyekszik az emberek ízlését valamiféle kényelmes közös nevezőre hozni. A színház sokfélesége menedék a mind erőszakosabb egyhangúság ellen.

Madách sok mindent nem tudott valóra váltani céljaiból. Ne csodálkozzunk rajta. Goethének színháza volt, Madách életében kétszer volt színházban. Goethe tovább dolgozott a *Fauston*, mint ameddig Madách, élt. A sztregovai kastély szigorúan beosztott életrendjében egy esztendő jutott Az *ember tragédiájára* megírására. Sajnos, az a sok újdonság, amit saját kora színházával szemben Madách szinte műkedvelő módon hozott létre, szatirikus hangsúllyal igazolja esztétikáját, mely szerint „a művészetnek is legfőbb tökélye, ha úgy elbú, hogy észre sem veszik”.



SZÁNTÓ ERIKA

Gumibot és marijuana

avagy korszerű-e
a szenvedélyes Mizantróp?

Korhúség vagy korszerűség? Á kérdésre elméletben könnyű megfelelni, a viták ugyanis azonnal elvágthatók azzal, hogy a két fogalom nem mond ellent egymásnak, de a színházi (és nemcsak színházi) gyakorlat azt bizonyítja, hogy a művekkel szembeni húség és a szabadság értelmezésében legalább akkora a változatlanság, mintha valaki a „szerelem” szó jelentéstartalmát próbálná összegyűjteni.

Egyetlen dolog látszik biztosnak: a művészi hűtlenség vagy húség nem árulja el magát könnyen és ostobán. Nem érhető tetten sem a statisztéria kezében lengő gumibotokban, sem a nézők arcába fújt marihuánás cigaretta füstjében. Nem elégséges bizonyíték sem pozitív, sem negatív eredmény igazolására a cizellált részletességű korabeli színpadkép, sem a mai hippigúnya. Nem mond ön-magában semmit a királyi palást vagy a mütöprongy.

Lehet korunkhoz szóló és mégis „húséges” az a színpadi *Rómeó és Júlia*, amelyben akár géppisztolyt fognak a nézőre. Vagy az *A mizantróp*, amelynek alakjai egy lilában úszó, mai dekadens szalonban üldögélnek.

Nem hinném, hogy egy mű dialógus-anyagához a megírás idejének színpadi környezete tapadt volna leginkább: sokkal inkább az az indulatmennyiség, amellyel és amelyért íródott. Ez természetesen nem tagadja azoknak az előadásoknak a létjogosultságát vagy éppenséggel korszerűségét, amelyekben kosztüm, ruha és a szereplők gesztusrendszere elmúlt korokat akar hitelesen felidézni. Aki azonban csak külső jegyekben, tárgyakban akar a korhúség igényének eleget tenni, könnyen úgy járhat, mint a Hevesi Sándor emlegette Mounet-Sully, aki az *Egy család Luther idejében* című darab korhű előadása érdekében addig kutatta a párizsi antikváriumokat, amíg egy porlepte, rongyos, kopott, Luther-korabeli bibliára nem akadt. Elégedett boldogságának a kellékes figyelmeztetése vetett véget: „De uram, ez a

darab Luther idejében játszódik, és akkor minden Luther-féle biblia új volt.”

Egy színpadi rendezés sikere azon fordul meg - tegyük hozzá, óvatosan: első-sorban -, hogy a néző friss szemmel rácsodálkozik-e a réginek hitt, tananyagga szikkadt-nemesedett műre ... Elérhető ez görcsös igyekezettel, a korhúségre vagy a korszerűségre? Nem hiszem.

2.

Ha választ akarok adni arra az önmagamnak feltett kérdésre, hogy Vámos László új Mizantróp-rendezése valóban modern-e, mindenekelőtt Gábor Miklós Alceste-jének arcvonásait, mozdulatait kell előhívnom.

A mű értelmezése minden időben az Alceste-ről alkotott felfogáson fordult meg. Így van ez akkor is, ha századunk értelmezői között nem vert gyökeret a rousseau-i álláspont, mely szerint Molière „miután annyi más nevetséges embert tett már csúffá, végül is az erkölcsös emberek nevetségeiben lelte örömét - ezt tette A mizantrópban”.

Alceste az idők folyamán úgy hullatta el jellemének komikus vonásait, mint a szórakozott emberek a kesztyűjüket. Szinte észrevehetetlen a hiány, a vesztesség, Alceste tragikomikus: mindenkinél tisztábban lát, de nem cselekszik. Nem tesz, hanem kimond. Tragikomikus.

Tragikomikus?

Gábor Miklós feljegyzései 1961. március 15-i dátummal: „Füst Milán megtalálta Hamlet megfejtésének két kapuját: jellem és ellentmondások összege - drámai hős, és nem cselekszik ... csalódásai nem lökik egy új állapotba, csak visszahúzódnak az alapállásba: »Persze, hisz tudtam!« Ki hogyan érti őt: ez a dráma fő kérdése.”

Túl kézenfekvő Gábor Alceste-jét Hamlettel rokonítani? Csakhogy ez az Alceste már nem udvari nobilitásokat fricskázó szókimondó, már-már kellemtelen örök-pizskálódó, nem becsület-fogalmait szüntelenül lobogtató és végül is hiszékeny szerelmes. Ez az Alceste fuldoklik a hazugságoktól, szeretné saját magát is rábírní a nyílt összezsapások előli kitérésre, pontosan tudja, hogy miféle kép él róla az emberek szemében, tudja, hogy őszinte szavától minden marad a régiben, hogy mindez pazarló luxus ... Tudja, hogy Célimène szavainak nincs sok közük az igazsághoz. Szó sincs róla, hogy rászédnék. Egyszerűen csak felismeri, hogy ez a kompromisszumoktól létező szerelem mégiscsak kis-

kapu, amely rést üt a magány, a kirekesztettség, az idegenség vállalt, de mégiscsak kinnal viselt elszigeteltségén. Így még mindig könnyebb.

Miért lenne ez komikus? Egyszerűen csak emberi.

Alceste nem szálnalmas. Sorsa nem nevetségesebb, mint bármely emberi sors.

Alceste nem kiszolgáltatott. Valójában neki kiszolgáltatottak a többiek: neki, a látónak.

Zygmunt Hubner lengyel rendező - úgy hiszem - megfogalmazza a korszerű (íme, mégiscsak előkerül ez a sokat forgatott jelző) Mizantróp-felfogás lényegét: „Alceste vesztésként távozik a színpadon, de győz a nézőtérén, mert elfogadják a harcát.”

Könnyen lehet - s ebben igaza van Ungvári Tamásnak -, hogy Vámos László Mizantróp-rendezéséből egy cseppet sem hiányozna, ha Célimène hódoló nem szívnák olyan marihuánamámort imitáló élvezettel a cigarettát, vagy akár a színpadi dohányzásról is lemondanának. Lehet. De észre kellett volna vennie, hogy korunkat ebben a rendezésben, ebben az előadásban mégsem ez képviseli. S nem is Gyarmathy Ágnes inkább korokat, mint egyetlen kort vagy a jelent képviselő ruhái, nem a puha lila, egyszerre megejtő és taszító, szándékol-tan szögletellen helyszín, amely mai kel-lékeket és francia rokokó ajtókeretet egyaránt magába olvaszt.

A huszadik század embere számára Gábor Miklós szereppel való találkozásában rejlik az üzenet. Vámos rendezői koncepciója - amely épp hogy nem szeretné múlthoz vagy jelenhez kötni, ha-nem korokon akarja átíveltetni A mizantrópot - azon nyugszik, amit ő tud életre hívni Alceste-ből. Ez igazolni lát-szik még azt a kihívó merészséget is, hogy a lázadó Alceste színpadán csak csengjenek-bongjanak a rímek ... Ez a szókimondó modernizált nyelv hangzásában, dallamában a múlt idő távlatát idézi fel, de mielőtt túlságosan messzire távolodnánk, egy, a jelenhez kötődő szóval visszaránt. A fordításnak ez a két rétege Gábornál nem válik szét. Nem azért, mintha a verset prózává simítaná. Egyszerűen, mert a szöveg színpadi lété-nek csak egyik eszköze.

Gábor színpadi magánya felejtethetetlen. Míg Célimène és hódoló versengő tirádákkal szapulják az épp távollevőket, félreül. Szinte mozdulatlanul, fejét leszegve maga elé néz. Kezét nyugodtan leejti. De a feszültség ott munkál az iz-

* Hozzászólás A mizantróp-vitához.

maiban. Nem azért hallgat, mert fél a felsüléstől, nem is a fáradtság munkál benne, inkább az ugrásra kész indulat, amelyet csak ideig-óráig fékezhet a jó zanság. Amikor megmozdul, már tudom, hogy ki fog törni. Nevetve citál rá a többiek szövegére, egy pillanatig talán még el is hiszik neki, hogy velük tart, egy pillanatig talán még benne is megfordul: milyen egyszerű lenne velük tartani - aztán ez a hangos nevetés hangról hangra keserűbb lesz.

Néha talán ellenszenves is ez az Alceste, ahogy mondani szoktuk: „sok”. Tiltakozó jelenléte a minden szennyet olyan kellemetes gyorsasággal magába olvasztó világban különködés. Pillanatokra a néző is egy „embergyűlölő” lát, aki jobban tenné, ha megbékélne. Ha ezek az eltávolító ízek hiányoznának Gábor Miklós Alceste-jéből, sokkal inkább a múltba utalható lenne mindaz, ami a színpadon történik. S akkor azonnal hiányoznának a korhűség jól látható kellékei, s komolyan kellene vennünk, hogy a XVII. századi francia udvari körök visszasságai néznek le ránk. A rég-múlt Alceste-jének fontolgatás nélküli igazmondását könnyen és feszültségmentesen elfogadhatjuk, s dehogyis *izgágaság* vagy morc különködés mindez. Csak szánalmas. Tragikomikus.

Visszajutottunk kiindulópontunkhoz. Gábor Miklós száműzte a *szánalmasságot* Alceste-jéből. Kemény, keserű hőse közel áll hozzánk. Észrevéteti, hogy Alceste-től nem áll olyan távol a cselekvés, mint gondolnánk. Cselekvéssé emeli a kimondott szót, az el nem leplezett gesztust.

Távozása nem hasonlít a legyőzöttek menekülésére. Inkább olyan, mint ami-kor odadobják a kesztyűt.

3.

A színész színpadi varázsát semmi sem rögzíti vitathatatlanul. S ha klasszikus figura gúnyájába bújik, előfordulhat, hogy saját arcvonásait elfedi az elődök arca, a gondolatokat, melyeket ő munkált ki, eltakarja az idők folyamán fel-halmozódott, könyvtárnyi eszme és téveszme, mely a műhöz tapadt. Az érzésekből és gondolatokból, melyek színpadi szavait és mozdulatait kísérik, az atmoszférából, amely a nézőtérén munkája nyomán megszületik, alig szűrhetők ki azok az „idegen anyagok”, amelyeket a néző készen hozott a színházba. Mind-ez kiszámíthatatlan és befolyásolhatatlan.

A *mizantróp* körül az évszázadok folyamán annyiféle álláspont ütközött meg, s ezek az egymásnak ellentmondó álláspontok annyiféle csatornán szivárogtak el az emberi kultúra távol eső területei-re is, hogy az „embergyűlölő” Alceste-ről sokan tudnak „személyleírást” adni. Hogy szánalmas, nevetséges, hogy imponálóan bátor, megrendítő és ostoba, morc fajnó, győztes vagy legyőzött ..

Mindezt a színész helyezheti hatályon kívül. Gábor Miklós a színpadon. Ő Alceste.

4.

Keresem, mi lehet az oka, hogy Ungvári Tamás oly ingerülten vitatja el ennek az új Mizantróp-rendezésnek minden korszerűségét? Talán az, hogy Vámos *Mizantrópiájában* nem valóságos ellenfelek, valóságos emberek, valóságos világ veszi körül Alceste-et. Elképzelésében az „embergyűlölő” harca jelképes, akár a barlang falára rajzolt bölény elejtése. Ezért népesíti be a színpadot karikatúrákkal, akiket önmagukban nem kell és nem is lehet komolyan venni. Valóságossá csak attól a kapcsolattól lesznek, amelyet Alceste terem velük. Ahogy kilép-nek ebből az összefüggésből, újra jelzések csupán.

Ez az elképzelés - elvontan - alig-alig vitatható, a színpadon azonban nem igazolódik. Mindenekelőtt azért nem, mert mindenki másképp értelmezi: Bá- lint András és Deák B. Ferenc elvállalja a karikatúrát, Garas Dezső megejtő humorú, Psota Irén túlzó magánszámmá alakítja szerepét.

Domján Edit nem nyugszik bele: ő egy olyan „igazi” kosztümös Molière-előadás Célimène-je, amelyben Alceste sem magányos és idegen, hanem komikusan zsörtölődő, éppoly szembetűnően, ahogy ő kacér.

Valamiképp mindenki elhelyezkedik ezen a kissé egyensúlyából kibillent színpadon. A megnövelt Alceste mellett csak Philinte, a barát nem talál egy talpalatnyi helyet sem. Neki kellene legmesszebbre távolodnia a konvenciók járt útjaitól. Be kellene „sorolnia” a rosszak közé, magára kellene öltetnie a sima nyelvű, örök kiegészítő karikatúraképét. Ha megmutatja, hogy ez a baráti féltés közelebb van az önérdékhez, Leegyszerűsíti, talán megfakítja ezt a sokféleképpen értelmezett figurát, de Vámos rendezői koncepciójának megvalósításáért sokat tesz.

Márkus megáll félúton. Passzívan ironizáló, a hazugságokat könnyed vállrándítással elviselő, sőt folyékonyan gyakorló Philinte-je természetesen súlytalan „korunk hőségé” növelt Alceste mellett, de visszafogott, szinte zárkózott játéka nem engedi ellenszenvenessé lenni.

Louis Jouvet így ír Alceste és Philinte kapcsolatáról: „Csodálatos dolog ennek a két barátnak a története, mintha Püladész és Oresztész valahogy bekerült volna Célimène szalonjába. A jó barátok közül Philinte járatosabb a világ és a társadalmi élet dolgaiban, ezért ő világosan látja a veszélyeket, amelyekbe Alceste belerohan.”

Vámos rendezése ennek pontosan az ellenkezőjét feltételezi: Philinte nem különb a többiekénél, csak jellemének torzulásai nem olyan fedetlenek. Márkus László jól érzi, hogy nem indíthatja karikatúravonásokkal a figurát, de a halk, többféle értelmezés felé nyílt kezdésből neki is oda kellene eljutnia.

5.

A Madách Kamaraszínház *Mizantróp*-előadásában sok a megoldatlan kérdés. De annyi a megvalósult szépség! Hogy takarhatná ezt el előlünk a marihuanás cigaretta füstje?

Molière: A mizantróp (Madách Kamaraszín-ház)

Fordította: Mészöly Dezső, *rendezte:* Vámos László, *díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes.

Szeplők: Gábor Miklós, Márkus László, Domján Edit, Psota Irén, Garas Dezső, Deák B. Ferenc, Bálint András, Káldi Nóra, Gyenge Árpád, Kádár Flóra, Maróti Gábor f. h.



Köpeczi Bócz István: Molière

évfordulók

Húszéves a Vidám Színpad

Épület - műfaj

A Révay u. 18. sz. alatti helyiségben a múlt század végén még mulató volt, amelyet Follies Caprice néven ismertek. 1904 és 1908 között alkalmanként itt tartotta előadásait a magyar színészet történetében jelentős szerepet játszó Thália Társaság, Hevesi Sándor irányításával. 1918-tól 1925-ig Rott és Steinhardt Kis Komédiájának hajléka volt, a Tanácsköztársaság idején azonban három hónapig a Deutsche Volksbühne nevű nemzetiségi színház céljaira vették igénybe. 1928-ban az Új Színház bérelte ki, majd 1935-től 1948-ig Pesti Színház néven a Vígszínház Kamaraszínháza volt. 1948-ban a Pesti Színház elszakadt a Vígszínháztól, és egy évig önállóan működött. 1949 őszén a többi magán-színházzal együtt államosították. Mint állami színház, Vidám Színház néven nyitotta meg kapuit, s két évig külön-álló színházként játszott, míg 1951-ben a Vidám Színház megszűnt, és helyiségebe a Vidám Színpad kabaré költözött.

A felszabadulástól az államosításig a kabaréműfaj otthona a Nagymező u. 11. szám alatti Pódium Kabaré volt. Az államosítás után, 1949-ben a Teréz kör-úti Kamara Varieté alakult át ideiglenesen kabarévá, és két éven át artista-számokkal vegyes kabaréműsort játszott. 1951 szeptemberében a Kamara Varieté megerősített társulata a lényegesen nagyobb befogadóképességű Vidám Színház Révay utca 18. szám alatti helyiségébe költözött át, és mint Vidám Színpad folytatta működését. Ebben a formájában műsoráról kiszorultak az artistaszámok, s helyüket igényesebb színházi produkciók és politikai célzatú konferanszok foglalták el.

1954 januárjában a Vidám Színpad megnyitotta kamaraszínházát, a Kis Színpadot, az egykori Komédia Orfeum, Medgyaszay Színház, majd Modern Színház Jókai tér 10. szám alatti helyiségében. Kezdetben kabaréműsorokat játszott, amelyek helyébe később egész es-tét betöltő zenés bohózatok léptek.

Az alábbiakban - műsorrészletek, kritikák tükrében - végigtekintünk húsz év bemutatón.

1951.

Ki vagytok értékelve

Indul a szezon - Kellér Dezső konferansza a nyitóműsorban:

KELLÉR: Indul a szezon, nyílnak a színházak, nyáron a rózsák, ősszel a színházak, mindig nyílik valami. Hát, amint tetszenek látni, mi is kinyíltunk, mégpedig új néven, új helyiségben, igazán kedves, hogy így ránk találtak. Lényegében persze, a mi kis színházunk a régi maradt: szórakoztató, vidám, bá-tor, igazi kabaré ...

Ez az első műsor ...

IGÉNYES NÉZŐ *(feláll és kifelé indul)* : Szabad kérnem, meg tetszik engedni. Bocsánat.

KELLÉR *(lenéz, zavartan)*: Mondom, ez az első műsor, és ... Hová tetszik menni?

IGÉNYES: Csak tessék nyugodtan beszélni ... *(a szomszédjához)* Szabad, kérem? *(indul)*

KELLÉR: Rossz helyre szól a jegy? Mi baj? Talán segíthetek?

IGÉNYES: Nem, kérem, nincs semmi haj ... *(szomszédjához)* Szabad kér-nem?

DÜHÖS NÉZŐ *(háttul megszólal)*: Ül-jön le már. Micsoda népek vannak! Mit zavarja az előadás? Az itt szegény hiába ugat a színpadon ...

KELLÉR: Köszönöm, ne tessék megvédeni! ... Szóval ez az első műsor ...

(idegesen leszól) Bocsánat, de most már kíváncsi vagyok, miért tetszik elmenni?

IGÉNYES: Ne tessék haragudni ... egy kis tévedés. Én nem tudtam, hogy ez kabarett ... Nem baj kérem, ne tessék velem törődni ...

DÜHÖS: Ez hallatlan ... Az ember be-ül egy ilyen színházba, hogy egy kis kultúrát szívjon magába, szórakozva fejlődjék, erre jön egy ilyen nímánd, és dilizik itten. Dobják ki!

IGÉNYES: Megyek én magamtól is, kérem!

KELLÉR: Egy pillanat! Nem értem az egészet. Hogyhogy nem tetszett tudni, hogy ez kabaré?

IGÉNYES: Tavaly voltam itt, kérem. Ez ugyebár a Vidám Színház? KELLÉR: Vidám Színpad. IGÉNYES: Mindegy. Egy kis zenés darabot láttam itt. Néha jólesik az ilyen könnyű szórakozás. Egyébként én csak az operát és a klasszikusokat kedvelem ...

DÜHÖS: Hogy oda ne rohanjak!

IGÉNYES: Szóval, kérem, a kabarett

az távol áll az ízlésemtől. Én nem szeretem az ilyen kétértelmű malackodást! KELLÉR: Malackodás? De, kérem, hol vagyunk már ettől? A mai kabaré éppen olyan színvonalas, komoly szín-ház, mint a többi. Biztosíthatom, hogy a műsorban egyetlen kétértelmű szó el nem hangzik.

DÜHÖS *(feláll és indul ki)*: Szabad, kérem? Bocsánat ... Meg tetszik engedni...

KELLÉR: Mi van itt, kérem? Ön hová megy?

DÜHÖS: Csak tessék nyugodtan folytatni

... Egy kis tévedés ... *(Igényeshez)* Hé, várjon, megyünk együtt. KELLÉR: Hát önnek mi baja? DÜHÖS: No hallja, az ember beül ide, hogy egy kis kultúrát szívjon magába, és akkor kiderül, hogy az egész műsorban nincs semmi malacság. Ez, kérem, a közönség becsapása. Tessék mondani, hol van most a régi Kamara Varieté? KELLÉR: A régi Kamara Varieté már régen nincs sehol. Ez már az új

Kamara Varieté, amely most ide költözött. Illetve, ez a Vidám Színház, illetve Vidám Színpad.

IGÉNYES: Ezek szerint nemdebár, a Vidám Színház ott van, ahol tavaly a Kamara Varieté volt?

KELLÉR: Nem, a Vidám Színház megszűnt. Ha esetleg érdeklí, a társulat egy része a Honvéd Színházhoz szerződött.

IGÉNYES: És az hol van, könyörgöm?

KELLÉR: A régi Vígszínházban.

IGÉNYES: És, ha szabad kérdeznem...

DÜHÖS: Ilyet még nem láttam. Nem tudja, hol volt a Vígszínház? A Nagymező utcában, ahol azelőtt a Radius volt... Illetve a Renaissance, szóval szemben a Moulinnal ... illetve a Budapesttel ...

KELLÉR: Tévedni tetszik. Ott az Ifjúsági Színház van.

(KÖZBEN TELJES KAVARODÁS A SZÍNPADON ÉS A NÉZŐTÉREN)

KELLÉR: Elég! Függöny! Szóval, kedves közönség, most bejelentem, hogy megkezdjük új műsorunkat, új helyiségünkben, itt a Kamara Színpadon... azaz a Vidám Varieté ... akarom mondani ... Izabella ... nem ... szóval, itt a mi kis színház ... színpadunkon ...

1952.

Vannak még hibák

„Igen, a Vidám Színpad a friss, szatirikus törekvésekkel teli, irodalmi han-

got megütő, bátor kabarészínház a maga teljes értékében színház lett, és ezt nemcsak az új, szép színházhelyiség, a szép díszletek, a kellemes zenei kíséret, a jobb társulat hozta magával, hanem egész *művészi* életünk előre tett nagy lépése. A Vidám Színpad is lépett egyet vagy még többet, amit mi sem bizonyít jobban, mint a »Minden jegy elkelt« tábla, amit a portás szeptemberben kiakasztott a kapura, és július 6-ig le sem vett onnan... Nagy lépést tett előre a kabaré a külső ellenségeket leleplező, antiimperialista jelenetek bemutatása terén is. Érdekes és izgalmas kísérlet volt Alekszej Tolsztoj *Diktátor* című szatírájának bemutatása, a szó legteljesebb értelmében megrázóan humoros volt, Királyhegyi Pál furcsa intonációjú, merész és szellemes *Kínos útitárs* című jelene-te, és egészen nagyszerűen hatott az utol-só műsorban Gozdawa és Stepien lengyel írók *Vállalkozás* című villámjelenete, amelyben Truman és Churchill között lezajló, halk tónusú, mondhatni elő-kelő szellemiségbe burkolt párbeszéd a két gazemberről olyan gyilkos szatirizáló képet ad, mint egy kegyetlen tollú karikatúra ..."

Színház és Filmművészet, 1952. 6-7. szám
1953.

*A pozitív hős közbeszó*l - Ákos Miklós jelenete

MUNKÁS: Varga János vagyok, az ön utolsó regényének pozitív hőse!

ÍRÓ (*megdőbbsen*): No de ... hát az lehetetlen, ön *nem* él.

MUNKÁS: Ez a baj!

ÍRÓ: A szocialista irodalom, mint olyan ...

MUNKÁS (*legyint*): Hagyjuk ezt a típuszöveget. Arról van szó, hogy az utolsó regényének szereplői azt mondták: Varga János, te vagy ebben a regényben a pozitív hős, menj el az íróhoz, és olvass be neki.

ÍRÓ: Mármost nekem?

MUNKÁS: Mármost magának. Itt van például mindjárt a Gizi! A DISZ-titkár. Nem akarom szó szerint elmondani, hogy *mit* üzent.

ÍRÓ: De csak mondja!

MUNKÁS: Jobb, ha nem mondom. Szóval, kikéri magának ezt a jellemzést. ÍRÓ: Ezt kikérem magamnak! Én az életből lestem el!

MUNKÁS: Nagyon keveset leselkedett, *író* elvtárs. Én vegyi úton, recept

szerint keletkeztem. Adj neki nevet, végy egy adag alapfokú szemináriumot, önts hozzá egy adag osztályöntudatot, egy adag versenyszellemet, egy falatnyi vezércikket, írd rá, hogy teljesít 230 Százalékot, és kész a kifogástalan pozitív hős. Vegye tudomásul, hogy engem nem hisz el senki.

ÍRÓ: A lektorok elhitték!

MUNKÁS: Mi az, hogy lektor? Ki az?

ÍRÓ (*meggyőződés*el): A lektor az olyan ember, aki ott ül a kiadó egyik szobájában és olvas. Nem író, mert akkor írna. Nem kritikus, mert akkor kritizálna.

MUNKÁS: [lát mit csinál?]

ÍRÓ: Megmondja az íróknak, hogyan kell írni.

MUNKÁS: Hát ért *hozzá*? De hát akkor igazán nem értem!

ÍRÓ: Én sem . . . Belátom, hibáztam . . .

MUNKÁS: Késő! Már ki vagyok nyomva, közkezen forgok. Soha nem iszom egy fröccsöt! Magának sejtelve sem volt rólam, és mégis megírt.

ERZSI: Gondoltam, én is beszélek az Író elvtárral a rúzs miatt.

ÍRÓ: Hogyhogy a rúzs miatt?

ERZSI: Amiről azt írta, hogy soha nem használok. Hát, kérem, megáll az ész! Miért ne használhatnék én egy kis rúzsot? Ha színházba megyek vagy máshová? Attól erkölcsstelen leszek? Vagy attól nem lehetek munkaslány?

ÍRÓ: Ez igaz, kérem, de hát úgy gondoltam, hogy az önök nagy és tiszta szerelme. . .

MUNKÁS: Hát erről jobb, ha nem is beszélünk! A szerelmi vonalunk egyenesen türheteretlen!

ERZSI: Ha olyan vagyok, mint amilyennek megírt, akkor nem szaporodik tovább a nép!

1954.

Utazás a viták körül

"Mégis meg kell mondanunk, hogy az *Utazás a viták körül* nem olyan bátor, nem olyan határozott, mint a *Nem a tükör görbe* volt. A Vidám Színpad a szatíraszínház rangfokán áll. És ez igényt jelent, amelyet az előző műsor jobban, az új bátortalanabban elégít ki. A Vidám Színpad helyesen és a szatíra pártos, javító szándékával ad hangot a felesleges utcanév-változtatásokon bosszankodó, a hatoson tolongó, a Patyolattal, a KÖ- ZERT-tel sokszor hadilábon álló budapesti ember gondjainak. Néha azonban érdemes a szatíratémát mélyebbről i

meríteni, az életünkben tapasztalható ferdeségek, fonákságok, igazságtalanságok okait kutatni, és okozóit leleplezni a színpadon... Nem árt, persze, kifigurázni az apróbb hibákat, de - úgy véljük - nem ártana, sőt használna né-hány gúnyos megjegyzés azoknak, akik pontatlan, lelkiismeretlen munkával vétenek a minden állampolgárra kötelező fegyelem ellen."

Magyar Nemzet, 1954 május

1955.

Könnyű pesti sértés

„Amikor újat építünk, mindig harcolni kell a régivel, a korhadttal, az előrehaladást akadályozó jelenségekkel. Az új élet építői Magyarországon is alkalmazzák a szatíra és a humor kipróbált és közkedvelt fegyverét ... Menjünk be a Vidám Színpad kis, kellemes nézőterére. E népszerű pesti színház írói és művészei legújabb műsorukat mutatják be: a *Könnyű pesti sértést*.

Amint kilép a függöny elé a konferáló Kellér Dezső, a színházban azonnal megteremtődik a kölcsönös megértés légköre. S ez természetes: az, amit ez a kintűnő konferanszié mond, és az, amit a színészek játszanak, nyilvánvalóan megfelel a közönség érdekeinek. Kellér Dezső elmondja: sajnos, még nem mindenki érti meg, hogy milyen fontos a munkához való komoly hozzáállás. Előfordul, hogy az emberek munkaidőben nem dolgoznak, hanem játszanak. Szeretnének ezeknek a szerveztelen játékoknak bizonyos rendszerességet adni - mondja tréfálkozva - , s ezért javasolja, hogy az egyes vállalatoknál a gyerekszobák min-tájára, rendezzünk be játszósobákat felnőttek számára.

Felmegy a függöny, és felnőtt embereket látunk gyerekruhákban, minden-féle kockák, hintalovak és játékaútok társaságában. Kiderül, hogy ezekből a kockákból alakul ki a vállalat termelési terve, a labda egy akta, amelyet elintézés végett egymásnak dobálnak. S ami-kor az egyik „gyerek” játékaúton elutazik, a nézők nemcsak ezen a furcsa látványon nevetnek, hanem azon is, hogy a vállalat igazgatója hivatalos út címén állami kocsin utazott szórakozni a Balatonra.

Így harcol a színház saját műfaji eszközeivel a munkafegyelem megszilárdításáért.

Vagy még egy rövid jelenet: értekezlet. A résztvevők arcán látszik, hogy már órák óta félálomban vannak. Egy



A Vidám Színpad műsoraiból. „Egyebek és emberek”. (1958). Fejes Teri és Misoga László (MTI fotó - Keleti Éva)

idősebb asszony felemeli a kezét, és azt mondja, hogy el kell mennie, mert a gyerekei várják. Rögtön utána felkel a helyéről, és indul kifelé egy fiatal lány is. Az elnök felháborodott kérdésére: »Maga hova megy, hiszen magának nincsenek gyerekei«, a lány a nézőtér kacagása közepette a küszöbről így felel: »Ha ennyi időt fogok értekezleteken tölteni, akkor nem is lesznek.«

Így harcol a színház az »önagyonulások« ellen.

Ogonyok, 1955. október

1956.

Mi van a függöny mögött?

„A Vidám Színpad új műsora láttán két gondolat vetődik önkéntelenül fel. Az egyik: mennyi kiváló színész, sajátos egyéni tehetség, akik sokkal többet tudnának nyújtani, ha adottságaikat még jobban figyelembe vennék és több lehetőséget teremtenének számukra írók, rendezők. A másik: öröndetes, hogy az új műsorban fel-felcsillan a bátorság, a bíráló, szatirizáló kedv, igaz, hogy hamar kihuny, és a megszokottnak engedi át a helyét.

Esti Budapest, 1956. május

Kellér Dezső konferansa: Nem jobb félni, mint megijedni

„Most, hogy hadat üzentünk a dogmatizmusnak, az a gondolatom támadt: vajon nem lenne-e hasznos felülvizsgálni

a mindennapi élet legelterjedtebb dogmáit, a közmondásokat is? Biztosan találunk néhányat, amelynek már régen megdőlt a csálhatatlansága, hiszen változtak az idők, mi is változtunk, és közben sok új tapasztalattal is gazdagabbak lettünk. Például, csak úgy találomra, itt van mindjárt egy vitatható köz--mondás: »Akinek az isten hivatalt ad, annak ész is ad hozzá.« Hát, tudja isten, erre én nem mernék megesküdni. Előfordulhat, de egyáltalán nem tipikus. Tehát ezt a közmondást nyugodtan kiostálhatjuk. Ámbár, ha nagyon akarjuk, meg is lehet menteni, egy kis módosítással talán még használhatjuk egy ideig. Mondjuk, ilyenformán: »Aki-nek az isten hivatalt ad, annak kocsit is ad hozzá.« Ez igen, ez közmondás! Ebben van realitás! De hadd térjek át arra a közmondásra, amely egyszersmind témája is lesz a konferanszomnak. Ez az ősrégi, sokszor idézett közmondás így szól: »Jobb félni, mint megijedni.« Nem tudom, ki találta ki, de az biztos, hogy az illető nem sokat félhetett életében. Miért volna jobb félni, mint megijedni? Nem jobb félni. Megijedni jobb. Nem is lehet egy napon említeni, hogy mennyi-

vel jobb megijedni, mint félni. Mert az ijedtség - a szó hangzása is érzékelteti - egy pillanatig tart csak, egy hukk, és már vége, rögtön utána az ember már múlt időben beszél róla. Azt mondja: - Tyű, a mindenségit, hogy én hogy meg-ijedtem. Hát esküszöm, csak egy kis híja, hogy . . . vagyis ez a legrosszabb eset. Ezzel szemben a félelem: nyúlós, kellemetlen, elviselhetetlen állapot, amelynek se vége, se hossza, megkeseríti és tönkreteszi az életet. Folyton csak remegni, reszketni, rémeket látni, ez semminél nem lehet jobb, ez mindennél csak rosszabb lehet. Éppen ezért mindent el kell követnünk, hogy az emberek szívéből eloszlassuk a félelmet. És most, amikor a tavaszi fuvalat, bejárva az egész világot, hozzánk is friss levegőt hozott, nem is lehet szebb feladata a politikai kabaré konferansziájának, mint meggyőzni az embereket arról, hogy most már senkinek sincs oka a félelemre."

1959.

120 éven aluliaknak

„A műsor nyitó tréfája afölött kesereg és humorizál, hogy oly sok minden meg-

A Vidám Színpad műsoraiból. „A helyzet a következő” (1958). Kellér Dezső, Surányi Magda és Balogh Erzs (MTI fotó - Keleti Éva)



javult az utóbbi időben nálunk, nincs mit kigúnyolni. Valóban sok minden rendeződött nálunk. De az is igaz, hogy meg is untuk a kabaréban a „merész” átkozódást a Patyolat, a KIK, a TÜKER ügyében, hisz másodlagos jelenségeken viccelődni érdektelen dolog. Kétségtelen, ezekből a témákból is sikerült olykor szellemes szituációkat, poéneket kicsiholni, de a kabaré önmaga értékét csökkentti, ha csak így akarná a jelenhez való kötöttségét dokumentálni.”

Népszabadság, 1959. január

1960.

Mi a panasz?

„Egyébiránt ez a műsor azért jó, mert i maga nyelvén arról beszél, amiről más nyelven a vezércikknek kell. Általános érdekű, rendkívül fontos társadalmi jelenségekről, a kispolgári nyomásról. Ez a probléma forrón időszzerű. Átmeneti korszakban élünk, szüntelen formálás, változtatás és újjáteremtés az életünk. Átépitjük a gazdaság szerkezetét, újjászüljük a várost, a falut, az emberek életmódját, a közgondolkodást, a műveltséget, az erkölcsöt, az ország egész karakterét. De miközben serényen teremtünk, és lelkesen harcolunk, váratlan akadályokba botlunk. Fonák helyzetek-be, méltatlan viszonylatokba és alantas körülményekbe. A pusztuló múlt torlassza sűrűsödő romhalmazaiba. Idejét-múlt magatartásokba és meghaladott nézetekbe, érzelmi konvenciókba, megkövült előítéletekbe. Olykor tudatosan áll-j a utunkat a múlt, igen sokszor gépies tehetetlenséggel, reflexszerű automatizmussal gördül elénk. Néha kívülről tör ránk, máskor önmagunkban birkózik velünk. Úgy építjük az új világot, hogy közben magunknak is újja kell születnünk. És gyorsabban építjük fel az új várost, a korszerű lakást, üzemet, kombinátot, hamarabb rakjuk le az új intézmények alapjait, a falu szocialista szervezetét, mint ahogyan önmagunk újjá-teremtése végbemegy.

A Vidám Színpad új műsora ennek a sokágú, ellentétes arculatú kispolgárságnak a leleplezését kíséri meg. A slágerek kozmopolitizmusával, olasz mániájával éppúgy foglalkozik, mint azzal a sznob lihegéssel, amely a modern nyugati drámát fogadja nálunk. Az operett fogásait éppúgy parodizálja, mint a régi opera más szinten jelentkező modorosságát, amelyet egy letűnt társadalom igényei és osztálydivatja szült.”

Magyar Nemzet, 1960. november

Kel/ér Dezső konferansza: Újból a bátorságról

„A kabarének az is feladata, hogy a panaszoikat bátran szóvá tegye. Tudniillik a kabarének éltető eleme a bátorság. A dráma megrikat, a vígjáték megnevetet, az operett elandalít, a kabaré meghökkent.

Buzdítanak is minket, mióta csak vagyunk, hogy nosza, bátrabban, még merészebben!

Igen ám, de magához a bátorsághoz is kell egy bizonyos fokú bátorság, és mi tagadás, eleinte bizony kicsit gyávák voltunk ahhoz, hogy bátrak legyünk.

Gondoltuk, elég lesz, ha csak úgy tesszünk, mintha bátrak lennénk, mert akkor közben nyugodtan maradhatunk gyávák, ami roppant kényelmes és kellemes állapot, mert lehet, hogy bátraké a szerencse, de a nyugalom az a gyáváké, és kell-e annál nagyobb szerencse, mintha az embernek megvan a nyugalma. Igen ám, de a bátorság látszata kevésnek bizonyult, egyre erőteljesebben követelték -- minisztérium, sajtó, közönség egyaránt -, hogy legyen valóban bátor a kabaré, úgyhogy már ahhoz kellett volna bátorság, hogy továbbra is gyávák maradjunk, és ezért tisztára gyávaságból elkezdünk bátrak lenni.”

1963.

Nem politizálnak

„Ne tévesszen meg senkit a cím. Ha a Vidám Színpad új műsora azt hirdeti, hogy nem politizál, akkor bizonyosan politizálni fog. Ez a lényege, ez a feladata. Ezt várják tőle esténként a nézők, akik azzal ülnek be a nézőterre, hogy közéletünk, kulturális életünk fonákágairól halljanak szatirikus bírálatot.

A Vidám Színpadnak ez a szerepe azonban az évek során alaposan megváltozott. Tíz évvel ezelőtt azt lesték a nézők, hallanak-e olyasmit, amiről ők csak suttogva mernek beszélni, és örültek, ha kimondta valaki, akár virágnyelven is. Azóta megváltozott a viszony a néző és a politikai kabaré között. Most azt figyel a közönség, van-e olyan hiba, amelyet ők nem vettek észre, csak a fürgé szemű kabarészerző, és van-e valami mélyebb összefüggés kancsal, fonák jelenségek között. Kezdetben volt a suttogva kimondott orvosi diagnózis, később jött a betegség okainak kutatása; ma már gyógyszer is kérünk rá. Az sem baj, ha ez tüneti. kezelés csupán, csak ne hagyjuk el úgy a színházat, hogy az or-

vos - a Vidám Színpad - nem foglalkozott velünk.”

Magyar Nemzet, 1963. december

1966.

Nyugalom. a helyzet változatlan!

„A magyar kabaré a pesti kispolgár műfaja volt megalakulása pillanatában, s az maradt lényegében mind a mai napig. Nem véletlen, hogy az utóbbi évek legnépszerűbb kabaréfigurái: Zacsek, Pomócsi és »a papa« is lényegében a pesti kispolgár megjelenési formái voltak a színpadon.

Általában ezek a tréfák mind a kispolgár megdicsőülésével végződnek, azaz nem a kispolgárt neved ki a közönség, hanem együtt nevet a kispolgárral, aki viccelődik mindennel, amit lát és észrevesz. Igen sok jó, szellemes, ügyes vicc van ezekben a darabokban, a kis csípések nagyon sokszor jogosak és igazak, de ez nem változtat azon, hogy minden esetben a kispolgár csipkelődései, és a kabaré közönsége együtt nevet ezzel a pesti kispolgárral.

Nem azt mondom, hogy az elmúlt tizenöt év minden kabaréja ilyen volt. Kellér Dezső például a konferanszaiban nagyon gyakran megszabadult a különben rá is jellemző jellegzetesen pesti kispolgári szemlélettől; darabjaiban, tréfaiban viszont nem. Megteremtette ugyan a »polg. csök.« fogalmát, de tréfaít legtöbbször arra élezte ki, hogy megmutassa: olyasmit is a »polg. csök.« kategóriájába sorolunk, ami nem az. Az igazi s valóban meglevő csökevények ellen azonban ritkán emelt szót még ő is, az új ember, az új világ oldaláról.”

Hajdú-Bihar megyei Népijság, 1966. augusztus

1967.

Alom az államban

„A Vidám Színpad új műsorának szándéka csak a legnagyobb örvendezést válthatja ki a kritikusból: a politikai kabaré feladatának és lehetőségeinek legjobb megértését tükrözi, hogy most az új gazdasági mechanizmus bevezetésének előkészítő periódusában nem másol, hanem éppen erről állítják össze műsorukat: a túlzott reményeket és az új lehetőségek ígéretei között megbúvó alatomosságokat egyaránt pellengérré állítva. Az így kiváltott nevetés igazán nem öncélú - de sok célú, s mindenesetre társadalmi horderejű: tisztít is, le is leplez, önmagunkra ismerttet a görbe tükör-

ben, s ki tudja még, mi mindent végezhet el, miközben szórakoztat." *Élet és Irodalom*, 1967. október

„A nyugati lapokat böngészve azt látjuk, hogy a legnagyobb publicitást Kellér Dezső konferanszai és Róna Tibor *Több nyelven beszélünk* című műsora és a *Politikai iskola* című jelenete érte el... A londoni Times a *Műteremlátogatás* című jelenetből idéz. A tréfa témája: egy ifjú festő aktot fest, de kifogásolják, hogy ezt a témát választotta, mivel nincs társadalmi mondanivalója. Emiatt fél, hogy nem lesz sikere a ki-állításon. Dörzsölt barátja vigasztalja: nincs semmi baj, csak megfelelő címet kell találni, amely kifejezi a mondani-való lényegét. - Adj az akt kezébe egy aktatáskát, és legyen a kép címe: Újságíró. - De hát, mit fejez ki a kép? - kérdi kétségbeesve a festő. - Azt, hogy a magyar sajtónak nincs mit takar-gatnia!"

Látóhatár, 1967. október

Róna Tibor és Litványi Károly jelenete: Hullámvasút

A hullámvasút megindul, lassan, egyen-letesen.

EGYIK: Emlékezzen csak, hogy milyen mélypontról indultunk! Először lassan, csikorogva! Aztán mindig gyorsabban! Aztán lett krumpli meg zsír, az-tán lett mindenféle élelmiszer, aztán lett tüzelő, aztán lett ruházkodás, aztán lett egy nagy fellendülés a termelésben ...

(Zuhanás)

MÁSIK: ... aztán lett infláció!

(Emelkedés)

EGYIK: Aztán lett jó forint! És emelkedni kezdett az életszínvonal! Minden évben lemérhető volt, hogy mennyivel élünk jobban! Negyvennyolcban jobban éltünk, mint negyvenhétben, negyvenkilencben jobban éltünk, mint negyven-nyolcban, és az ötvenes években...

(Zuhanás)

MÁSIK: Mit akart mondani az ötvenes évekről?

EGYIK: Hogy akkor volt néhány hiba!

(Emelkedés)

EGYIK: De utána jött az ötvenhárom meg az ötvennégy, mikor elkezdtek rendbehozni a dolgokat!

MÁSIK: Na, de azután mi jött, uram, ötvenhatban?

(Zuhanás)

MÁSIK (más hangon): Máskor jobban meg kell fogózkodnia.



A Vidám Színpad műsoraiból. „Nem a tükör görbe” (1953). Lórán Lenke, Dékány László és Alfonzó (Magyar Fotó - Farkas Tamás)

EGYIK: Miért?

MÁSIK: Hogy ki ne essen! Folytassa csak!

(Emelkedés) ...

EGYIK: Emelkedett a külföldre menők száma!

(Zuhanás)

MÁSIK: ...esett a visszajövőké!

(Emelkedés)

EGYIK: Végleg megszűnt a létbizonytalanság. A mezőgazdasági dolgozóknak is nyugdíja van és SZTK-ja.

(Zuhanás)

MÁSIK: Olyan is a munkafegyelem!

(Emelkedés)

EGYIK: Belekezdünk az új gazdasági reformba.

(Kis csend)

Mindketten várják a zuhanást, már le-hunyták a szemüket is, de az elmarad. Mert már az utolsó egyenesben vagyunk, és a kocsi beérkezik az állomásra.

MÁSIK: Mi az, miért hallgatott el?

EGYIK: Vártam, hogy zuhanunk! MÁSIK: No és?

EGYIK: Úgy látszik, benne vagyunk a célegyenesben! Hát örülök, hogy így elbeszélgettünk!

MÁSIK: Várjon még! Ha maga olyan okos, akkor azt is mondja meg, hogy most - mi lesz?

EGYIK: Hogyhogy mi lesz?

MÁSIK: Hát, a gazdasági életben, és úgy egyáltalán!

EGYIK: Mi lenne? Felfelé fogunk emelkedni! (Közben megérkeztek, a kocsi megállt) Na, jön a következő menetre?

MÁSIK: Csak a gyerekek! Tudja... megmondom őszintén... én már szédülök egy kicsit.

„Sajó is, Hacsek is, Pomócsi is, a polgár is és a forradalmár is megnyugodhat: a Vidám Színpad ellenzéki kabaré maradt, és legyőzte a nevetés szabotőreit. Megtanította az „érte-nevetést”, hogy az emberek a kabarén kívül is mosolyogni tudjanak.”

Tükör, 1966. október

1971.

Pénz beszél

„Pestnek két kabarészínház joggal ki-jár. Ahol a közgondolkodást ennyire át-hatja az aktuális humor, ott ennek a sajátos szellemi aktivitásnak kellő fórumot kell teremteni. Most, mikor mind a Mikroszkóp Színpad, mind a Vidám Színpad hosszú idő után újra premiért tartott, azzal a várakozással végeztem el vidám vizsgálódásomat a két műsor körül, hogy vajon mennyire szolgálnak pezdítőül 1971 tavaszának politikai légkörére ... A humor a Vidám Szín-padon konfekcionáltabb, bizonyára azért, mert igyekeznek a számok zömét a társulat alkatára húzni... Van kövér humor, sovány humor, vörös humor. Brachfeld inkább kedélyes, semmint élesen poentírozó konferanszié...”

Film, Színház, Muzsika, 1971. április

Részlet Brachfeld Siegfried konferan-szából:

„Sokan vitatkoznak arról, hogy lesz-e a kommunizmusban pénz vagy nem lesz. A revizionisták azt mondják, hogy lesz; a dogmatikusok meg azt, hogy nem lesz. Mi, akik dialektikusan gondolkodunk, tudjuk, hogy lesz, akinek lesz, s lesz, akinek nem lesz.”

Összeállította: Berkes Erzsébet

MAJOROS JÓZSEF

A Kecskeméti Katona József Színház jubileuma

75 éves a Kecskeméti Katona József Színház: a Fellner és Helmer, jeles bécsi építészek tervei szerint fölépült színház 1896. október 14-én nyitotta kapuit.

Háromnegyed évszázados jubileum - alkalom arra, hogy fölidézzük a színház történetének fontosabb eseményeit, jelentős fejezeteit.

A *Kecskemét* c. lap 1896. október 18-i száma így tudósít a nagy napról:

Az új színház megnyíltával, október 14-én, Kecskemét új korszakba lépett ... új világ nyílt meg számunkra, melyben új feladatok tornyosulnak elénk és sürgős tevékenységre sarkallnak. Új színházunkban Ábrányi Emil hangoztatta az első szót s aztán elkezdődött a Bánk bán előadása ... Az új épület külsőleg, bensőleg ragyogó volt, künn nagy sokaság tolongott az ívlámpák előtt s közben-közben zajos kiáltásokban tört ki ... A közönség ünneplő volt, a férfiak fekete ruháját érdekesen tarkítja a nők szebbnél-szebb öltözeti díszé ...

Az eleven tollú tudósító sok minden cicomás, „millenniumi” epizódról beszámol még; majd illendő szavakkal szól azokról, „kik a színház létrejötte körül elévülhetetlen érdemeket szereztek s művük befejezését meg nem érthették”.

Hogy Kecskemétnek állandó színháza legyen - ez először Katona Józsefnek volt szívügye és buzgalma.

Katona 1820 novemberében foglalja el alügyészi hivatalát Kecskeméten. Iskolaszínjátszó és drámaírói „múlttal” a háta mögött éberül figyel a szülővárosa művészetének alakulását. Kevés örömet lelhet benne. A városban, ahol a XVIII. században az iskolaszínjátság oly bátran dacolt a bécsi rendeletekkel, ahol Kelemen László második társulatát szervezhette 1796-ban - hivatalkezde idején épp egy német színtársulat fészkel. Távozásuk után kóbor „truppok” melegednek hosszabb-rövidebb idő-közönként a Kecskés vendéglőben - ennek kerthelyisége szolgál ekkor a város színházául. Inkább csak átutazóban játszanak: Komárom és Kolozsvár között

szusszanva Kotzebue-t és különféle magyarításokat.

Ez a szálnalmas helyzet készíti Katonát, hogy színházépítési javaslatával a „Nemes Tanácshoz” forduljon: Láttuk a Hijjánosságokat máskor de érezni csak akkor tudjuk, mikor szükségét mutatta a belépő Eset. Így vagyunk Ketskeméten a Játék színél, mell y ugyan nem valamelly mindennapi szükség, és csak azok előtt tünik szembe, akik ahoz hajlandó érzéssel viseltetnek: mind azon által meg kell esmérni azoknak is, kik a Játszó szín e ránt Viszszatettzéssel vannak, hogy egy kis meg nem fojtható Kedvetlenséget támaszt a lélelben mikor egy vagy más Játszó Társaság (vagy csak pusztá Báb-tántzoltató is) nállunk megjelen és egy ily temérdek Város nem tud annak egy betsületes Fedelet mutatni, mell y alá vonulhasson

...

Ezért terve a következő: a piaci mé-szárszék épületét kellene színjátság céljára átalakítani. A javaslattal egyetértők nevében az átalakítás költségeire is garanciát vállal, a „Nemes Tanács” azonban elejti tervét: „midön ... a város Cassája boldogabb állapotban lészen ...” - akkor lehet majd tárgyalni színházépítésről... Hiába volt a terv-rajz is, amit a *Bánk bán* írója javaslata mellé illesztett. Tudjuk: Katona úgy halt meg 1830. április 16-án, hogy mind drámaírói, mind színházépítési tervei sikerületlenek maradtak ...

Halála után három évvel - jórészt üzleti meggondolásokból - egy magán-vállalkozó épített színi játékra alkalmas helyiséget a telkén: ez Kecskemét első állandó színházterme. A vándortársulatok most már tartósabb ideig tanyáznak a városban, ugyancsak mostoha körülmények között. 1843 januárjától Szabó-Szákf y társulata bérli a „múzsahajlékot”: velük van Petőfi Sándor is. Statisztál a *Grizeldisben*, „jutalomjátékul” eljáltssa a *Lear* Bolondját, aztán, előbb, mint a társulat, egy-két ruhaneműjét Vargáné asszonynak szállásbér fejében zálogul hagyva, faragott vándorbottal a kezében elhagyja a várost - a határban Jókai integet utána ...

1847. október 14-e: a *Bánk bán* első kecskeméti bemutatója. Góts Ede társulata adja elő ...

S aztán elcsendesedik a város színi élete: a művészek javarészt a szabadságharc katonái lesznek.

Az önkényuralom idején „családi színtársulatok s „tájszínházak” próbálják, kevés eredménnyel, élesztetni a város színi életét. 1857-től azonban már rangos vendégszereplések nyomaira bukkanunk - s ezek kísérőjelenségeként egyre szembetűnőbbé válik a színház maradi állapota. A *Vasárnapi Újság* 1859. február 6-i száma Katona panaszát ismétli tömören: „Egy ilyen népes város épí-tethetne állandó színházat, s akkor nem volna kénytelen a közönség egy vendéglő udvarán szénapajtaból rögtönzött al-kotmányban élvezni az előadásokat.” Az igény mind sürgetőbbé válik - a kitartó sürgetés 1868-ban meghozza eredményét: ismét magánvállalkozásban fölépül a kecskeméti színészet az előzőnél megfelelőbb új hajléka, a Kovács László építette színházterem.

Az 1896-os színházavatásig ez az épület ad otthont a társulatoknak. A szín-ház élén most már a város által kinevezett igazgatók állnak ... A fönmaradt színlapok szerint Kecskemét szín-házszerető közönsége ezekben az évek-ben a nagyszámú népszínmű és operett mellett operákat is láthatott, s sűrűn találkozhatott Shakespeare, Moliére és Schiller darabjaival is ...

A ma is álló színházépület fölszen-telésének millenniumi parádéját hosszú évtizedek hősies, nehéz sorsú színésze, reménytelenségbe vesző jámbor szándékai előzték meg Kecskeméten.

A színház első igazgatója: Rakodczay Pál. Nagy ambícióval lát munkához. Színházi lapot indít, széles körű szervezési munkába kezd, ügyes műsort állít össze: Madách- és Moliére-bemutatók mellett Offenbach és Hervé operettjeit, Abonyi és Szigligeti népszínműveit ajánlja a közönségnek. Kür y Klára vendégfel-lépése alkalmából kétszeresére emelte a helyárat - ezért fölmondtak neki.

1908-ig évente, kétevente cserélődtek az igazgatók s a társulatok. Mariházy Miklós az első igazgató Kecskeméten, aki ünneplések és megkövezések közepet-te tizenkét évadon keresztül áll a szín-ház élén: 1908-tól - 1920-ig. Nehéz időket vészel át. Kezdetben a „vidék min-taszínházát” álmodja Kecskemétre - alig pár év múlva jóval kevesebbel kell hogy beérje. 1913-ban megnyitja kapuit a Városi Mozi, melynek közönségelszívó hatása azonnal jelentkezett. Az első világháború kitérése lényegében megbénítja a színházat. Az egyetlen említésre méltó esemény: 1916. november 11-én díszelőadás keretében kerül sor a szín-

ház újrakeresztelésére. Az addig Városi Színház most, méltó módon, Katona József nevét vette fel.

A Tanácsköztársaság ideje alatt Mariházy a proletárdiktatúra szellemében vezeti a színházat. 1919. május elsején ünnepi előadás keretében mutatják be Barta Lajos *Tavaszi mámor* c. egyfelvonását. Június 3-tól a színház mint szocializált üzem működött - új közönséggel, új tagokkal. A párt- és szakszervezeti tagoknak kedvezményeket biztosítottak, a munkások számára ingyenes előadásokat szerveztek.

A fehérterror felülkerekedésével Mariházy helyzete tarthatatlanná válik; röplapokon uszítanak ellene - távoznia kell Kecskemétre.

A város színházi élete siváran telik a két világháború között. A mind szorítóbb gazdasági problémákkal szemben a színház egyre hígtottabb művészettel manipulál: fővárosi divatdarabok után-játszásával, operettekkel, díszmagyaros színművekkel próbálja aktivizálni a közönséget. Ám a közönségnek az effajta művészetet egyébként igénylő része (nagygazdák és kereskedőréteg) is inkább társalkodás vagy szünetbeni tözsdézés okán látogatja a színházat. A kulturáltabb, haladóbb szellemű réteg igényeit csak nagy ritkán elégíti ki a szín-ház: Miklóssy Imre „filléres klasszikus előadásai” lehetnek ilyen alkalmak.

Mi történt mégis feljegyzésre méltó ebben az időszakban?

1920-ban a Belvárosi Színház vendégszerepel a városban - a színészek között találjuk Bajor Gizit.

1921-ben megünneplik a színház fennállásának 25 éves jubileumát. Fölmerül egy Katona-múzeum létesítésének gondolata.

1924-ben Alapi Nándor Országos Kamara Színháza vendégszerepel Kecskeméten. Műsorukon *a Rosmersholm*, *a Dandin György*, *a Gólyakalifa*. Joós Ferenc Kecskemét színészetéről szóló, imponálóan gazdag tényanyagú könyvében (*A vándorszínésztől az állami színházig*) így ír Alapi társulatának vendégjátékáról: „Előadásait együttesének színvonalas összjátéka jellemezte és ez különös összehasonlításokra nyújtott alkalmat a szerződéses igazgatók társulatainak sablonossá váló készületlenségével szemben ... A közönség haladó művészetre szomjas része . . . értékelni tudta a színpadról a padosorokba áramló szabadabb eszmék levegőjét.”

1934-ben a gazdasági válság közepette

Miklóssy Imre klasszikus ciklusra hirdet bérletet. A közönség 22-110 fillérért láthatja *a Lear király* és *a Szentivánéji álom* előadásait.

1939-től országosan kamararendszerűvé alakul a vidéki színészet: 1944. június 16-ig Kecskeméten is cseretársulatok szerepelnek.

A német megszállás és nyilas rémuralom közepette a városba érkezett Szokoly Gyula, az 1944-45-ös évad igazgatója, egy újfajta színház létrehozásának akkor naivnak tűnő hitével.

A fölszabadult Kecskeméten 1945. március 14-én nyitja meg kapuit a színház. Szokoly nehéz körülmények között vezeti a színházat - s 1947-ig tartó igazgatósága alatt nem sikerül színvonalas műsorrendet kialakítania. 1947-48-ban Szalay Károly az igazgató. Nagy eseménye a színháznak Sárközy György *Dózsa* c. drámájának ősbemutatója; szép kritikai és közönségsikert arat. A szín-ház utolsó magánigazgatója 1948-49-ben Radó László volt. Ebben az időszakban jelennek meg a színpadon a szocialista szellemiségű magyar és szovjet drámák; a közönség aktív szervezésével, egy-egy bemutató széles körű megvitatásával élenkebbé, pezsgőbbé válik a város színházi élete.

1949-50: az államosított kecskeméti színház első évadja. Szép számú társulattal, haladó programmal kezdi új életét a színház. A népfront helyi lapja méltán írhatja 1950 januárjában: „Dolgozóink megszerették a színházat, bizonyítja ezt a látogatottság, amit az elmúlt években nem tapasztalhattunk. Új művészettel, új módszerrel állt elő a színház, olyannal, ami szolgálja a kultúra terjesztését.” Valóban: a társulat rendszeresen jár falvakba, tanyaközpontokba a kultúra mécsesét gyűjtani a munkásság és parasztság körében - s bérloí, állandó látogatói között egyre több a kétkezi munkás. A külföldi és a szovjet-orosz klasszikusok bemutatói mellett mind gyakrabban követik egymást az új magyar dráma jelentős alkotásainak bemutatói. „A vidéki színészet, az állam támogatásával, művészi színvonalának emelkedésével Kecskeméten is révbe jutott” - állapítja meg Joós Ferenc idézett könyvében. S a fejlődés bizonyosságául szolgálhat Ráday Imre cikke is, amelyet a színház 1953-as budapesti vendégszereplése alkalmából írt *a Népújság* szeptember 17-i számában: „A Hírös város főreáliskolájának harmadik osztályos tanulója voltam, amikor először lát

tam színházi előadást az ottani színház diákállójáról. Az első színházi élmény és a Katona József Színház nyújtotta mai élmény között oly nagy a távolság, hogy ezt évekkkel nem, valóban csak korszakkal lehet lemérni.”

1954 novemberében a piarista gimnázium dísztermét karamaszínházzá alakították át - amint az *Irodalmi Újság* beszámolt az eseményről: ez volt az ország első vidéki kamaraszínháza.

1958-tól napjainkig - Radó Vilmos vezeti a színházat. Irányítása s a tehetséges rendezők munkája nyomán a színház büszkén tekinthet vissza az elmúlt tizenhárom évre. Különösen sokat tett ez időszakban a színház az új magyar drámáért. (Raffai Sarolta, Timár Máté, Végh Antal, Galgóczi Erzsébet, Boldizsár Miklós, Szakonyi Károly darabjainak bemutatóira gondolunk.)

1971-ben megalakul a Stúdió színház, hogy korszerű színházi törekvések műhelye legyen ...

Gazdag, sokszínű, eredményes történet a Kecskeméti Katona József Színházé. Fejezetei szerves részét alkotják az egyetemes magyar színháztörténetnek - mostani, 75 éves jubileuma az egész magyar szocialista színházművészet jelentős, szép ünnepe!

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hámos György:

Bátorítás történelmi drámára

Boldizsár Iván:

Bartók jelenléte

Hermann István:

Egy színpadi emlékmű a Tháliában

Breuer János:

Népművelés nem középiskolás fokon

Földes Anna:

Gondolkoztató agitáció a színpadon

Koltai Tamás: Tünődés

a jelenlétről

Sziládi János:

Fényes szelek

Barta András:

A tüzes kandúr és Peer útja

Telegdi Polgár István: A

tények tisztelete

Pályi András:

Korszerűsítés vagy korszerűség?

Köröspataki Kiss Sándor:

Színházak Szlovákiában

Siklósi Olga:

Színházi esték Berlinben

Tűnődések a mérföldkőnél

A közelmúltban ünnepelte a Déryné Színház megalakulásának 20. évfordulóját. Nem a méltató-megemlékező írárok számát szeretnénk szaporítani akkor, amikor a következő három cikkben megkíséreljük számba venni a színház eredményeit és gondjait. Amikor a Déryné Színház húsz évéről be-szélünk, szándékunk szerint nemcsak az elmúlt, hanem a következő két évtizedre is gondolunk. A színház múltját, eddigi teljesítményét, a jövő szempontjából érdemes áttekinteni.

BÁLINT LAJOS

Tizenegymillió kilométer vándorúton

A Déryné Színház húsz éve

Ilse Berendnek van egy német nyelvű könyve, mely arról szól, hogy a Szovjetunió közvetlenül a forradalom után is, milyen fontosságot tulajdonított faluszínházainak, amelyeknek szűz talajt kellett felszántaniuk és bevetniük. Valóban észre kell venni nálunk is, hogy a nagyvárosok, főleg a fővárosi színházak helyzete ilyen szempontból jóval előnyösebb volt. Nekik is egyik fő feladatuk volt, hogy új közönségben keltsék fel a színpadművészetek iránt való érdeklődést, de ebben kétségtelenül segítette őket, hogy volt már készen olyan érdeklődő közönségreteg is, mely a háború előtről hozta magával a színház iránti érdeklődést. Bár ez a közönség javarészt még más ízlésekben nevelődött, de lényegében megvolt a színház iránti kíváncsisága, s ez könnyebbé tette a budapesti színházak elindulását. Legfeljebb az a feladat állt az igazgatók előtt, hogy olyan műsort teremtsenek - legalábbis tíz-tizenöt évig amely új tartalmi törekvéseivel és mondanivalóival alkalmas arra, hogy új tömegközönséget szerezzen, neveljen a maga műintézete számára. Egyben persze ezt a régebbi publikumot is hozzászoktassa a drámaírás és a színpad új jellegéhez.

A korábban Faluszínház néven működő, s azután Dérynéről elnevezett színtársulat kapta és vállalta a legfáradtságosabb, legáldozatosabb feladatot. Nehéz és összetett feladat állt a korán elhunyt Mátrai József első igazgató és azok előtt, akik a Faluszínház első útjaira elindultak. Amíg válogatás nélkül keresték fel a kisebb-nagyobb települé-

seket, nagyon sokszor olyan közönséggel álltak szemben, melynek életviszonyainál fogva, jóformán soha nem volt módja, hogy a színjátszással valamiképpen megismerkedjék. Új és szűz közönség igényeit - mondhatná valaki --könnyű kielégíteni. Lehet. De bizonyos az, hogy amíg rendes vagy legalábbis elfogadható színpad helyett kocsmai ivók vagy egyéb hasonló helyek hevenyészett deszkaemlévényein folyik a jó-formán díszlettelen előadás, az ilyesmi kevéssé alkalmas arra, hogy az új közönségben maradandóbb érdeklődést keltsen a frissen megismert művészet iránt. Hiábavaló, hogy hivatásos és tehetséges színészek képességeik javát adják, maga az egész produkció e korlátolt körülmények között értéktelen. Hatásában alig emelkedik felül a hajdani „dali” vándortársulatok emlékein. Ezek a régi, öt-hat tagból álló kóbor társaságok a színházi közönség nevelése szempontjából inkább károsak voltak, mint hasznosak.

Nyilván erre a belátásra jutottak az állami falujárók társulatai is, amikor - most már Déryné Színházként - leszűkítették feladatkörüket, s csak olyan helyeken folytatták működésüket, ahol valamiképpen komolyabb művészi lehetőségű helyiség állt rendelkezésükre. Nagy segítség ebben, hogy egyre több meg-épült művelődési ház gazdagítja a kisebb-nagyobb települések kultúrlehetőségeit. Ezekben nemcsak nagyobb terem, de olyan színpad is van, ahol a díszleteknek és világításnak illúziót adó tényezői is helyet kapnak, így ezek, ha a szűkebb méretekben is, teljes színházi előadás igényeit elégíthetik ki.

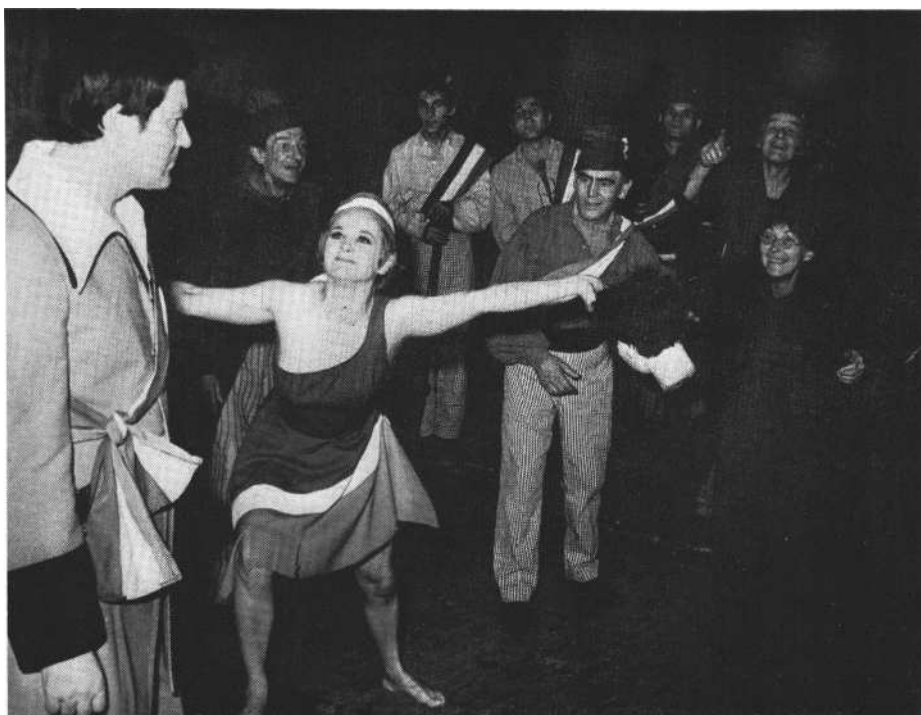
Az első esztendőik küzdelmesek és példátlan áldozatot követelők voltak. Nem lehetett sima és rögtön sikeres út, amíg közönségszerző működésükben el-jutottak odáig, hogy a kisvárosoknak és nagyobb falvaknak olyan színházat váró közönsége legyen, mint amilyenekről e húszéves múlt statisztikai adatai adnak

Bálin! Lajos lírai hangvételű megemlékezésén és Trencsényi Imre dramaturg töprengésein kívül közöljük azt a kerekasztal-beszélgetést, melyet a színház vezetőivel, Szalai Vilmos igazgatóval, Kertész László főrendezővel és Petrik József rendezővel folytattunk. A beszélgetésen részt vettek a lap munkatársai, Molnár Gál Péter, a Népszabadság színikritikusa, valamint Kovács Tivadar, a Művelődésügyi Minisztérium főelőadója.

bizonyosságot. Kell-e harsányabb bizonyítéka ennek a színházkívánásnak, mint az, hogy előadásaiknak a legutóbbi adatok szerint eddig tízmillió-kilencszáz-ezer nézője volt. Még ha ez tizenegy vándorló társulat eredményét jelenti is, olyan hatalmas tömeglátogatottság, mely arról is tanúskodik, hogy ez a közönség nemcsak igényli a szín-házat, de a maga hajlandósága szerint válogat is: sikert teremt vagy elutasít.

Valamikor igaz lehetett az a tréfás mondas, hogy könnyű Dérynééknek, ők sohasem bukhatnak meg, mert mindenütt csak egyszer adják elő az éppen műsoron szereplő darabot. Ma már nyilván szó sem lehet erről az olcsó és kétes biztonságról, amikor egy Molière-mű majd' hétszáz előadást ért el, és szovjet szerzők darabjai százas szériákat. Viszont vannak könnyű és inkább szórakoztató művek, fővárosi színházak több száz előadást elért sikerei, amelyek a Déryné Színház előadásain alig jutnak nyolcvan-kilencven előadáshoz. Az új közönség tehát elérkezett már oda, hogy nem fogadja el mindenképpen azt, amit eléje tálnak, hanem válogat. A színháznak minden bemutatójával vállalnia kell ugyanazt a kockázatot, amellyel mindenütt, minden premier együtt jár.

Bizonyára akadtak, akik azon is vitáztak, hogy milyen értéke és hatása van azoknak az operaelőadásoknak, melyeket fémjelzett operaénekesek nélkül ilyen szűkített színpadokon és nagyon lecsökkentett zenekarral adnak elő. Zeneileg és előadásilag elég mutatós-e az ilyen ahhoz, hogy azokban a hallgatókban, akiknek eddig ismeretlen volt ez a műfaj, kíváncságot és érdeklődést keltsen. Akadhatnak szép számmal, akik úgy látják, a zenei publikumot inkább a rádió operaközvetítései szerezhetik meg. Nem hiszem, hogy az, aki eddig a „jó ebédhez szól a nótá” rádióadásaiban talált örömet, nagyon szaporán kapcsol-rá be a maga készülékét dalműközvetítésekre. Viszont az ilyen leszűkített, ka-



A Déryné Színház előadásaiból. Madách: *Az ember tragédiája* (1970). Rendező: Szécsi Ferenc. Szigeti Géza, Várnagy Katalin és Gyulányi Éva

marásított, tetszetősen megformált vígoperák - mert, hisz javarészt ilyenekről van szó - olyan hatásúak lehetnek, hogy ráébred a közönség kívánsága erre a számára eddig ismeretlen műfajra. Megszülethet benne az az alapfeltétel, mely lényegében perdöntő mindenki számára, aki először találkozik opera-előadással. Van-e hajlandósága és elfogadóképessége arra, hogy beleérezzen, és átélje azt, amikor emberi történetek, jellemek, érzelmek és indulatok csak a zene és az ének nyelvén szólalnak meg. Ha ez a művészi forma az első találkozásnál ilyen elfogadásra talál, akkor nyert ügye lehet minden új hívő meg-szerzésében. A magam véleménye szerint a Déryné Színház operabemutatói nem jelentenek zenei teljességet, de e vígoperák színpadi eseményei, történései, akár Nicolai *Windsori víg* nőkjéről vagy Donizetti *Szerelmi bájitaláról* van szó, vagy egyéb hasonlóról, mindezek nagyon is alkalmasak arra, hogy utat nyissanak ennek az új érdeklődésnek.

A tizenegy társulat munkájában fokozott jelentősége van a rendezők mesterségbeli tudásának, ötletességének, képzeletének. Hogy olyan megformálást teremtsenek, mely egyképpen érvényesülhet, bármennyire különböző méretűek is azok a színpadok, amelyeken változtatás nélkül tudja elgondolásait érvényesíteni. Érdekes és olyan feladat ez, melyet a nagy színpadok ismert rendezői is vonzónak találhattak a maguk számára. Legalábbis ezt bizonyítja, hogy a színház állandó rendezői kívül, a húsz esztendő alatt majd' harminc vendég-rendező vállalt egy vagy több feladatot, s alig kevesebb díszlettervező találé-

konyságát vették igénybe, hogy tetszetős és hatásos, de változó méretekre alkalmas színpadképet teremtsenek.

Ebben a jubiláris évben külön fejezet illeti meg azt a színészgárdát, amely a maga színészi teljesítményén kívül, áldozatosan vállalja ennek a kóbor életnek minden gyötrelmét és fáradságát. Szinte valószínűtlenül hangzik, hogy a társulat csaknem hetven tagja között kilenc olyan színész van, aki húsz esztendeje kitartó hűségben maradt meg ezen a szakadatlan vándorúton. Pedig van köztük Kossuth-díjas, van Erdemes és Jászai-díjas művész is, akik, ha elkíváncoznának, más, nagyobb színháznál is találnának elhelyezkedést. Feltehetően a többiek között is vannak, akik helyet találnának más, kevésbé fárasztó színházi munkában. Ezek a színészek nyilván hisznek a hivatásukban, és szerény vigasztalásuk, hogy egy-egy darab előadássorozatának befejezése után, négy-öt hetet a fővárosban töltenek, amíg egy új darabot próbálnak.

Két évtized alatt a statisztika szerint összesen tizenegymillió kilométer utat tettek meg, ami tíz társulatra számítva egyenként is több egymillió kilométernél. Szédítő még elgondolni is: ennyi kilométeren át rázódni egy-egy autóbuszban, s esténként tisztos művészi munkát végezni. Mindez természetesen vonatkozik e társulatok műszaki dolgozóira is, akik estéről estére még a ki- és be-csomagolás nehéz munkáját is elvégzik. Pedig köztük is vannak, akik már húsz esztendeje bírják és tűrik ezt a fáradságot.

Ilyen jubiláris alkalmakkor, tudom, nem illik kritikai megjegyzéseket tenni,

de nem illetlen egy intézmény ilyen elismert munkájával kapcsolatban némely figyelmeztető tanácsot feljegyezni. Olyanokat, amelyekkel ez a sereg művészi teljesítmény még hibátlanabbá lehet. Végre is két évtized gyakorlattá lett megszokása néha tökéletesnek érezhet valamit, ami pedig valamely részében megújításra szorulna. A legszilárdabb építésű ház évtizedek múlva kétségtelenül rászorul itt vagy ott egy kis tatarozásra. Itt sem gondolok valami generál-átformálásra. De mindjárt a műsor kérdésénél az ímént azt említettem, hogy egyik részében fölöttébb magasra irányítják igényeiket, az ellenkező végleten azonban talán szigorúbb méréssel kellene válogatni, még akkor is, ha ez egyik vonalon csökkenti a bemutatott magyar szerzők számát. A Déryné Színház tudniillik meglepő gazdagsággal szolgálja a magyar színműirodalmat. A műsor java része mindig a magyar szerzők szolgálatában áll. Nagyon jól tudjuk, hogy nem könnyű feladat olyan darabokat találni, amelyek a Déryné Színház megszabott lehetőségeinek megfelelnek. Főleg, ha ősbemutatókról van szó. De ha sikerül egy-egy olyan jelentékeny művel felhívni a figyelmet magukra, mint például Végh Antal *A tékozló leánya* volt, a maga érdekes drámai konfliktusával, valamivel követelőbb mértéket kellene alkalmaznia másutt is, főleg a novella- és regénydramatizálásoknál.

Mindennél fontosabb azonban, hogy a társulatok színészi és műszaki dolgozóinak élet- és munkakörülményeit javítsák. Elhisszük, hogy imponáló számú a statisztikailag kimutatott negyvenezer előadás, amelyet eddig lebonyolítottak, s amellyel a közönséget szolgálták, de szocialista kultúránk szellemében még-is - még h a az előadások számának csökkentésével is - olyan életmódot kell dolgozóik számára teremteniük, hogy az előadások napjain teljes készséggel legyen képes mindegyikük a munkára. Márpedig, aki jóval éjjel után vagy hajnal felé érkezik szálláshelyére, és napról napra, délután négy órákor, az új előadás esetleg sok kilométerre levő színhelyére utazik, nem adhatja át ma-gát maradéktalan értékkel feladata teljesítésének. Talán nem érzi senki ünneprontásnak ezeket az igényeket, amelyeknek teljesítése csak növelné a Déryné Színház sokrétű munkájának eredményeit és sikereit.

Déryné Színház - tegnap és holnap

- A Déryné Színház megalakulásakor jóformán egyedül vállalta a vidék - színházzal nem rendelkező kisvárosok, falvak, tanyák - kulturális ellátását. Abban az időben vidéken a kultúra hata-

lombavétele jó értelemben vett megrázó kódtatással járt. A Déryné Színháznak ez a privilegiált helyzete időközben a televízió elterjedésével, a vidéki színházak tájékoztatásainak kiterjesztésével, megváltozott. Váltak-e ennek megfelelően a színház feladatai?

SZALAI VILMOS: Véleményem szerint a monopolhelyzet nem szűnt meg. A vidéki színházak körzetesítése többek között azt is jelenti, hogy visszavonulnak olyan helyekről, amelyek számukra játszásra alkalmatlanok. Ezekre a helyek-re be tud vonulni a Déryné Színház. A televíziót nem érezzük ellenfélnek. Nézőink megszerették és igénylik az élő színházat. A vidéki színházak tájékoztatásai gyakran megalkuvással jönnek létre. A nagyobb színpadra tervezett produkció mostoha körülmények között nem tudja kifutni a formáját. Mi eleve az adott körülményeket figyelembe véve tervezzük meg az előadásokat. A vidéki színházak körzetesítése fokozza a mi Fellelősségünket: az új játszóhelyekre a lehető legigényesebb előadásokat kell vinni.

PETRIK JÓZSEF: Hol tart most a körzetesítés?

- Tudomásunk szerint jelenleg csak Kaposváron valósult meg, részben.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Nagyon jó, hogy a jövőről, és nemcsak a közeljövőről, hanem a távolabbiról is beszélünk. Némrégiben írtam erről egy cikket a Népművelésnek, és eredetileg azt a címet adtam neki, hogy *A falu színháza - tegnap és holnap*. A ma: cseppfolyós állapot. Mai munkánkban rengeteg elavult dolog van, másrészt rengeteg lehetőség, csírájában. Az, hogy a színház maga hogyan újuljon meg, csak a dolog egyik oldala. Meg kell újulnia a befogadó közegnek is. Meg kell tanulni vidéken a színház népszerűsítésének művészetét. Nem szabad belenyugodni abba, hogy

sok helyre még mindig az a „kezdet alatti” szint jellemző, amely egyaránt meg-alázó színésznek és nézőnek. Nem szabad belenyugodnunk a közönybe, mert ez is van még. Minden problémánkat nem tudjuk felvetni egy ilyen beszélgetésen. Meg kellene néznünk, hogy milyen részkérdésről beszéljünk.

- *Makacsságnak tetszhet, mégis térjünk vissza a kiindulópontokhoz. Szalai Vilmos tehát visszautasítja azt a megállapítást, hogy a Déryné Színház egykori monopolhelyzete megszűnt. S*

nem érzi tehernek ezt a monopolhelyzetet. Sőt, büszkén vállalja.

SZALAI VILMOS: Teljes mértékben. Hozzátevé azt is, hogy ezzel nő a fellelősségünk. Mi a művészileg sikerületlenebb produkcióinkat is legalább százszor játsszuk el országsszerte. Egy lokális színház ezt nem teheti meg: a rossz előadás híre elterjed, és nem megy be a közönség a színházba. Ezért szeretném hangsúlyozni, hogy nekünk nem szabad visszaélnünk a monopolhelyzetünkkel.

- *Ezek szerint a monopolhelyzet meg is fog maradni. Nyersen fogalmazva: a közönség eszi, nem eszi, nem kap mást. Ez azt jelenti, hogy a nézőnek el kell fogadnia azt, amit kap?*

SZALAI VILMOS: Ez azt jelenti, hogy nekünk sem a televízió, sem a kőszínházak nem jelentenek konkurrenciát. Olyan közönségtartalékaink vannak, akikhez nem jut el sem a tévé, sem a mozi. Egymillió ember él Magyarországon, akik még nem voltak színházban, és be kellene csalogatni őket.

- *És öt év múlva?*

SZALAI VILMOS: Öt év múlva is lesznek. Ha húsz év alatt tanyavilágnak csak a húsz százalékát számoltuk fel, alig hiszem, hogy a következő öt év alatt sikerül felszámolnunk a „maradék” nyolcvan százalékot.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Finomabbá válna ez a probléma, ha nem a közönségtartalékokról, hanem a szervezőtartalékokról beszélnénk. Hogy a magyar színházi életet hogyan befolyásolja a közönségszervező-hálózat és a bérleti rendszer, az egy másik kerekasztal-beszélgetés témája lehetne. Ugyanígy az is, hogy ez mennyire nyújt reális képet az érdeklődésről és a közönség igazi kíváncsiságáról. Tudja-e a színész, hogy százszor bukik meg egy előadás, amikor táblás házakkal megy?

- *Szalai Vilmos egyik nyilatkozatában beszélt arról is, hogy eladnak egy egész házat, mégis üres a nézőtér, mert a közönség nem jön el.*

SZALAI VILMOS: Ez főként Pest megyére érvényes. Ezt a megyét letarolják a hahnbrigádok, amelyek színvonalatlanságukkal rendkívüli mértékben rontják a színház árszóját. Ezekkel a hahnbrigádokkal, amelyek három-négy szerződés nélküli színészből állnak, nincs mit kezdeni. Rosszul értelmezett humanizmushól nem tiltják be a működésüket. Ha viszont a Déryné Színház szerződést ajánl nekik, azt felelik, hogy ennyi pénzért bolondok lesznek előnni. Mi minden erőnkkel harcolunk a hahnbrigádok működése ellen.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Ez mit jelent? Adminisztratív harcot?

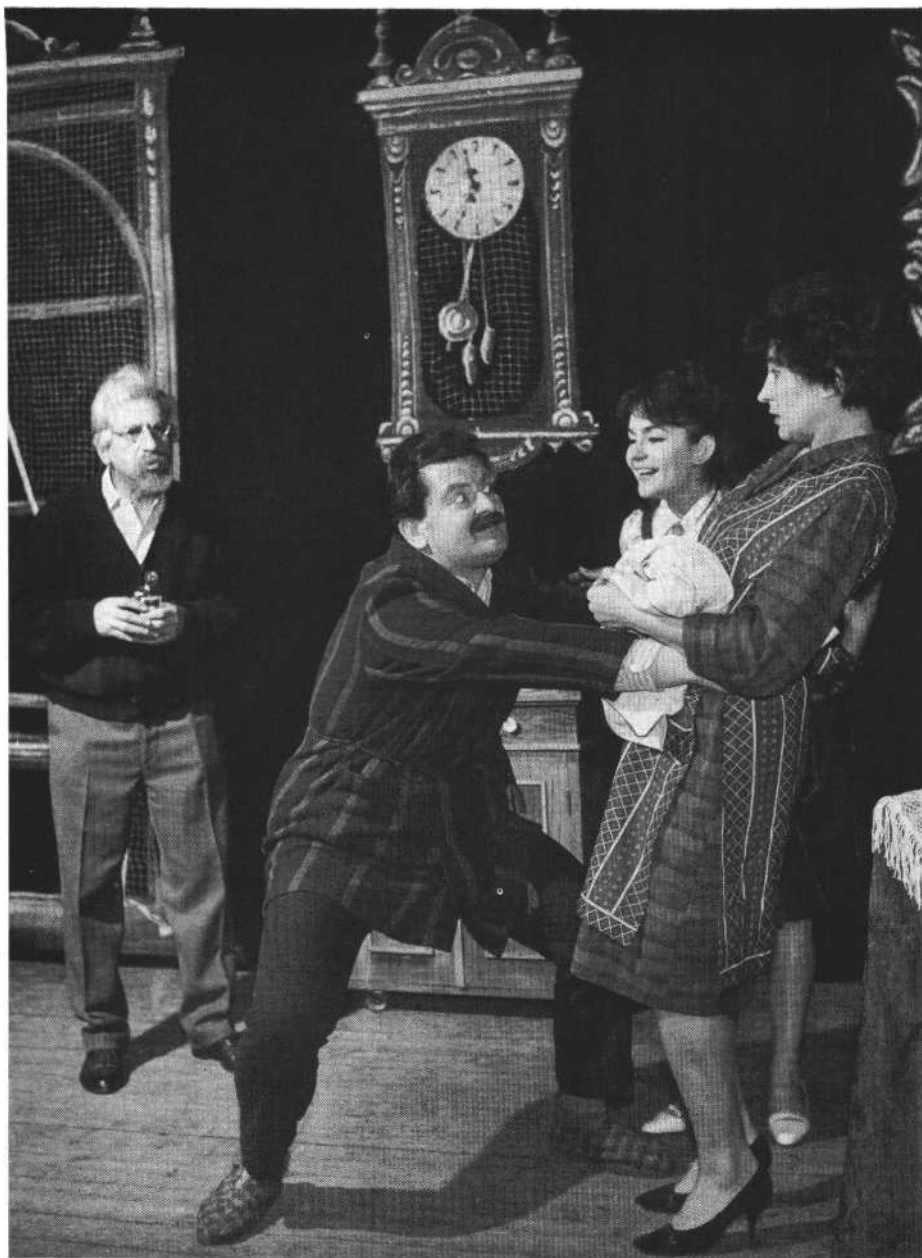
SZALAI VILMOS: Azt is. Megpróbáljuk elérni, hogy maguk a megyék, a játszóhelyek ne fogadják őket. Vannak megyék, amelyekből kiszorítottuk a hahnbrigádokat. Például Komárom megyéből.

KOVÁCS TIVADAR: Azt hiszem, sok múlik azon, hogy hogyan játszik a Déryné Színház. Furcsa ellentmondásokat tapasztal az ember, ha vidéken jár. Dunaujvárosban voltam, s ott arról panaszkodtak, hogy a közönség nem tölti meg a művelődési házat. Pedig fővárosi színházak (Thália, Madách, Vidám Színpad) rangos előadásait hirdették a plakátok. Hasonló a helyzet Budapesten, a peremkerületekben. A Nemzeti Színház megbukott, amikor azzal kísérletezett, hogy a pesterzsébeti Csiliben játsszon. A Déryné vagy a kecskeméti színház viszont sikert arat a Csiliben.

- *Ez „tragikus” ellentmondás. Nem 'ebet letagadni, hogy a Nemzeti Színház előadása magasabb színvonalú, mint a Dérynéé.*

MOLNÁR GÁL PÉTER: Időnként újra tisztába kell jönni az alapfogalmakkal. Fel kell tenni a kérdést: mi az, hogy színház; mi az, hogy dráma; mi az, hogy közönség; mit akar a közönség; nekünk itt mi dolgunk a közönséggel; nekik mi dolguk velünk; mit akarunk egymástól? Ezeket a kérdéseket állandóan fel kell tennünk.

PETRIK JÓZSEF: De hogyan válaszoljunk ezekre a kérdésekre? Vajon eleget-e erre a régi módszerek? Elég-e az, ha a Déryné Színház körül csoportosult hat-nyolc szervezőtitkár, vagy a kul-



A Déryné Színház előadásából. Sopov: Karnevál (1966). Rendező: Szalai Vilmos. Kulcsár László Simon Géza, Kocsis Mária és Szántó Margit

túrház-igazgatók információira támaszkodunk? Nem lenne-e szükség tudományosabb módszerekre, felmérésekre? Tudomásom szerint vannak ilyen felmérések. De mi lesz velük? Hová kerülnek ezek? Miért nem lehet hozzájuk jutni? Vagy miért nem kezdeményezünk mi, újabb felméréseket? Tudniillik ezekből kellene kiindulnunk. Az ilyen felmérések talán választ adnának arra, hogy „urbánus” jellegű darabok országos átlagban vajon továbbra is vonzzák-e a falusi közönséget, és falusi jellegűek továbbra is taszítják-e, úgy, mint néhány évvel ezelőtt? Egyáltalán: érvényesek-e még az ilyen kategóriák az átalakulófélben levő vidéki kulturális életre? Példák és ellenpéldák sorolhatók. S ez felveti azt a kérdést, hogy vajon tovább folytatható-e a Déryné Színház hűszéves gyakorlata, amely szerint minden darabot mindenhol el kell játszani. Mennyi-

re kell a közönség legújabb rétegződését figyelembe venni? A falusi intelligencia egy része például beül a kocsijá- ba, és városi színházba megy.

SZALAI VILMOS: Kétségtelen, hogy a Déryné Színház túltelítődött az elmúlt húsz év alatt. Elterjedt egy olyan felfogás, hogy menjünk el minden falusi portára. Ebből az következett, hogy évente kétezerkétszáz-kétezerháromszáz előadást tartottunk. Ilyen megterhelést a színház nem bír el. Ez azzal a következménnyel járt, hogy a színházban szívvel-lélekkel dolgozó tehetséges emberek, valamint a szükségszerűség folytán itt tartott színészek mellett olyanokat is foglalkoztatni kényszerültünk, akiket nem volna szabad színpadra engedni. Mivel a Déryné Színház a színházi hierarchia legalján volt, ezek az emberek „ide csapódtak le”. Egy ideig azt mondtuk: vannak kis szerepek is. Csakhogy

a kis szerepeket is jó színészeknek kellene játszaniuk. Így tehát ezzel a helyzettel is szembe kell néznünk.

- *Hogyan tud a Déryné Színház megbirkózni azzal a helyzettel, hogy klasszikust játszik, amikor aznap este a tele-vízióban, mondjuk, a Hamlet angol film-változata megy?*

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Volt olyan eset, hogy fajsúlyos drámát játszottunk telt ház előtt, amikor a tévében a Forsyte Saga volt műsoron. Ez a közönségszervezés és a falu jó művelődési vezetésének az eredménye volt. Máshol a legvonzóbb című előadásra sem jön el húsz-harminc embernél több.

- *Mi a sajátos jellege, arculata a Déryné Színháznak?*

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Tőlünk joggal elvárják, hogy múlt és jelen értékes alkotásaiból - műfaji különbségre való tekintet nélkül - a legalkalmasabbat elvigyük a nézőkhöz.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Ez gumiprogram. Ebbe bármi belefér. És bárminek az ellenkezője.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Molnár Gál Péter egy cikkében feltette a kérdést: játsszon-e klasszikust a Déryné Színház? Az a véleményem, hogy nem mondhatunk le a klasszikusokról csak azért, mert egy budapesti nagyszínház nagyobb szabású előadásban tudja színre hozni, és a produkciót a tévé is közvetíti. Egyáltalán nem biztos, hogy egy nagyszínházi előadás mindig jobban megtalálja a kor hangját, mint a mi előadásunk.

SZALAI VILMOS: Mi diadalra vittük Molière-t, a *Dandin Györgyöt*, akkor, amikor más színházak nem mertek Molière-t játszani.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Én nem azt írtam, hogy a Déryné Színház ne játsszon klasszikust, mert azt a Nemzeti jobban tudja. Elvben lehet *Bánk bánt* és *Hamletet* játszani - vagy nem lehet. A kérdés az: miért tüzi a színház műsorára a *Bánk bánt* vagy a *Hamletet*? Azért, mert egyik vagy másik rendező régóta meg akarja rendezni? Mert ez elő-kelő dolog? Mert a világirodalom remekeit illik műsoron tartani? Népművelési célokból? Vagy azért, mert ezzel mondanivalója van a színháznak, és így meg tudja magának nyerni a közönséget?

SZALAI VILMOS: Természetesen ez utóbbi miatt. Ha nincs vele mondanivalónk, nem tüzzük műsorra.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Sohasem szabad csak azért bemutatni valamit, hogy ki-strigulázzuk: volt egy klasszikus vagy egy mai magyar bemutató. Másrészt el kell érünk, hogy csak akkor tartsunk ősbemutatót, akkor mutassunk be nekünk írt új darabot, ha már színpadkész állapotban van. Nem szabad félkész darabokat eljátszani csak azért, mert a határidő kötelez.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Amikor 1951-ben megindult a Déryné Színház, kezében volt a bölcsek köve. Ezzel a lehetőséggel adott történelmi körülmények között, számos oknál fogva nem élt a színház. Mindjárt az elejétől egy pirosra festett polgári drámaformára állt rá az üzemmenet. Ettől azóta sincs szabadulás. Meg kell kérdezni: miért nincs benne a Déryné Színház a magyar szellemi életben? Miért nem számolnak a Déryné Színházzal? A színház miért törődik be-le a saját helyzetébe? Ha egy végzett színészt vagy egy egész főiskolai osztályt a Déryné Színházba vezényelnének, miért hinné az egész szakma, hogy ezek tökéletesen tehetségtelenek? Miért nem akarnak fiatal színészek és rendezők a Déryné Színházhoz szerződni, pedig ott kötetlenül lehetne kísérletezni? A kérdéseket folytatni lehetne. Miért nem végeznek egyetemista csoportok szociológiai felmérést? Miért nem jelentkezik egy fiatal építészmérnök, hogy tervezett egy hordozható színházat? Amikor a színház indult, teljesen szűz közönséggel találta magát szemben. Tehát bármit kapott volna a közönség, azt színháznak

A Déryné Színház előadásaiból. Molière: Tartuffe (1951.). Rendező: Baksa Soós László. Czéh Gitta és Lénárd Béla



A Déryné Színház előadásaiból. Tamási Áron: Énekes madár (1969). Rendező: Kertész László. Szűcs Ildikó, Hajdu Endre és Gyukár Tibor

fogadta volna el, mert előtte még nem látott színházat. A legbonyolultabb és legintellektuálisabb színházformákat is könnyedén vette volna, mert semmi más beidegződése nem volt. Ehelyett azonban valami mást kapott - hadd ne mondjak neveket. De még mindig eléggé fogékony ez a közönség, és még nem eléggé elrontott ahhoz, hogy ne lehessen az összes, sokak által „elmebetegnek” tartott kísérletet végrehajtani. Miért nem lehet a népballadákhoz nyúl-ni? A népdalokhoz? A magyar múltban élő betlehemes játékokhoz, passiókhoz? Miért nem lehet a különböző népi színházformákat, a komikus közjátékokat újrafelfedezni? Miért nem lehet beemelni a magyar színházi múltat vagy a teatrális szokások hagyományát a színház eszközei közé? Vagy itt van a szellemi centrum kérdése. Amikor suba alatt vagy nyíltan folyik a népies-urbánus harc, vita, polémia, akkor erre a Déryné Színház miért nem reagál? Miért nem játssza el Illyés *Bölcsek a fán* című darabját, vagy miért nem alkalmazza a saját lehetőségeihez? Miért nem írnak a színháznak darabokat erről a témáról? Miért nem keresi meg a színház Bari Károlyt, aki színházi rendező akar lenni, és darabokat ír? Vagy neki miért nem jutott eszébe az, hogy megkeresse

a Déryné Színházat? Miért van a színház talonban, és miért nyugszik ebbe be-le?

SZALAI VILMOS: Belenyugvásról szó sincs. A főiskola egyik legtehetségesebb rendezőhallgatója, Iglódi István annak idején itt csinálta meg vizsgarendezését, és a főiskola fél tanári kara el volt ámulva, hogy itt ilyen lehet csinálni. A Déryné Színházat egyrészt kultúrmisszionáriusnak tekintik, másrészt állandóan támadják. Néha a létében fenyegetik meg. A színészszakszervezet ilyenkor mellénk áll, és felteszi a kérdést: mit csinálunk *száz* színésszel, ha a Déryné Színház megszűnik? De nem is erről van szó, hanem a színház saját arculatáról. Hadd dobjam vissza a kérdést: melyik színházunknak van? Mert, ha a Déryné Színház sereghajtónak számít, akkor előbb kérjük számon a profilt azoktól, akikről a példát kellene vennünk.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Nem. Elég baj az, hogy a többinek nincs arculata. De a Déryné Színháznak semmi más értelme nincs, mint ez: állandó szoros kontaktus a társadalommal.

SZALAI VILMOS: Húsz év alatt sokat tettünk az irodalom megszerettetéséért. Regénydramatizálásokkal, Jókai-bemutatókkal, új magyar drámákkal.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Az Iglódi-rendezés és a *Bolhabál* esetleges, elszigetelt tünet. Nem egy állandó folyamat szerves része. Véletlen. Arról van szó, hogy állandóan jelen legyen egy szellemi bélyeg minden produkción. Egy majdnem azonos elképzelés. Még azt is el tudom képzelni, hogy a színház saját magának csináljon konkurenciát. Mondjuk, Kertész László megkapja az operát, visszaáll a gördülő opera állapota, és a különböző társulatok egymás vetélytársai lesznek ugyanazokon a játszóhelyeken.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Ha mi megpróbálkoznánk ilyesmivel, éktelen ellenállásba ütköznénk. A Bolhabálnak például rendkívül sok ellenzője volt, mégpedig nemegyszer azok között, akiktől függ, hogy hányan ülnek a nézőtéren.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Akkor változtatni kell a közönségszervezés módszerein. Akkor nagy, ordinár plakátokat kell festeni, és kocsiával elvinni a fal-vakba. Vagy trombitával és dobbal kiáll három ember, akár három színész.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Ilyen nincs. Ez nem megy. Van kiút, de nem visszafelé. Vannak kitűnő kezdeményezések, de - elszigeteltek maradnak.

MOLNÁR GÁL PÉTER: A lényeges az, hogy a Déryné Színház ne egyszerűen szubvencionált „állami intézmény” legyen, hanem egy lelkes csapat. Akkor plakátot ragaszthat az igazgató és a fő-rendező is. Akkor én is eljövök plakátot ragasztani.

PETRIK JÓZSEF: Ha lelkesedésről van szó, hadd provokáljak: a kritikusok hány előadást látnak a Déryné Színházban? Amikor idekerültem mint rendező, színházi életünk egyik vezetője azt kérdezte tőlem: miért akarok én ebben a periférikus színházban dolgozni? Akkor tőle is megkérdeztem, hogy hány előadást látott a Déryné Színházban. Ezt csak azért mondom el, mert valami oka tényleg van annak, hogyha a színház sündisznóállásba vonul. Bizonyos üzleti következmények furcsa dolgokra szorítanak bennünket. Pár évvel ezelőtt - többek között Kazimir Károly *Kalevaláján* fellelkesülve - felvettem, hogy hozzunk létre egy előadást Kriza János műveiből. Az ötlet tetszett. Egy év múlva visszatértünk rá: akkor úgy vetődött föl a kérdés, hogy valami betyártörténetet csináljunk, népdallal ötvöztet drámát. Szó volt Vidróczkyról, Rózsa Sándorról. Aztán megint szünet következett, majd

egy népszínmű-átdolgozási javaslat. És végül színre került A *cigány*. Amely természetesen óriási üzleti siker. De nem hiszem, hogy jó a közönséget ilyenfajta eszmevilág felé vinni.

SZALAI VILMOS: Sajnos néha ellenállásba ütközünk. Ha egy eredeti ifjúsági bemutatót akarunk tartani, akkor a Fővárosi Tanács megkérdezi: szerepel ez a kötelező tantervben? Ellenkező esetben nem fogadják el, nem szervezik.

MOLNÁR GÁL PÉTER: A dolog kezd világossá válni. Meg kell szüntetni a szervezést.

SZALAI VILMOS: Dehogyan. Az idei műsortervünkben tizenöt darabból kettőt kilőtt a szervezés: azt a kettőt, amelyik-re nem is volt szükségünk. Már tálcan kínáljuk, hogy mit kell kilőni.

PETRIK JÓZSEF: Az előbb arról volt szó, hogy nem tudunk kitörni a polgári színház légköréből. Elmondok egy példát. Bemutattuk Molnár Ferenc *Delila* című darabját. Véleményem szerint ez az a Molnár-darab, amelynek mondanivalója ma aktuális. Majd meg-jelent egy cikk. A cikkíró-drámaíró megtámadta, nem az előadást, hanem a darab műsorra tűzését. Én kihagytam azt a lehetőséget, hogy megmagyarázzam a bemutató indokait, és hajlandó lettem volna azonnal lemondani Molnárról, ha pl. az illető író a következő évadra átnyújt nekünk egy eljátszható drámát az akkor aktuális társadalmi problémákról. (Esetleg a következő évadra is vonatkozik ez.) Ezt kellett volna ugyanis tennem.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Én hiszek abban, hogy lehet játszani A *cigányt*, sőt A *piros bugyellárist* is. De A *cigányt* és Molnárt, a *Hamletet* és a *Delilát* vagy a *Bánk bánt* és André Langot - ez nem megy. A többi színháznál sem hiszek a rakottpalacsinta műsorban, de a Dérynénél végképp nem hiszek az ilyen felosztásokban ti., hogy klasszikus, mai magyar, falusi, városi, jelmezes, nem jelmezes stb. Csak egy megszállott vágyon lehet haladni, az húz maga mellé pártolókat és résztvevőket. Lehet, hogy egy forma vagy stílus csak egy-két évig életképes. Akkor valami új vesszőparipát kell kitalálni.

SZALAI VILMOS: Csakhogy nem tudunk hazardírozni. Azokat a milliókat, amiket kapunk, úgy kell elkölteni, hogy jóvá is hagyják műsorunkat. Egy egész repertoárral belemenni bizonytalan dol-

gokba egyszerűen nem lehet. Eladhatónak kell lenniük az előadásoknak. Van előremozdulás: eddig három-négy operettel adtunk el bizonyos értékes, kultúrpolitikailag fontos prózai darabokat. Ez leszűkül egyre. A másik kettő helyett zenés vígjátékokat játszunk. (Be kell vallanunk, sajnos, sokszor rosszabbak, mint az operettek.)

MOLNÁR GÁL PÉTER: A színház mindig hazardjáték volt. Amióta bevezettük a színházaknál a biztonsági játékot, azóta találatot fel a biztonsági unalom is.

PETRIK JÓZSEF: Én büszkén vállalom a bukásaimat. A *János vitézt* például kétszáz előadásban buktattam meg: közfelháborodást keltett ugyanis, hogy a darabot Petőfihez közelítettem, a rossz Bakonyi-librettóval szemben. Vállaltam, ma is vállalom. Nem veszem magamra a biztonsági unalom vádját.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Amit Molnár Gál Péter követel tőlünk, az a sokféle faluszínház-elképzelésnek egyik változata. Mi egyáltalán nem vagyunk elégedettek, tudjuk, hogy előbbre kellene lépünk. Több ponton is - pl. a ma kifejezésében. Én például nem nyugszom addig, amíg a mai magyar falut kifejező, operai színvonalú új kamara dalmű létrejöttét nem sikerül elérnünk.

SZALAI VILMOS: Nemrég még az önálló alkotómunka lehetősége sem adatott meg a Déryné Színháznak. Azt mondták nekünk, hogy vegyük át azt, ami a nagy színházak műhelyében már kipróbáltatott, és alkalmazzuk falura. Azt is megkérdezték, hogy miért kell ösbemutatót tartanunk.

- *Ez a felfogás régen megváltozott. A televízióban egyre nő a színházi közvetítések száma. Ha a Déryné Színház nem találja meg a maga sajátos tartalmát és formáját, ez oda vezethet, hogy elveszti a közönségét. Vagy elvtelenül kiszolgálja.*

PETRIK JÓZSEF: Ha ez így van, és a Déryné Színház két év múlva eljut ide, akkor öt év múlva bármelyik vidéki színház is, és tíz év múlva a budapesti Nemzeti Színház is.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Ez az ál-lapot máris elérkezett. Van olyan pesti előadás, amelyen hatvanan ülnek.

KOVÁCS TIVADAR: Jelenleg a helyzet az, hogy Budapesten csökken a nézőszám, vidéken növekszik. Engem inkább az zavar, hogy míg a Déryné



A Déryné Színház előadásából. Shakespeare: Hamlet (1964). Rendező: Kertész László. Kőszegi Gyula, Patassy Tibor és Hernádi Mária

Színház három-négy évvel ezelőtt 12-13 darabot játszott, tavaly tizenhetet. A sok bemutató következménye, hogy a *Csongor és Tündét* csak kilencvenszer lehet játszani, a *Vihart* hetvenszer, hol-ott még lenne közönségük.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Háromszáz faluban játszunk, és az úgynevezett nehéz darabokat hatvan-nyolcvanszor. Így több mint kétszáz falu egyáltalán nem kapja meg ezeket a fontos előadásokat.

PETRIK JÓZSEF: Az a baj, hogy a tervezés általános. Holott lehet, hogy a *Vihart* Vas megyében csak hat helyen lehet játszani, de Zala megyében tizenhétszer.

SZALAI VILMOS: Nem értek egyet ezzel. Ha Zalában tizenhétszer kell a *Vihar*, ez azt jelenti, hogy ott fejlettebb ízlésű a közönség. A mi feladatunk vi-

szont az is, hogy, mondjuk Vasban, ahol még nem kell a „komoly dráma”, éppen mi szeretnénk meg. Egy Nógrád megyei művelődési ház igazgatója tiltakozott az ellen, hogy Lorcát játsszunk. Ritkán volt részem hasonlóan élvezetes estében: a falusi közönség fogékonysága a *Bernarda háza* iránt, meglepő és megkapó volt.

PETRIK JÓZSEF: Úgy érzem, nekünk nem műfajokért kell harcolnunk elsősorban. A *szabin nők* elrablásával is el lehet mondani valami fontosat.

MOLNÁR GÁL PÉTER: A Faluszínház többek között azért volt zseniális találmány, mert zsebrevágható volt: el lehet vele menni bárhová, bármikor. Ez a magyarországi különleges Parkinson-kór értelmében most már teljesen elbürokratizálódott, elnehezült, agyonszerve-

ződött. Mi volna akkor, ha a színház megpróbálna visszamenni egy gerillahadállásba? Nem kell tizenegy társulat. És nem kell száz színész. Vagyis át kell szervezni a színházat.

KOVÁCS TIVADAR: A minisztérium javaslatot vár a színházról ezekre a változtatásokra. Ha a javaslatokat elfogadják, valóban nem lesz szükség száz színészre. De ha a színház más - elfogadható - javaslatot készít, annyi színészt tart meg, amennyit akar.

SZALAI VILMOS: Azzal, hogy kevesebb társulatunk legyen, teljesen egyetértek. Ugyanakkor gazdasági tényezők is kötnek bennünket. A tervet teljesíteni kell. A terv nem teljesítésének következményei nemcsak anyagiak. Mi a mai formáink között az elmúlt évadban kiosztottunk alkalmanként sok ezer fo-

rint jutalmat. Ha a társulat nem számíthatna erre, akkor éppen a legértékesebb színészeink mennének cl. Egyelőre elértük azt, hogy leadtunk évi négyszáz előadást. A további út az lenne, hogy hét társulatra csökkenjünk. Ehhez viszont repertoárt kellene játszani, különben a színész megunja az életét, mert egész évben ugyanazt a két darabot játssza. Más lenne, ha legalább két darabban léphetne fel két egymást követő este, akár ugyanazon a helyen. Ehhez viszont az kell, hogy legalább két darab kiosztható legyen ugyanarra a társulatra.

PETRIK JÓZSEF: Csinálnunk kellene egy olyan társulatot - mint már egy társulati ülésen javasoltam -, amely pl. három darabbal repertoárt játszik egész évben. Ennek sok művészi, társadalmi és üzleti haszna lehetne - mint nemegyszer fejtegettem. Persze, csak akkor, ha közösen, körültekintően, jó előre terveznénk meg újszerű működését. Pl. összekovácsolná a színészeket, s ha ugyanaz a rendező rendezné az előadásokat, kialakulhatna egy profil is.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: A színháznak nem attól lesz önálló profilja, hogy minden előadását ugyanaz a rendező rendezi. Amikor a Royal Shakespeare Színház itt volt, különböző stílusban játszották el a *Tévedések vígjátékát* és a *Lear királyt*.

MOLNÁR GÁL PÉTER: Azok gondolatilag azonos előadások voltak.

KERTÉSZ LÁSZLÓ: Erről van szó. A színháznak legyen eszmei és stílustörekvése, amit különböző utakon közelít meg, különböző rendezőkkel.

- Ennek az igénynek a Déryné Színházból kell kiindulnia, és ez az igény köthet a színházhoz írókat, rendezőket, színészeket. Elszánt, nagyot akaró emberekre van szükség, s akkor az ügy érdekében meg lehet nyerni mindenkit. Még az elszánt kritikusokat is.

SZALAI VILMOS: Meg fogunk hívni kritikusokat, írókat, írószövetségi embereket, és eléjük tárjuk a szándékainkat. Szeretnénk, ha elmondanák a véleményüket. Azt is szeretnénk megtudni, hogy ki mit vár ettől a színháztól. Biztosak vagyunk abban, hogy a hallottaknak jó hasznát vesszük.

- Mi a magunk részéről előhangnak tekintjük ezt a beszélgetést az összejövételhez.

K. T.

TRENCSÉNYI IMRE

A dramaturg tűnődései

Napjainkban, az igazi kultúra hegemoniájáért hirdetett harc jegyében a Déryné Színház műsorában is kezdenek visszahúzódni a kommersz elemek, igényesebb műveknek nyitva tért.

De az önvizsgálat hangulatában ismerjük be: ez még kevés. Ezzel a csendes evolúcióval szépen elvegetálhatunk botrány nélkül, akár évekig. De ez a csendes vegetáció a tömegkommunikáció forradalmi robbanásainak korában egyenlő a csendes elmúlással.

Jó néhányan, akiket sorsunk hosszabb időre ezen intézményhez kapcsolt, és egy-két éven belül még nem megyünk nyugdíjba, érezzük, hogy itt is robbanásra van szükség, ha színen akarunk maradni.



Tudjuk, hogy aki kőszínházban játszatja a nagy klasszikus szerepeket, nem Fog velünk utazgatni. Tudjuk, hogy aki kőszínházban nézheti a klasszikusokat, nem fogja a Déryné Színház érkezését lesni. A fővárosi közönség válogathat műfajokban, stílusokban és fajsúlyokban. Téves útra kerülünk, ha ezt a választékot akarjuk nyújtani - egyetlen színház létünkre - a falusi közönségnek. Tévednénk, ha a fővárosi színházak sikereit akarnánk a falu számára másolatban sokszorosítani, mert ezzel valójában nem közelítjük a falut a városhoz, hanem távolítjuk - arisztokratikus és vulgáris változatát futtatva egymás mellett az eredetileg azonos kultúrának.

Akkor hát mi a teendő?

Először is nem szabad azzal beérnünk, hogy tudjuk: a városi és a falusi közönség befogadóképessége között különbség van. Pontosán kell tudnunk, miben áll ez a különbség - miközben állandóan törekednünk kell eme különbség csökkentésére. (Mondanám, hogy éppen ez a kultúrforradalmári magatartás - ha ugyan a városi közönség kulturális szintjével elégedett lehetne a városi művész. Mindkét művészréteg munkájának pátosát adná - és művészi munkát pátosz nélkül végezni fából vaskarika -, ha törekedne a közönséget önmaga felé közelíteni, ahelyett, hogy maga tesz engedményeket.)

Elismerve tehát a kétféle közönség-réteg létezését, tudva, hogy a hagyományos repertoárból mást-mást választanak, figyelembe véve, hogy felfogóképességük is különböző - nem szabad megfeledkeznünk a lényegbeli azonosságról: mindkét - *vagy* akárhány - réteg gigászi küzdelmet folytat saját életbeli boldogulásáért, és ez a küzdelem minden ember tudatában tükröződik. A falu színházának tehát meg kell keresnie, milyen konfliktusok, érzelmek, indulatok kavarognak a területünkön élő közönség idegrendszerében - és ezeket a motívumokat kell művészi élménnyé kovácsolnunk. Mind realizisztikus drámákban, mind az élet megoldhatóságát hangsúlyozó könnyedebb, zenés-táncos, mesés játékokban.

Egy hadvezér azt mondta: „A háború sokkal komolyabb dolog, mintsem katonákra lehetne bízni.” A színházi embernek pedig ilyesféle beismerést kell tennie: „A színház sokkal összetettebb dolog, mintsem színházi emberekre lehetne bízni.” Munkánk jellegénél fogva színházban élünk, szükségünk van írók-

ra, akik az életben élnek - vagy legalábbis sokáig éltek benne. A Déryné Színház számára különösen azok az írók nélkülözhetetlenek, akik nagyon ismerik a falusi életet, és bizonyos mértékben elkötelezettjei a parasztsorsnak. (Nemcsak született parasztírókra gondolok, hanem Németh László, Sarkadi Imre típusú szövetséges lovagokra is a legmesszebbmégig!) Kell, hogy a színház hangadói körül baráti közvetlenséggel hallassák a szavuk nap mint nap olyasfajta emberek, akik szövetségest - ha tetszik: szó-csövet - látnak a színházban legnemesebben értelmezett írói hivatásuk gyakorlásához; inspirálják a színházat és inspirálódnak a színházról.

A Déryné Színház profilját tehát az a tematika határozná meg, amelyet vala-hogy így lehetne összefoglalni: a falusi ember sorsa a változó világban. (Nem-csak parasztsors, hanem a parasztságból származó, valamint a parasztsággal együtt élő értelmiségi, munkás és egyéb rétegek sorsa is ide tartozik.) A fent jelzett fővonal nem zárja ki, hogy bármi-féle - a falusi közönség érdeklődési körébe vonható - miliő színpadra kerüljön. Ne féljünk provincializmusba sülyedéstől, hisz volt már rá példa, hogy nép-színház jelentette az előrelépést az egyetemes színház történetben.

Nem lep meg, ha a Déryné Színház egy esetleges jobb szériája sem hagy kitorörlhetetlen nyomot a kultúrtörténetben, de álmódzásaiban az ember legyen azért maximalista!

Miután az együttes fenti tematikával, szerzőgárdával és megfelelő játéktílussal sajátos színnek ismertette el magát az országos skálán, elsődleges alkotóműhelynek a szakmai közönség előtt, jó közérzetben megerősödve, esetleg új erőkkel gyarapodván, megpróbálkozhatna klasszikus szerepálmok megvalósításával és a játékos, komédiázó hajlamok szabadjára eresztésével is.

Téma, előadási stílus után alaposabban kell foglalkoznunk a színházi varázs-lat harmadik tényezőjével is. Közönségünk meglehetősen demoralizált. Igaz, vannak falvak, melyekben az emberek színházi ruhában ülnek a nem is nagyon meleg nézőtérén, de több az olyan hely, ahol az első meg nem értett foga-lomnál elkezdene egyesek humorizálni, a többség egyetértő nevetésétől kísérve, ahelyett, hogy restelkednének műveltségük miatt. Sok helyütt hangadó még a bugrisság, mert gyér és halkszavú a művelt réteg. Meg kell keresnünk a mód-

ját, hogy tekintélyt és hangadó szerepet biztosíthassunk a többet értőknek vagy legalábbis érdeklődőknek.

A Déryné Színháznak meg kell találnia a közönséggel való kapcsolatnak azokat a formáit, melyekben a komolyabb művek megértéséhez szükséges előzetes ismeretékbe beavathatja közönségét. Például szezon elején minden faluban meg kellene fordulnia a színház egy rendezőjének, dramaturgjának, esztétikailag képzett, ugyanakkor népszerű és szuggesztív színészének, aki exponálná az évad nehezebb fajsúlyú bemutatóit - az-az közelítené a nézők személyes gondoljához az azokkal esetleg magasabb szinten rokon műveket. Előzetesen és érzékletesen életre keltené azokat a fogalmakat, melyek értetlenségbe és komikumba fulladnának, ha a néző az előadás sodrában találkozna velük először. Majd később, a megértett előadás után ismét találkozhatnának a művészek a közönséggel. Számukra ez a kontroll lehetőségét jelentené, a közönség számára pedig azt a társadalmi emelkedési élményt is, hogy ismerősként beszélgethet kedvenc színészeivel. Micsoda lehetősége rejlik ebben népművelési erőfeszítéseinknek!

Az eddigiekben vázolt tematikai, stílusbeli és a közönséggel való kapcsolatban létrehozott változásokkal lassan elérnénk - és ez is valami -, hogy bár a Déryné Színház művészeinek élete a színház utazójellegének folytán továbbra is nehéz és áldozatos maradna, az áldozatok értelmét nyernének, és az intézmény, valamint együttese a fokozott igénybevétel ellenében fokozottabb társadalmi megbecsülésre tarthatna számot.



Köpeczi Bócz István: Shakespeare

játékszín

BERKES ERZSÉBET

Tartozik és követel

Jókai Anna drámája a Thália Stúdióban

1.

Egyszerű a történet: egy lányról szól, aki azt hitte, hogy mindazt, amit a becsületről, a kötelességről, a szeretetről okos könyvek, bölcs tanárok és a maga reményei szerint eltervezett, töretlenül valóra válthatja. De belebukott. Pedig nem becstelen és nem kötelességmulasztó emberek vették körül - mégis. Hiába volt az elszántság ereje, keménysége: Sitkovics Ildikó általános iskolai tanárnő örökre elfelejtett mosolyogni.

Jókai Anna új színpadi művét az 1970-ben megjelent azonos című regényéből írta. Akkor a nagy sikert aratott könyvet elmarasztalta néhány kritikus, mondván: a hősnő igen szélsőséges, túl-fűtött indulatokat testesít meg, életrajza is csupa rendkívüli mozzanatot tartalmaz, így története csupán egyszeri eset. Hogy mennyire lehetnek indokoltak az epika motiváló lehetőségei között az ilyen ábrázolási eszközök, azt ezúttal nem dönthetjük el. Annyi bizonyos, hogy a drámai változat karcsúbb szerkezetű, egyenletesebb, átfogóbb ívű alkotás, mely az átlagot típusban és történetben jobban közelítő vonala miatt társadalmi érvényét tekintve hitelesebb, mint a regény, mely szinte kizárólag pszichológiai indokokkal hitelesíti, magyarázza hősei sorsát.

2.

A *Tartozik és követel* regényváltozata ugyanis két, lelki alkatában össze nem illő ember szerelmének történetét, azaz szerelmének elmúlását beszéli el. Ott Sitkovics Ildikó rendkívüli terhekkel súlyosbított - vagy, ha tetszik: egyénített - nem mindennapi emberke. Életének leltára: ő maga zabigyerék, aki gyakran cserélődő albérlő-apák, alamizsna osztó szomszédasszonyok közre-működésével nőtt fel - s a maga erejéből tanult tovább, emelkedett ki környezetéből. Gyermekkora iszonyatos emlékeit tetézi, hogy anyja jóváhagyásával egy albérlő őt is megkaparintotta. Tercsi, az anyja, naivromlott lumpenproletár, az ő zavaros kis életét is Ildinek kell rendben tartania. Terhehez tartozik

még degenerált hűgának nevelése, az albérlői élet és háztartás gondja, a tanári fizetés beosztása, a mintapedagógus felkészülése, a gyerekek közt kötelező derű naponkénti produkálása, s még a sziklakemény takarékoság - hogy majdan neki is legyen főbérlete. Ehhez választja társul a kedves, kamaszosan link Miklóst, bárói származásával, s a mindenkor kényeztető nevelőapától beoltott kényelmességgel. Elkerülhetetlen, hogy bebizonyosodjék: a két merőben más-fajta ember nem férhet meg egymással, még ha a szerelem kapcsolta is össze őket. A regény csak annak a motivációsornak a füzére lehet, ahogy ez szükségszerűen bekövetkezik.

Jóllehet a dráma is megtartja a házaspár alkatkülönbségét, a történetben meg-levő konfliktus mégis döntő változáson megy át. Mindenekelőtt azáltal, hogy a hősök életéből az író elhagyja az extrémításokat: Ildikó gyermekkorából a fullasztóan terhes albérlőkalandot, s így Ildikó anyjának figurája is zártabbá, hitelesebbé, „tipikusabbá” válik, s elmarad a drámából a degenerált testvér fizikai jelenléte. Miklós jellemét sem a származásából fakadó úri gesztusok, hanem a neveltetéséből eredő testi-lelki kényelmesség határozzák meg. A regénybeli főbérlet, a kedélyes Turbucz néni, a drámában Málnássnévá formálódik, egy jobb napokat visszasóvárgó néhány úriasszonnyá, akinek leánya a kényelmes úton érvényesülő tantestületi kollegina, Beatrix. Ezzel áttekinthetőbbé válik nemcsak a szereplők jellemrajza, de egymáshoz való viszonya és a mű egész szerkezete is. Többé nem csak a különféle egyeniségek pszichikai indokai, hanem a társadalmi típusok meghatározottsága is hordozza az összeütközések kényszerét.

A négy nőtípus megteremtése a dráma konfliktust hordozó erőssége, mert bennük négy jellegzetes erkölcsi meggyőződés lelt alakot. Tercsi, a teljesen gyökértelen és felelőtlen szabad asszony, aki érzelmei szertefutó hullámain minden felelősség nélkül kezd kapcsolatokat, s hagyja másra vagy akár az államra legelemibb kötelességeinek teljesítését. Vele látszólag szemben áll Málnássné, aki tisztessen férjhez ment - többször is, előbb házasságot kötve s csak aztán szerelmet tanúsítva. A tisztességes kötöttségek vállalása lényegében a legális prostitúciót jelentette: mindig anyagi érdekből adta oda magát férjeinek. Sokkal modernebbül és elegánsabban, de ugyan-

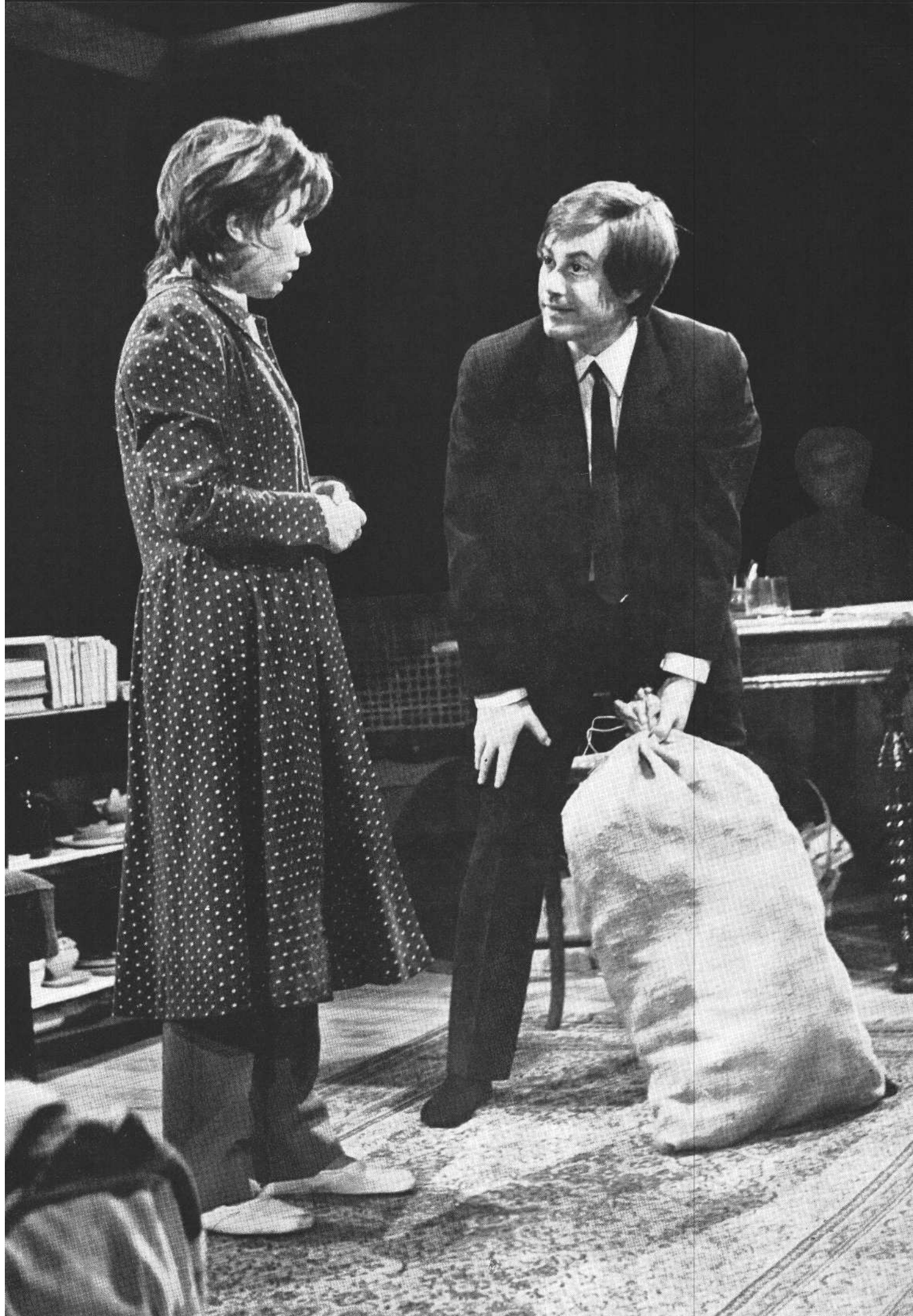
ilyen megfontolásokból keresi a maga jövődöbelijét Beatrix is. Szépnek, műveltnak, érdekesnek lenni számára azért fontos, mert jó parti kell, kényelmes élet - az a boldogság.

Ezekkel a magatartásokkal áll szemben Ildikó. Nemcsak állítja, de éli is: szerelemből választani párt, közösen viselni a terheket, munkával jutni előre s érdemekkel szerezni dicséretet. Igaz, ez a sugárzóan tiszta etika a hétköznapi gyakorlatában megkopik. Mert pénztalvánnyá csökken: anyának, nevelőapának, intézetben nevelkedő testvérnek. És nem azt jelenti, hogy a harcostársak kéz a kézben állnak a barikádokon, hanem azt, hogy megint és újra és végeláthatatlanul krumpli és teszta; és nincs szín-ház, és mozi is ritkán, és talpalt a cipő, és kifordított az inggallér, amíg utoléri az az összeget, amennyivel lakáshoz lehet jutni.

Ildikó a dráma cselekménye szerint azért takarékoskodik, hogy végre lakáshoz jussanak. De ez a takarékoság csak egyik megnyilvánulása erkölcsi magatartásának. Ha lenne lakásuk, akkor nem ugyanezek lennének élete normái? Akkor nem bocsátatná el a gyerekeket pofozó iskolafűtőt, akkor nem szólna rá a csengetés után is trafikáló kollégákra, hogy kezdjék meg a tanítást, akkor nem állna szemben a Málnássnékkal, a Beatrixokkal, a Tercsi szabású felelőtlenekkel s a férjéhez hasonló kedves mihasznákkal? De igen. Jókai Anna drámája nem lakásdráma. Némi malíciával azt mondhatnánk, hogy ha nem lakáskérdésben jelentkezne a régi és új etikák ütközése, akkor már nem is a régi és új konfliktusát, hanem az új és még újabbét kellene keresnünk. A lakás megszerzése jelkép hát - az otthonos biztonságú szocialista normák megszerzésének jelképe.

Az író szemét, egyénítő készségét dicséri, hogy az egymást kizáró meggyőződéseket úgy tudja bemutatni, mint egymást szerető, egymásnak segíteni kész személyek megnyilvánulását. Málnássné, ha kell, ha nem, készséggel ott téblábol Ildikóék szobájában. Nászajándékkal, szobaszökőkútival lepi meg őket, bár azt most, az albérlésben, nemigen használhatják. Kölcsönadja leánya blúzá az esküvőre, de „időben” szól, hogy le kell vetni. És Öregmiklós is milyen rendes,

**Jókai Anna: Tartozik és követel (Thália Stúdió).
Rendező: Kőváry Katalin. Monori Lili (Ildikó) és Végvári Tamás (Miklós) (Iklády László felv.)**





Jókai Anna: Tartozik és követel (Thália Stúdió). **Rendező:** Kőváry Katalin. **Temessy Hédi** (Málnássné) és Monori Lili (Ildikó) (Iklády László felv.)

hogy egyévi almatermését átengedi a fiataloknak - legalább lehet árulni estelen-te a becsengető szomszédoknak. És nem irigyelni valóan jó fiú Miklós is, aki beteg feleségét rózsákkal várja, bár míg Ildi kórházban volt, több havi spórolt pénzüket elköltötte orvosra, ápolónőre? S hogy meglepje karácsonyra, nyloncsoda hálózót vett - kölcsönre. S nem remek ember Tercsi mama, ahogy a családi vacsorára belibben frissen hidrogénezett fűrtökkel, s zománctányér szerelmespár nippet ajándékoz, mint mondja, potom száznolcvanért. Mindenki olyan jó, olyan kedves, annyira érdeklődő és készséges - hogy bele lehet fulladni! De a fuldokló Ildikó nem hagyja magát. Bízva meggyőződése helyességében, erőszakkal próbálja az értetlenkedőket az általa vélt boldogság felé terelni. S tragikus vétséget itt követ el: etikája jobb, módszerei csaknem ugyanazok. Ha belesántultok - sugallja cselekedeteivel akkor is olyan normák szerint lesztek boldogok, mint amilyen normákat magam kialakítottam. S valóban mindenki, akivel jót akar, mindenekelőtt ő maga - beleroppant ebbe a küzdelembe. Tercsi mama boldogtalanul megátkozta lányát, mert legújabb házassági ajánlattal kecsegtető udvarlóját lánya elmarta, Málnássné kiutálja albérllőit, Miklós szerel-

me odáig kopik, hogy megveri feleségét, Öregmikulós pedig részben attól a kilátástól, hogy imádott gyümölcsösét el kell adnia imádott nevelt fia kedvéért, hamarosan meghal. S a kötelesség Ildikóval is mi mást tétethet: eddigi megtakarított pénzét felajánlja a temetési költségekre.

Talán túl nagy szónak tetszik az egyszerű, nagyon is mindennapi történethez képest: Ildikó bűne a Jeanne d'Arcok bűne, akikkel nehéz megenni békeidőben. De ez is továbbgyűrűzik, s belevon bennünket, a dráma kortárs nézőit s hasonló történetek mindennapi szereplőit ebbe a felelősségbe: miért, hogy nem bírunk megenni ezekkel a következetes, kellemetlenül céltudatos, igazuktól elvakult hősökkel? A hősökkel, akik hibátlanul tartják magukat valamennyiünk deklaráltan vállalt etikai meggyőződéséhez? Miért érezzük úgy, hogy mindenki más kevésbé hibás, mint Ildikó, s igazán kibíráhatatlan csak ő volt? Mert azt tette, amit vezércikkek és tanulságos nyilvános viták, jutalmazott filmek és dicsfénybe vont hőseink életéből, magatartásából kielemeztek? Miért nem kedvez a bennünk levő hajlandóság is a hétköznapiok hajlíthatatlan hőseinek? A kérdés persze nem hangzik el a dráma végén, de bennünk mocorog, nyugtalaní-

tóan. S Jókai Anna írói etikájának legvonzóbb jegye ez a nyugtalanító képessége. Hiszen valamennyien úgy állunk fel, hogy ez a Sitkovics Ildikó - Málnássné kedves kifejezésével élve - mégiscsak elgaloppírozta magát. De már a ruhatárban feszengni kezdünk: igazunk volt-e az imént, amikor elítéltük, hiszen lényegében mindenben neki volt igaza.

S ez a nyugtalanító újraboncolás is a színpadi változat többlete. Míg a regény végletes helyzetekben a hősnő is végletesebben cselekedett, a színpadon kibontott helyzetek arányosabbá tették a vétkek és felelősségek megoszlását: kényszerítik a nézőt, hogy újra és ismét ellenőrizze, kinek az oldalán áll.

Színházaink műsorpolitikáját kellene elemezni ahhoz, hogy teljes bizonyossággal megtaláljuk, miért törvényszerű az, hogy ezt a drámát éppen a Thália Színház mutatta be. Messze vinne ez a szélesebb körű analízis. Így helyszűke miatt csak annyit: jól választottak, amikor a dráma felvetette közös gondjainkat vállalták, s kitűnő szereposztással színpadra állították.

Kár, hogy a stúdiószínpadon szólalt meg a darab. Az írói megoldások s a drámaszerkezetet összetartó egész szemlélet hagyományos színpadi formát sugalmaz, s ezt követeli meg akkor, amikor a megjelenítésre sor kerül. A kitűnő színészvezetésről tanúskodó rendező, Kőváry Katalin, megkísérelte, hogy a stúdiószínpad szabálytalan hagyományait vagy hagyományos szabálytalanságát is beoltsa a játékba. A két főszereplő jelenetei közé a terem egy-egy kivilágított sarkában megszólaltatta a mellékszereplőket. Ezek a közjátékok azonban, Beatrix narrátori funkcióját leszámítva, feleslegeseknek bizonyultak. Annál is inkább, mivel a dráma második felében elveszítették szem elől ezt az ötletet, s így az első részben is következtetlenség maradtak. Szintén kár volt ehelyett a második részben Beatrixot menyasszonyi ruhában megforgatni Ildikóék albérletében. Górnagy Mária ugyan dekoratív volt, de csak azt húzta alá, ami addig is nyilvánvaló volt: kicsoda különbség a két tanárnő házassága. Ennek kapcsán úgy tetszik, el is maradhatott volna a francia férj színre léptetése is.

A telitalálat erejével hatott viszont a szereposztás. Mindenekelőtt Monori Lili Ildikója. Rendkívül összetett s a parányi színpadhoz igazodó, kitűnően megfigyel-

hető rezzenésekből teremtette meg a szert és kötelesség szorításában páncél nélkül bajvívó hősnőt. Kétségtelen, hogy törekény alakja, egérmaszija és ruhái eleve hozták a kis tanárnő kiszolgáltatottságát. A figura erejét, szépség-retermett, de keménységre kényszerült nőiességét azonban Monori Lili színész-nőtehetsége teremtette meg.

Egyetlen jelenetre emlékeztetnénk: Ildikó megpróbálja rábírní Öregmíklóst, hogy adja el a gyümölcsösét. Szándékai és érzelmei teljes bonyolult kettősségükben rajzolódnak ki Monori Lili arcán. Ettől az öregembertől vár a legtöbbet, hiszen neki van egyedül eladható értéke. Tudja ugyanakkor, hogy a kert Öregmíklós minden boldogsága. Szereti a kedves, finom embert, becsüli is az élete eddigi áldozataiért. Azt is tudja, hogy a felajánlott közös élet nem lesz fenékig tejfel, különösen nem az öregnek. Utálja önmagát, hogy hazudni kénytelen, de kilöki belőle a szavakat a maga vágyai. Először vonszolódva tér a tárgyra, aztán elhadarja, hogy miről is lenne szó, de csak távolról közelít a célra. Azután megáll, s mint a helyes feleletre tanítványát biztató tanítónő: mosolyogva szuggerálja szemét merőn Öregmíklósra függesztve, hogy az mondja ki a kérés utolsó mondatát. A néhány pillanat, amíg ez a jelenet lejátszódik, helyzet és hősök kapcsolatának, Ildikó belső vergődésének és akarata győzelmének tanulmánya. A színész számára mindig nehéz feladatot jelentő stúdiószínpadon Monori Lili végig uralkodni tud. Úgy forog, beszél (igen halkan), rikolt (kétségbeesetten veszekedve), mintha nem is kellene kényszeresen ügyelnie a körszínpadi láthatóság, a mindenfelé játszás nehéz feladataira. Uralkodik a színpadon anélkül, hogy előtérbe tolná képességeit.

Temessy Hédi Málnássnéja nem azt bizonyította be, hogy Temessy Hédi jó színésznő, hiszen ezt tudtuk, hanem azt, hogy nem látjuk elégszer, pedig finom alkata nemcsak szomorú szépasszonyok epizódjaira teszik alkalmassá, remekül formál karaktereket is. Az a lompos elegancia, az a jobb napokra utaló finomkodás, amivel falvédőbölcsségeit előadja, nemcsak a levitézlett úriasszonyt jelenítette meg, de véleményezte is ezt a figurát, anélkül, hogy karikatúrát formált volna belőle. A figurához adott csipetnyi gúny s a figurához való hűség formálta játékát hitelessé. Lengyel Erzszi Tercsi mamához hasonló szerepeket már máskor is alakított, de játékát annyira

színnel, ötlettel gazdagította, hogy nyoma sem érződött a rutinfáradtságnak. Mindenekelőtt remek maszkiával exponálta a figurát: habosra szőkített bodri fej, túl feszes szoknya, átderengő nylon-blúz, előkelőséget hazudó ványadt bunda: a tetszeni vágyó öregedő nőt legalább olyan jól láttatta, mint azokat a nyomorúságos fillérkéket, amikből ez az elegancia kikerült. Ehhez az exteriörhöz remek ellenpontul adta a nagy pátosszal megjátszott anyaságot, leleplezve a figura bensőjét, a csenevész érzelmességet. Öregmíklós szerepében Pethes Ferencet láthattuk. Kedves és finom volt, mint szerepe is kívánta. Játékát azzal a színészi többlettel gazdagította, hogy az öreg-úr régi világból ittmartadt egyéniségét a játék egészétől lassabb tempójú, komótos szövegmondással húzta alá. És ez erényévé lett: a rohanó, szerelemben is kapkodó, félszavaktól is robbanni kész Ildi-Míklós-Málnássné világban szelíd derűjét ez a tempóváltás minden külsőlegessé nélkül hitelesen hozta.

Míklós már a színpadi változat megformálásakor elvesztette mackós léhaságát, így sokkal jobban illett Végvári Tamás alakjára, aki a figura fiús báját minden megerőtletés nélkül elhitette velünk. Inkább a színész alkatából, mint szövegéből teremtődött meg annak hitele, hogy Ildikó megszerethette ezt az eszményeitől oly távol álló fiatalembert. Végvári póztalanul kedves volt, férfi-módon kényelmes, bocsánatosan élnivágyó. Durcás veszekedéseiben is meg tudta őrizni annak látszatát, hogy szeretetre méltó. Ezzel közelebb tudta hozni az átlagos ifjú férjtípust, anélkül, hogy a figura átlagosságával devalválta volna a hősnő iránta táplált szerelmét.

A Thália Stúdió színpadán olyan darabok szóltak meg eddig, amelyeknek vagy dramaturgiája vagy eszmevilága csak szűk körű közönség érdeklődésére tarthatott számot. A *Tartozik és követel* azonban mind dramaturgiai megoldásai, mind tiszta szándékkal felvetett problémái miatt a Thália Színház szélesebb körű közönsége elé kívánczik. Az igényes rendezés és a jó színészi munka is így kaphatna horderejének megfelelő jelentőséget.

Jókai Anna: Tartozik és követel (Thália Stúdió)

Rendezte: Kőváry Katalin, *művészeti vezető:* Kazimir Károly, *díszlet:* Rajkai György.

Szereplők: Monori Lili, Végvári Tamás, Temessy Hédi, Górnagy Mária, Lengyel Erzszi, Pethes Ferenc, Gyimcsi Tivadar, Barcs Endre.

KŐVÁRY KATALIN

Próbák kétszer három méteren

Jókai Anna írt *egy Tartozik és követel* című regényt. A Thália Stúdió eljátszott egy színdarabot ugyanezen a címen. A két főhős, Ildikó és Míklós neve is azonos. A helyszín is ugyanaz: albérleti szoba. De a hasonlóságok ellenére a regény és a színdarab különálló művészi „termék”. Mindkettő más műfaj törvényeinek akar megfelelni.

Nem vezetett volna célra tehát, ha megpróbáljuk a regény figuráit hasonló nevük miatt belekényszeríteni a megváltozott szituációkba, hogy ott úgy viselkedjenek, mintha jellemükben semmi változás nem történt volna.

Hittem a darabban, úgy éreztem, nem hiányoznak a regény információi. Igaznak, őszintének, élettelinek éreztem. Konfliktusait, dialógusait hitelesnek. Azt tartottam a legfontosabbnak a magam munkáját illetően, hogy megteremtsem a két fiatal hiteles létezését a kétszer három méteres albérletben, és így alakjuk minél plasztikusabbá váljon. A nézők, akik körbeülnek a játékeret, úgy kell, hogy figyeljék ezt a létezést, ahogyan a mikroszkóp alá tett tenyészetet figyelni a tudós. A következtetést is a szemlélőnek kell levonnia. Az előadás csak körképet ad, nem ítéletet. De ha hitelesen élnek végig a szereplők az adott és megírt szituációt, akkor a néző olyan élményt kap, amely érzelmileg aktivizálja. Sajnálnia kell a fiatalokat, de el is kell ítélnie őket, együtt és külön-külön is.

Kinek van igaza? Kinek a pártján kell állnia a nézőnek? Hol az igazság? - Csak részigazságok vannak. Mindenkinek a maga „vacak” igaza. Míklós és Ildikó igazságának különbségét is csak patikamérlegben lehet mérni. A sérülésük nagysága is hasonló. Ki veszít többet? Ildikó, aki saját magával szemben vesztes vagy Míklós, akit Ildikó győzött le? Olyan kérdések ezek, amelyeket bár fel-tettem a próbák kezdetén, és a próbák alatt is sok szó esett róluk, nem válaszoltam meg, és a választ most sem tudom. Arra vigyáztunk a próbákon, hogy ezeket a kérdéseket egyértelműen soha ne lehessen megválaszolni.

A csorbulás, a vesztes érdekelt első-sorban. A lelki leépülés folyamata, amelyet a külső erők meggyorsítanak. Ezek viszont nem ellenséges erők. Tulajdonképpen a két fiatallal szemben nem áll ellenséges erő vagy szándék. Málnássné, a főbérlo, sem attól kerül velük szembe, hogy ártani akar vagy rosszindulatú. Egyszerűen a körülmények úgy hozzák, hogy mikor úgy érzi, hátrányos helyzet-be került a lánya, saját lehetőségeivel visszaélve próbál egyenlíteni. Számomra ez a darab legfontosabb mondanivalója. A *Tartozik és követel* nem „lakásproblémás” darab, és nem is pszichoanalizáló „albérleti” dráma. A darab szerintem arról szól, és ezt próbáltam az előadásban megmutatni, hogy az életben állandóan meglevő lehetőségeinket hogyan használjuk fel szinte észrevétlenül arra, hogy tönkretessük a saját és környezetünk életét. A darabban mindenki külön leszűkített világában él, és ebből nem hajlandó kilépni. Mindenkinek ez a tragikai vétsége: a segítőkészség hiánya, illetve Ildikó esetében az önző és erőszakos segíteni akarás.

Segíteni - tágabb értelemben véve is - csak úgy tudunk valakin, ha a saját lehetőségeinket, illetve azoknak egy részét, a másik érdekében használjuk. (Lehet ez a lehetőség egy törökbálinti ingatlan, a főbérlo hatalom vagy éppen a másik szerelmének biztos tudata.)

Kilépni a saját leszűkült értékrendünkből, igazunk biztos tudatát megkérdőjelezni, cselekedeteink következményeit környezetünk szempontjából is figyelembe venni - a *Tartozik és követel* hőseinek leszűkült élete ezekre figyelmeztet. Lépjünk ki a saját kétszer három méteres lelki albérleteinkből, és életünket lehetőleg ne a sértődés és megbocsátás, hanem a megértés és a segíteni akarás koordinálja.

A megvalósításról

„Ez a darab olyan, mint az élet. Isten őrizze, hogy úgy játsszák” - mondta Kazimir Károly, mikor az első olvasópróbán útjára bocsátotta a produkciót. Igyekeztünk útmutatását szem előtt tartani.

A stúdióprodukció kicsit amolyan karantén. A sűgő, az ügyelő, a rendező: mint háló az artistákat, vagy mint a biztosító öv a magasban dolgozó szerelőket, védi a színészeket.

Szabadcsapat vagyunk, átlag napi

nyolc órát próbálunk, este, mikor már elnéptelenedik a színházi büfé (esti előadások még nem lévén) a közeli presszóba járunk kávézni. Ijedten konstatáljuk, hogy tulajdonképpen jól érezzük magunkat.

„A rendezés a rendnél kezdődik” - mondta pár évvel ezelőtt a főiskolán rendezőtanárom, Kazimir Károly. A legnehezebb most a rendet megtalálni. Kitölteni az átkötéseket, hiszen a stúdiószínpadon nem lehet olyan színváltásokat csinálni, hogy azok ne a néző orra előtt játszódjanak.

Minekutána pedig játéktílusunk semmiféle „elidegenedést” nem tűr, minden változást bele kell komponálni a játékba. A főszereplők vetkőznek, esznek, cipőt váltanak, hurcolkodnak, és minden kellék valódi. Erre különösen vigyázunk, hiszen a néző egy lehetetnyire ül mindentől. És arra is, hogy bár a kellékek *valódiak*, a színészi játék *igazi* legyen. A játékmegoldásokban kerülni kell a naturalizmust.

Egyetlen pillanat sem tűri el a kidolgozatlanságot. A színészek minden „általában” mondott szava vagy nem eléggé indokolt gesztusa sokszorosára nő a kis téren, és fül- és szemfájdítóan hamissá válik. A pillanatok igazságát keressük, hiszen - jó esetben - ezeknek kell kialakítaniuk az egész kétórás színpadi lét igazságát.

A két főszereplő (Monori Lilivel főiskolás korunk óta ismerjük és értjük egymást, Végvári Tamást csak színpadról ismertem, és az olvasópróba előtt kétszer ha beszélünk egymással) a színpadi játékidőnek szinte minden percét a színpadon töltik. (Ez esetben talán jobb kifejezés lenne színpad helyett a porond, ring vagy játéktér szó használata.)

A fizikai cselekvések szövevénye időnként úgy elborítja a szereplőket, hogy attól félünk, hitelesek lehetnek-e egyáltalán az almászsák behurcolása és a cipő levetése közti pillanatok?

- Jó, jó, majd ez jönni fog - mondja Monori Lili, amikor már tizedszer nem sikerült egy mondat cselekménysoron belüli helyét megtalálnunk. - Csak most „jöhet”, csak a próbán lehet keresgélni, az előadásnak már az artistaszámok biztonságával kell lezajlania.

Temessy Hédinek tizennyolc „bejövetele” van. Általában sohasem jön üres kézzel. Feketekávé, patyolatsomagot,

szobaszőkökutatót hoz-visz. Kézzel lemá-solt szerepe számára a baedeker.

Már-már úgy tűnik, munkánk mecha-nikus része végére jár. Egyre kevesebb a kitöltetlen pillanat. De mikor nagyobb egységekben haladunk, kiderül, hogy még bátortalanok az ívek; ami részként, önmagában igaz volt, az egészben hiteltelen és lapos. Még egy hét, amíg úgy érezzük, hogy Danaida-munkának tűnő fáradozásunk befejeződött. És ekkor, ahogy a színészi játék érne kezd, szinte magától egyszerűsödik minden.

A pillanatok teret követelnek. Egy-egy mondatot a ráaggatott cselekvés natu-ralista motyogássá tesz. Egyszerűsödünk. Kialakul a helyzetek hierarchiája. Az ön-tőformából előtűnik a kész idom.

Áruátadás! Művészeti vezető, majd szerző nézi a próbát. Ezek amolyan elő-premierek, a premiernél jóval nagyobb izgalommal. Kazimir Károly azonnal számúzi a jelenetek közti „dramatikus”, sőt néhol melodramatikus, ún. átkötő-zenéket: - Ebben a darabban a zene csak rádióból vagy a televíziókészülékből, tehát konkrét helyről jöhet, de sem-mi esetre sem az égből - mondja. Újabb játékkötleteket ad, és mindenkit nyugtat, amire nagy szükségünk van. Jókai Anna is elégedett. Mi korántsem!

Rettegünk a náthától, amely végigsöpör a „stábon”, a kellékek bosszújától. (A főpróbán egy dugóhúzó csúnyán meg-tréfálta Végvári Tamást. Megfogadtam, soha nem tetetek dugóhúzót a színpadra.)

Iszonyúan leleplez mindent ez a kis tér. Indisziponáltságot, a szem, a hang fáradságát, a gépies érzelmi kitöréseket. Ugyanakkor a nézők figyelő tekintete segít ezeket legyőzni.

A nyilvános főpróba után egészen rövid megbeszélés volt. Megköszöntem mindenkinek, hogy úgy dolgozott, segí-tett, ahogyan tette. Azon az estén meg-valósult az, amit hónapokkal ezelőtt el-képzelttem. Rendező számára ez a legtöbb, amit a munkatársai adhatnak.

Ha ma kezdeném a munkát, valószínűleg egy sereg dolgozó változtatnék, egy-egy jelenetet másképp hangszerelnék. De ez az én tanulságom.

Egy színpadi produkciót, a színdara-bon kívül, még sok ember és sok külső körülmény is meghatároz. A mi esetünk-ben, úgy tűnik, szerencsés volt a kons-telláció.

SZILÁDI JÁNOS

Elnagyolt portré Ruszt Józsefről

A mai magyar rendezői művészetben a kiegyensúlyozottság korszakát éljük. Azt a korszakot, amelyben a mesterségesen jól alapozott előadások adják az évad bemutatónak többségét. Manapság a színházba járó ember előadások sorát nézheti meg anélkül, hogy jelentősebb szakmai hiányosságot fedezne fel a rendezők munkájában. Ugyanakkor a szakmailag biztonsággal formált produkciókból gyakorta hiányzik az eredeti rendezői látomás.

Ruszt József rendezői gyakorlata csak részben igazodik az általános képhez: rendezései élesebb töréseket, nagyobb szakadékokat rajzolnak művészi életrajzán, mint az általános képből logikusan következne.

Ezért is érdemes beszélni róla.

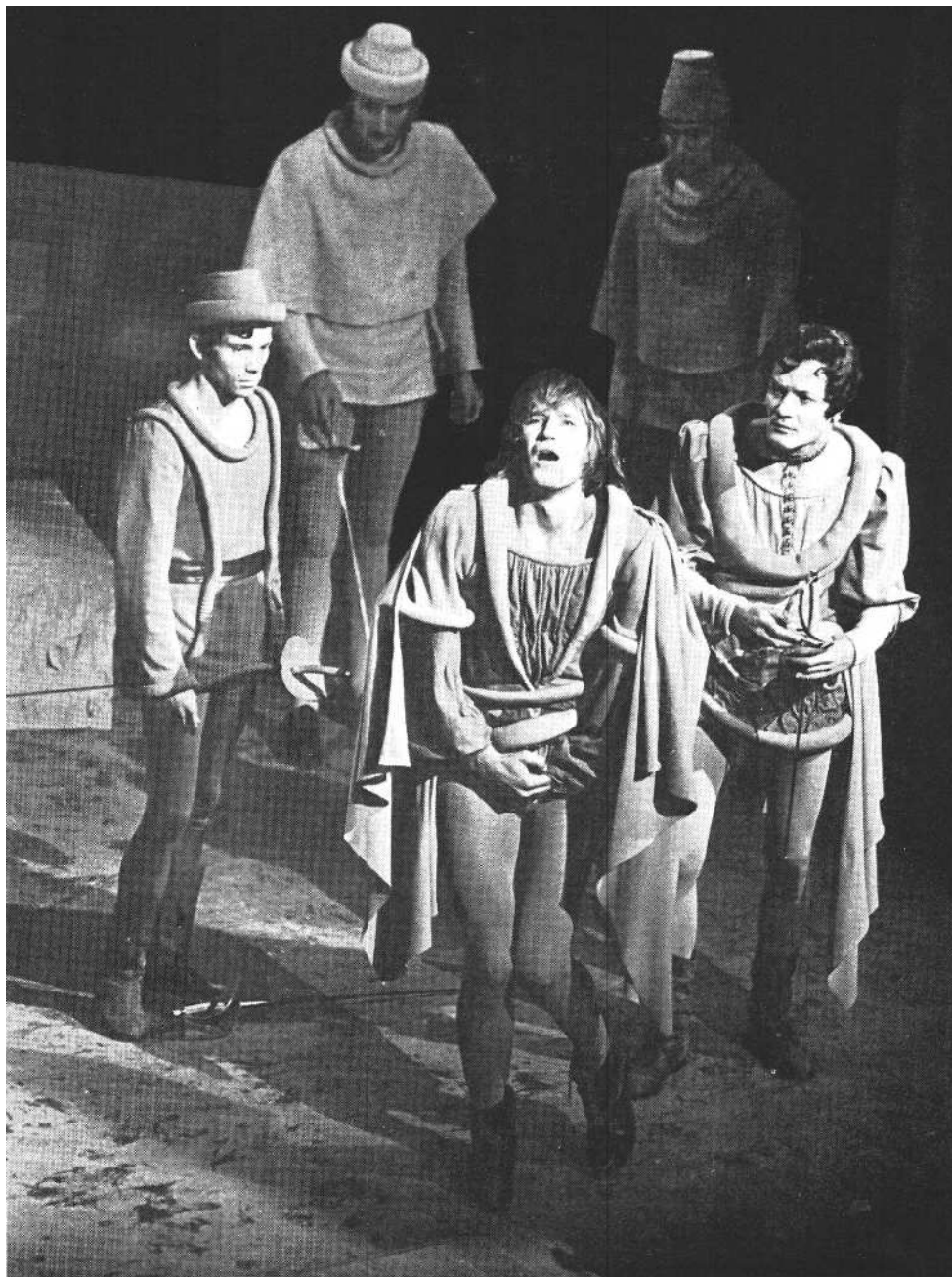
Ruszt József tizedik évadát kezdte el a Debreceni Csokonai Színházban. Lehetetlen és szükségtelen is előszámolni, mi mindent rendezett a tíz évad alatt. Ami-re érdemes és fel is kell figyelni, az az, hogy Ruszt rendezései erőteljesebb hullámzást mutatnak, mint több pályatársáé. Sőt, rendezéseinek egy része olykor a gyakorlott színházi szakembert mindig mentő rutint is nélkülözi.

Ez azonban csak az egyik oldal.

A másik az, hogy Ruszt József több rendezése méltán sorakoztatható fel az elmúlt évtized legjobb munkái közé.

A két megállapítás között ellentmondás van, s ha ezt az ellentmondást fel akarjuk oldani, akkor nem teszünk mást, mint kísérletet arra, hogy Ruszt József rendezői művészetének lényegét vázoljuk föl. A teljesség igénye nélkül, inkább a jelzés, semmint az elemzés szintjén.

A bevezetőben azt mondtuk, hogy a mai előadások zömét a szakmailag jól megalapozott rendezői munkák adják. Ezt a szakmai biztonságot, a mai magyar rendezők kétségkívül legközösebb erényét nem a véletlen szülte, hanem bizonyos kényszerítő szükséghelyzet. Az a szükséghelyzet, amely a „mindenkinek mindent játszót” színházstruktúráinkban, az évek állandóan ismétlődő gyakorlatában könyörtelenül rákényszerítette és rákényszeríti a rendezőket, hogy egyaránt



Shakespeare: Rómeó és Júlia (Debreceni Csokonai Színház) . Rendező: Ruszt József. Mercutio **halála.** Cserhalmi **György** (Mercutio) és **Sárközy Zoltán** (**Benvolio**) (MTI fotó - **Balogh László**)

„értsenek” a legkülönbözőbb stílusú, korú, felfogású darabok rendezéséhez, legyen az klasszikus, mai magyar mű, netán zenés vígjáték. Az egyetlen kivétel az operett. itt még felfedezhető az egy profilú rendező - az öt ujján megszámolhatja bárki, *hány* van belőlük -, a többinél a határ nemhogy elmosódik, nincs is.

A kérdés lényegét, természetesen, nem a műfaji behatárolás vagy éppen annak hiánya jelenti. Sokkalta súlyosabb probléma az, hogy az a rendező, aki szerződésben van valamelyik színháznál, nem válogatja, hanem kapja a rendezéseket. Ebből legfeljebb egy az, ami „szívének tetsző”, kettő pedig megbízatás, munka, amire szerződése, állása kötelezi.

S ez a helyzet - önvédelemként - a szakmai rutin, a szakmai biztonság eluralkodásához vezet. De ha ez így van mindenütt, Pesten is, de különösen vidé-

ken, akkor Ruszt József miért nem fogadja el a közös szituációhól rá is kikerülhetetlenül zúduló következményt?

Elfogadja. És teljesíti is.

Több tucat rendezéséből nem lenne nehéz előszámlálni egy csokorra valót, ahol munkavállalói minőségben igyekszik a legteljesebb tisztességgel megfelelni a kirótt feladatnak. Hogy nehezebben, fogcsikorgatóbb módon tudja tenni, mint 'pályatársai legtöbbje? Fel-tehetően alkati kérdés ez is, s ami talán még fontosabb ok: Ruszt erős elkötelezettsége egy markáns irányzathoz, amit meglehetősen leegyszerűsítve úgy szoktunk fogalmazni, hogy ő a „kegyetlen színház” címszó alatt tömörített törekvések legkövetkezetesebb hazai képviselője.

Ami ezen a művészi eltökéltség körön kívül van, azzal Ruszt nem tud mit kezdeni.

Ha színházstruktúránk sajátos rendezőegyeniség-bontakoztató viszonyaira nem vetne némi fényt az a tény, hogy Ruszt rendezői egyéniségének kibontakozása, kialakulása az Egyetemi Szín-pad Universitas Együtteséhez kapcsolódik, talán nem is kellene külön említeni. Így viszont feltétlenül. Annál inkább, mert a *Karnyóné* (1964) és *A pokol nyolcadik köre* (1967) mutatja a legtisztábban az utat, amelyet Ruszt végig-járt, kínlódott, küszködött, hogy megtalálja önmagát. Pontosabban azt a stílust, formát, amelyben a legteljesebben képes megfogalmazni önmagát, véleményét világról, az emberről.

S ez a megtalált, kimunkált önálló rendezői arculat több, mint amit megnyugtató cédulaként - kegyetlen szín-ház - rá szoktunk akasztani. Igaz, Ruszt szívesen használja a kegyetlen színház eszközeit. A *pokol nyolcadik* körében például a sokkolás olyan hatáselemeit vonultatja fel, egy, a mai magyar színházban eddig szinte ismeretlen közösségi alkotásba tömörítve a produkció szereplőit, amit a hivatásos színház és annak művészei jórészt elképzelhetetlennek tartanának. (Ma is csak a Huszonötödik Színház próbálkozik hasonló közösségi alkotómódszerrel.) A német koncentrációs tábor foglyainak megidézése a színpadon, a csapódó dobpergés váltakozó ritmusához igazodó, s mégis iszonyatosan monoton, főként embertelen és megalázó futtatás a nehéz kötömbökkel, amelyek nem jelzések, nem papírmasék, hanem valóságos kötömbök, és a súly fizikai teherterheléssel oldják a megjátszás színészi feladatát - elképzelhetetlen a hivatásos színházkulturán belül. Ehhez ma Magyarországon az amatőrök szent örülete kell.

Nem véletlenül említettük ily részletekkel az Universitas-produkció gondolat kibontó színpadi elemeit. Éspedig azért nem, mert a színpadi alkotásnak a mai gyakorlattól elütő értelmezése, az új hatáslehetőségek kutatása gyakran vezeti összeütközésre és megalkuvás-kompromisszumra Ruszt Józsefet a hivatásos színházban. Egyszerűen azért, mert a színészek nem ismerik ezt a művészi jelrendszert, és nem is igen akarják megismerni. Mi több, félnek is tőle. A kegyetlen színház - vagy bővítsük a kört: a totális színház - irányzatáról azt szokás tartani nálunk, hogy megalázóan háttér-be szorítja a színészt, és az egész arra jó csupán, hogy a rendező kendőzetlenül mutogassa magát a közönségnek. Ez per

sze nem igaz. Így nem igaz. Külföldi példák helyett hadd említsünk egy másik Universitas-produkciót. A II. *Edwardot*. Amikor A *pokol nyolcadik körét* rendezte, Ruszt még az Universitas régi, sikeres gárdájával dolgozott. A Marlowe-darab szereplői újak voltak, kezdők. A produkció megbukott. És azért bukott meg, mert a fiatalok nem tudtak helytállni a *mesterségben*, s bár rendezőileg az előadás hatásosan építkezett, a rendező egymaga még ebben a színházban 'sem helyettesítheti a rangos, a színészmesterséget a tehetség szintjén csillantani képes szereplőket.

De hát, kérdezzük meg újra, mit is akar Ruszt? Nem kegyetlen színházat egyszerűen. Többet is, kevesebbet is. Egy, a mainál összetettebb színházat akar megvalósítani, amely élesebben, keményebben fogalmaz, s amely bátran vállalja az új hatáslehetőségek kutatását. Figyelme az ember felé irányul. Őt, a nagy E-vel írt Embert keresi rendezéseiben. Az ő emberségét és embertelenségét, szépségét és gonoszságát, igazságát és bűnét növeszti meg a produkcióiban. A *Lear* királyban éppúgy, mint *Az első harminchat* órában vagy a *Rómeó és Júliában*.

Hogy rendezői látomását szuverén módon érvényesítse, nemegyszer beleavatkozik a darabba; Ruszt egyike a legkönnyörtelenebbül húzó magyar rendezőknek. S itt nem ismer tekintélyt. O'Neill művébe éppúgy beleszánt a tolla, mint Shakespeare drámájába.

Ugyancsak azon kevés rendezők közé tartozik, akik megkülönböztetett figyelmet szentelnek a zenének, a zene színpadi funkciójának. (Rendezéseihez többnyire ő állítja össze a zenei anyagot.) Gondosan ügyel a színpad látványosságára. Tömegbeállításai, tablói - például *Az első harminchat órában* - nemegyszer lenyűgözően festőiek. A világítási effektusok, a produkció egészének mozgáskoreográfiája is fontos rendezői feladatai közé tartoznak.

Hogy hol tart ma Ruszt József?

Nehéz, s talán szükségtelen is lenne megkísérlni a pontosabb meghatározást.

Önnön sajátos rendezői arculatát, láttuk, megtalálta.

Munkái, szoltunk róla, erősen szórtak. De erről nem ő tehet csupán. A mai struktúra többnyire inkább akadályozza, mint segíti a sajátos programú rendezői egyéniség kibontakozását,érését.

Amiről viszont ő tehet, az egyben

munkája is; a megtalált egész pontosabb kibontása, a részletek egységesebb összekovácsolása, hogy az egyetlen mozzanatban is tükröződjék az egész.

„Te adj erőt, hatalmas Szerelem! ”

Kevés olyan mű kerül ma nálunk színpadra, amelynek premierje után a kritikusnak kötelességszerűen azt kell első sorban vizsgálnia, hogy a produkció rendezője mi újat tud mondani - az előző rendezésekhez mérten. A *Rómeó és Júlia* ilyen. Zeffirelli káprázatos filmje látványban és történetiségben, úgy hisszük, *mindent* elmondott erről a történetről, amit ma elmondani lehet. Major Tamás rendezése *mindent* kibányászott belőle, ami a költői mű belső rendjének sértése nélkül *politikumban* felszínre hozható belőle - miközben szinte mellékesen a legteljesebb szövegű előadást adta a nézőnek. S a két határ közt még ott a harmadik, Efrosz rendezése a Szovremennyikben. Efrosz Zeffirelli *történetiségét* és Major *politikumát* harmonizál-tatja munkájában.

Lehet itt még újat adni egyáltalán? Ruszt József és a Csokonai Színház elő-adása bizonyít: lehet. Nem totalitásban, ott lezárultak a határok, hanem a részben. A rész kinagyításában, kiemelésében.

„Te adj erőt, hatalmas Szerelem!” - idéztük az imént a mű egyetlen mondatát, s ez az egyetlen mondat Ruszt rendezésének lényegét tömöríti. A szerelemről szól a Csokonai Színház előadása, a vakmerőségről, mellyel a kétezer emberből, akit ismerünk, van bátorságunk egy-re *azt* mondani: csak vele tudunk élni, nélküle nem.

Rómeó és Júlia szerelmét, ezt is szokták mondani, az akadályozó körülmények szítják tragikusan nagygyá. Ruszt József rendezése jórészt lemállasztja erről a szerelemtől a környezetet. Ha filmen rendezte volna a drámát, a két óra egyetlen premier plan lenne. Időnként hallanánk valamit - kevesebbet, mint amennyit Shakespeare írt, azt is lényegtelenítve - a külső dolgokról, de látni csak őket látnánk, a lányt, a fiút. Nem a szerelmes Rómeót és a szerelmes Júliát, hanem a két embert, akit egyetlen hatalmas szenvedély jár át - és ez a szenvedély feltárja legszebb lényegüket: emberségüket, tisztaságukat, hitüket a jóban.

Vagyis, s ez a lényeg, példát adnak a teljes életre.

Ruszt sok részletet elhagy a darabból,

így gyengíti a külső cselekményszálakat. Húzásait Debrecen hangosabb szó nélkül fogadta - máshol nem feltétlenül ez lenne a következmény.

„Hitem és érzésem szerint - írja Ruszt a műsorfüzetben - ez a mű: ballada, egy nagy találkozás balladája ..." A megfogalmazás vitára csábító, de mellőzzük az elméleti ízü érvütköztetést, s tegyük azt, ami fontosabb: kövessük nyomon, mit és hogyan valósít meg el-képzeléséből Ruszt a színpadon.

A tömörségről vagy pontosabban a tömörítésről már szóltunk. Most annyit tegyünk hozzá csupán a mondottakhoz, hogy az előadás balladisztikus hangvételének megeremtésében a húzásnak fontos szerep jut: egy-egy villanásra szűkíti a hősök sorsát, életét befolyásoló történéseket. Az így születő tömörség, szaggatottság - megerősítve a jelenetek rendezői megkomponálásával - hasznosan szolgálja a szuverén rendezői felfogást.

A rendezés másik meghatározó eleme a költői emelkedettség, a költői szárnyalás. Ruszt minden eszközt felhasznál a megmentő és elveszejtő szenvedély, a Szerелеm nagyszerűségének művészi igazolására. Átgondolt koreográfiává mintázza Rómeó és Júlia mozgását - a báli jelenetre gondolok elsősorban, amely éppen a Szerелеm születésének e szó nélküli, csak mozgásos ábrázolásával nő túl az általam látott *Rómeó és Júlia*-előadások többségén. A hangulatfestés szokott mértékén túl funkcionális szerepet ad a zenének. Az előadást két típusú zene kíséri. Az egyik egyházi zene: Lőrinc barát jeleneteiben csendül fel. A másik a Szerелеm zenéje, amely egyetlen motívumot variálva tér vissza-vissza, és százszínű variációban meséli, mondja, hirdeti az egyetlen érzés, a Szerелеm nagyszerűségét. Harmadik mozzanatként említhetjük a pontosabb natúra mellőzését, akár a díszletben-jelmezben, akár a történet újrateremtésében.

És még két dologról kell szólnom:

A produkció mozgáskoreográfiája, bár alapvetően sikeres, nem mentes némi túlmozgatóstól. Ruszt olykor kizárólag mozgással akar tolmácsolni, ábrázolni. S ez az egyébként jogos elképzelés nem mindig ölt megfelelő formát. Rómeó és Júlia szerelmének születését, a vonzás és taszítás kétségbeesetten kergetőző játékát a felismerés után Ruszt mozgássá koreografálja. Az egymás felé rohanó, egymástól távolodó, újra közeledő, majd újra távolodó fiú és lány egyszerű testi mozgása azonban leegyszerűsíti a benyo-

lult érzéskomplexumot, így hatásában sem érheti cl célját.

Ugyancsak túlmozgatózás érződik a Rómeót és Júliát környező világ rendezői visszafogásában. Abban, hogy Ruszt nem csupán mint dramaturg kurtítja meg e jeleneteket, de mint rendező is egy árnyalattal többet vesz cl színpadi lét-jogukból, mint amennyi megilletné őket. Amennyire szívén viseli Rómeó és Júlia minden mozdulatát, úgy szorítja többi szereplőjét Mercutiót és a dajkát kivéve - a szélekre, minél közelebb a függönyhöz, hogy gyorsan, hangtalanul, észrevétlenül tűnhessenek el.

Rómeó: Szűcs András. Szűcs fiatalember, fiatal színész. Olyan fiatal, hogy Pesten ő maga sem álmodhatna róla, hogy Rómeót játszhasson. Debrecenben rábízták ezt a megtisztelő, egyben meg-roppantó feladatot. S jól tették, hogy rá-bízták, hogy vállalták a kockázatot. Szűcs nem roppan bele a feladatba, küzdött és megküzdött vele. Azt süríti bele őszinte művésziséggel Rómeójába, ami tegnap még sajátja volt; a kamaszos robbanékonyt, szertelenséget, a hihetetlen és mégis komolyan vett fogadalmak megtévesztő játékát, a suta félszégiséget és érthetetlen magabiztosságot, a zavart hallgatást és a kitörő mindentelmondást.

Szűcs színészi eszközei ma még olykor csiszolatlanoknak tűnnek, gyakorlata, tapasztalata sem bő egy ilyen szerepóriás átfogásához, a figura részletekben is pontos építkezéséhez. Mindezt pedig nem a szerep, hanem a hős sorsának, történetének emberi őszinteségű megélésével hidalja át. Belülről éli Rómeó életét, nem álarcként ölti magára, de vállalja hévvel, igaz elszántsággal.

Júlia: Farkas Zsuzsa. Karcsú, törekeny, légies teremtés, aki nem is lép a földi halandók józan nemtörődömségével, de suhan, kecsesen kerülve a kisebb akadályt és makacsul vállalva az elbuktató veszélyt. Júlia ő. Elhiszem, tudom róla, már akkor, amikor még meg se szólal. Miért? Talán egyszerűen azért, mert hasonlít ahhoz az álom-Júliához, akit valamennyien örüink magunkban.

Farkas Zsuzsa, úgy hiszem, a későbbben érő színész típusához tartozik. Tehetsége, a majdani nagy feladatok győztes megoldása ott érződik játékában. Most még elfogódott, zavart. Hangja több árnyalatot, színt rejt, mint amennyit hasznosít belőle. Olykori szögletességét jobbára csak a fizikai mozgásban tudja igazán oldani.

Júlia dajkája Lontay Margit. A dajka hazai színpadainkon a kedves, zsörtölődő, bőbeszédű népi figura. Lontay Margit alakítása nem tör e hagyomány folytatására. Dajkája nem annyira idős, hogy elfeledkezne önmaga asszony voltáról. Szereti Júliát, de egyszerű asszony, aki élni akar, s aki érdekei szerint cselekszik: ezért tanácsolja Júliának Rómeó száműzetése után, hogy menjen hozzá Párishoz.

Cserhalmi György Mercutiója jó pillanatokat teremt. Igaz, 'ebben a felfogásban Mercutio' is egyszerűsödik, lényegtelenedik, mégis, Cserhalmi alakítása sajátos ízeket lop az előadásba, és a nagyobb feladatok jó megoldásának ígérétét.

Az előadás többi szereplője is gondos szerepformálással szolgálja a produkciót. Közülük kell kiemelnünk Novák István halk, bölcsességében is a tragédiát segítő Lőrinc barátját, Sárosdy Rezső reneszánsz bővérűséget csillantó Capuletjét, Sárközy Zoltán jót akaró és semmit meg nem mentő Benvolióját és Sarlai Imre zengő orgánumú Escalus herceget.

Az első pillantásra ridegen furcsa, a játék hevében költői szépséget is önmagában hordozni tudó díszletet Langmár András, az enyhén egyszerűsített, színei-ben visszafogott jelmezeket Greguss Ildikó tervezte,

Shakespeare: Rómeó és Júlia (Debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Mészöly Dezső, rendezte: Ruszt József, díszlet: Langmár András, jel-mez: Greguss Ildikó.

Szereplők: Sarlai Imre, Szűcs András, Farkas Zsuzsa, Cserhalmi György, Fonyó István, Lontay Margit, Novák István, Sárosdy Rezső. Somorjay Éva, Sárady Zoltán, Szabó Ibolya, Sárközy Zoltán, Barninek Péter, Pagonyi Nándor, Hunyadkúty István, Jachinek Rudolf, Árva László, Teszáry Gábor, Kóti Árpád, Fonyó Pál.



Koppány Erzsébet rajza

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Belgrádi napló

I.

Úgy látszik, mintha a BITEF a nancy-i fesztivál utánjátszó területe volna. Nancy egyetemi színjátszó fesztiválja ma már az underground és a félamatőravantgarde, a legvadabb és a legsikeresebb kísérleti csoportok, színházak és színházi alakulatok találkahelye. Kiugrani, nemzetközi ismertséget szerezni itt lehet. Ha valaki pedig megálta Nancy próbáját, akkor mehet Belgrádba, hogy ott ráüssék az elismerés pecsétjét.

A BITEF elsőrendű értelme tájékoztató szerepében van. Két hét alatt végignézheti a résztvevő a világ minden részéből összegyűlt kísérleti eredményeket, az elmúlt évad legjobbnak és leg-szenzációkeltőbbnek talált előadásait. Nem egy közülük valóban világhírű produkcióvá vált, mielőtt ide került (pl. Mnouchkine-ék 1789-e), és szinte alig találni ismeretlen nevet, akit a nemzetközi színházi szaksajtó valamilyen formában ne jegyezne.

Az ötödik alkalommal megszervezett BITEF-nek azonban, úgy hiszem, legfőbb szerepe a jugoszláv színházi életre gyakorolt hatásában található meg. Nem arról van szó, mintha a „szabad formák” jegyében megrendezett rangos világszínházi találkozók nyomán villámsebességgel megugrana a jugoszláv színművészet színvonala. Nem gyors és közvetlen hatást gyakorolnak a látott előadások, megismert együttesek és irányzatok. Az információs fesztivál haszna nyilván majd később kamatozik. A közönség legnagyobb része azonban fiatalokból áll, akik lelkes érdeklődéssel kísérik végig az előadássorozatot. Aggódnak valaki, hogy a látott előadások általános színvonala, vagy a szélrózsa minden irányába széthúzó eszmei-esztétikai elkötelezettsége vagy el nem kötelezettsége zavart kelthet a fejekben. Ebben nem nagyon hiszek, és a reagálások legalábbis arra mutatnak, hogy a BITEF törzsközönsége pontosan helyére tudja tenni az értékeket. Tény, hogy a látott csoportok és színházak többsége nem ad követendő példát. De a színházművészet megújulást kereső, kínló erőfeszí

téseit frissen és gyorsan, első kézből megismerni: fölr egy több esztendő színházelméleti kurzus látogatásával. Azok a fiatal nézők, akik végigkísérik a BITEF előadásait és vitáit, néhány év múlva maguk is gyakorló művészek lesznek, vagy megpróbálkoznak a színházi kifejezés valamelyik ágával. Akkor pedig ez a tanfolyamnak vagy főiskolai képzésnek is beillő sorozat - kétségtelenül - csodálatos kamatot hoz majd.

Vonatkozik a fiatal nézőkre mindez abban az esetben is, ha csupán művelt és tájékozott nézővé akarják nevelni önmagukat, és nem kívánnak alkotói módon foglalkozni a színházművészetrel. A lehetőségek és a zsákutcák, a melléfogások és a híres találatok, a föltűnés érdekében tett zavaros próbálkozások és a színházművészet határainak okos tágitásai, a hajlékonyabbá tett nyelvrénd-szernek a születés pillanatában való meg-ismerése, olyan alapos színházi kultúra kifejlődését ígéri Jugoszláviában, amely megéri az államnak, hogy okosan áldozzon az évenként ismétlődő találkozók anyagi fedezésére, és türelemmel szemlélje - ahogy nálunk mondják - vitatott előadások bemutatását is. Kellő mennyiségű információ és összehasonlítási lehetőség birtokában a nézők maguk is képesek elválasztani a bűzát az ocsútól, és képesek maguk számára leszűrni a kellő következtetéseket, hogy kiválasztva és elvetve tanuljanak.

Hogy mindez milyen eredménnyel jár majd: meg nem jósolható, ki nem található.

A román *Lear király* előadása közben a páholy zsúfolt volt, legalább hat-nyolc emberrel (diákkal) több volt benne a tervezettnél. Valamennyien a legnyakatekertebb Laokoon-pozitúrában tartották fülükhöz a tolmácskészüléket, és ahogy az egy és háromnegyed órás első felvonás kezdett fárasztóvá és terhevé válni: egyikük-másikuk a páholy háttérében a földre telepedett, s úgy hallgatták a szöveget. Shakespeare-re voltak kíváncsiak. Talán addig nem nyílt rá módjuk elolvasni a darabot, és éppen aznap este kellett megismerkedniük a szöveggel és a mesevel. Hogy eközben az előadás látványosság is volt - sőt, főleg az -, kevésbé érdekelte őket, mint ahogy az újbélgádi Sportpalotában azokat sem izgatta különösebben, akik ahelyett, hogy nézték volna Mnouchkine-ék mutatványait, a fényszórók sugarában időről időre belemélyedtek a sokszorosított bulletinbe, hogy követni tudják a szerb

fordításban, hol is tart az előadás, éppen miről beszélnek a színpadon.

Vagyis megmaradtak dilettáns színházlátogatóknak.

Kent dzsiu-dzsikuzik

Radu Penciulescu *Lear* királyáról a bukaresti Nemzeti Színház előadásában Koltai Tamás és Mihályi Gábor már bőven beszámolt a SZÍNHÁZ hasábjain. Ha ismét visszatérek rá, ennek nem az az oka, hogy különleges mondanivalóm volna, hanem mert nem értek egyet értékelésükkel.

Nyers deszkaszínpad. A háttér mint-ha egy műhelyt idézne föl: nem konkrétan és nem is ábrázolóan, csak utalásszerűen. A színpadtér eleje teknő formára kívájt mélyedés. Takarlatlanok a portálok és az oldalsó járárok. Teljes mélységében és szélességében látni a színpadot. Oldalt lócák, ahová később letelepszének a jelenetben nem játszó szereplők.

Munkavilágítás. Megtelik a színpad hátere színészekkel, akik köznapi ruházatban próbára sietnek. Gyors guggolásokkal bemelegítenek, mások lazán helyben futnak, mint atléták a verseny előtt. Van, aki föl s alá sétálgatva mormolja szövegét. Gongütés. Hirtelen föl-áll két színész és hangos, nyers hangon - mintha szöveget mondana össze egy délelőtti próbán, átélés nélkül - indítja a darabot. A földön összeviessza dobált viaszosvásznon köpönyegeket magukra szedik. Gyorsan ér el az előadás az első eksztatikus pillanathoz - amit még sok követ azután -, a háttérben sorfalat álló színészek (mintha *Lear* udvarát és hadseregét képviselnék) széttárják a viaszosvásznon szárnyakat, egyikük csattogatni kezd vele, mintha sas verdesne szárnyai-val, a többi ütemesen csapodja a combját. Rettenetesen vad és civilizálatlan hanghatás keletkezik. S elismeréssel kell megállapítani, hogy azt a félelmetes és ijesztő hangulatot, amihez Pip Simmons angliai csoportjának egy egész (nem is rövid) színházi estére és hatalmas hang-erősítő apparátusra volt szüksége, azt Penciulescu néhány perc alatt el tudja érni képzett és céltudatos színészeivel, és a színpadi hatások fölényes ismeretével. Hirtelen kétségessé válik, hogy mindaz, amit félamatőröktől láttam addig: értelmes dolog volt-e. Egy csapásra diadal-maskodik a színész és birtokába veszi azt, ami az övé: a színpadot. Mi értelme van akkor mindennek a hatalmas csinnadrattának látszó fejlődésirányának, ennek 'az egymástól sokszor független, de



A BITEF igazgatói: Jovan Cirilov, Mira Trailovic és Milan Zmukic

legalábbis láthatatlan szálakkal kötődő mozgalomnak, a színházi avantgardenak, az underground színháznak, vagy nyitott színháznak, vagy nevezzük, ahogy akarjuk. Meglazítják a kötött formákat, szétoldják a túlságosan erős kötelmeket, a kanonizált színházi törvényeket, melyek egyike-másika már nemcsak a fejlődésnek szegődik gátjául, hanem a ki-fejezésnek és a jelentésnek is. Új forma-nyelvet teremtenek ezek a színházi láza-dók. Vadat, idegeset, zaklatottat, haj-szoltat. Kiterjesztik hatáskörüket olyan területek felé - és most nem az anus vagy a szeméremdomb területére gondolok, hanem lelkiekre -, amelyeket eddig nem birtokolt a színház. Visszavezetik a század színházművészetét a szertartások felé. Emlékeztetik a színházat kezdeti állapotaira. Varázslattá teszik és közös mágiává. Ritmikusan belelovaló, hisztérikus élménnyé emelik újra, hogy kiragadják a polgári színház jól fésült jelentésszegénységéből. Ezek a diákkísérletek, föld alatti színházak, gerillaszínházak, utcaszínházak, pince és padlás-színházak, csúrszínházak és vasúti vartenni színházak, tölténygyári színházak és cirkuszsínházak, laboratóriumszínházak,

zak, kétfelől egy irányba hatolóan hajtják végre kísérleti támadásukat.

Egyrészt a formanyelv felől, amelyet---tetszik, nem tetszik: be kell ismerni - gazdagítanak, fölfrissítenek, új hatásokkal ruháznak föl, másrészt kísérleteik arra irányulnak, hogy újfajta színházi tömegeket nyerjenek meg a maguk számára. Az „új színház” mozgalmának erről az oldaláról viszonylag kevesebbet szoktunk beszélni. De az ebédszüneti színházaktól kezdődően a minden rendű és rangú játszóhelyeket fölhasználó teátrális játékokig vagy az egyetemisták tömegeit akarják megnyerni maguknak (mint Pip Simmonsék utazó színháza), vagy a társadalomnak azon rétegeit, amelyek anyagi okokból (mert nem tehetik), vagy szellemi okokból (mert nem elégti ki őket) nem tartoznak a hivatásos színház állandó barátai és látogatói közé. Így tesznek Mnouchkine-ék, és sok más együttes is, hogy valóban a tömegek kegyét nyerjék el, és a színházat ne a bérlők és habituék fölvonuló helyévé tegyék, hanem a társadalom nyilvános fórumává.

Ennyi kitérő után kanyarodjunk vissza Radu Penciulescu *Lear királyához*.

Amint a csattogásokkal félelmet és rettegést keltő légkört megteremtették; elkezdődik az elbizakodott király próbája. Cordélia magas és erős hangon, pattogókurtán beszél. Semmi naiva-bájkodás nincs benne, semmi erőtlenséges puhaság. Van azonban a másik kettőben, Gonerilben és Reganban: asszonysszerűséggel esnek apjuk nyakába. És amikor a király végzett a szertartással, és szerteoszlott az udvari nép, két leánya egy-másra ugrik, földre hemperednek, gurulnak egymáson, hisztériás sikoltozással percekig hengerdőzve nevetnek a földön. Közben persze a szöveget is mondják. Örömkömben nem bírnak magukkal.

Lear (George Constantin) mintha elsikkadna a játékban. Pedig nem rossz színész. Van ereje, zsarnoki szeszélye, kegyetlen-kemény hangja, és van halk, nem önsajnálatóan vinnyogó, nem szánivalóan papuskás siránkozása, de a meghökkenéstől bennakadó halksága. Mégis, az előadásban inkább a dzsiudzsiuké a tér, mint Lear fájdalma. Az agg királyt nem öszen és nem öregén játssza Constantin. Zömök, tonzúrák, fekete hajú, életerős középkorú férfinak mutatja. De elsikkad a király fájdalma

helyette a brutális világ fojtogatása kapja a fő hangsúlyt. Jellemző erre a vihar-jelenet, ahol egyáltalán nem Lear és a (különbösen igen rossz) Bolond áll a középpontban, hanem az elemi erővé emelkedett emberi rosszindulat. A vihar nem a természet szeszélyéből és nem is teátrális hatásként jelenik meg a kopár szín-padon, hanem emberek csinálják. Jobb-oldalt a zsinórpaddlászról két fogantyúval az alján, használt bádoglep ereszkedik le. Háttal áll neki egy színész, rázza a lapot, dörög vele, és mennykőcsapások hangját utánozza. A háttérben levő gong hatalmas korongján pedig egy kellékes-színész fémseprűvel siklik végig körbe-körbe, hogy a sivító szél hangjait csalja elő. Mindez nem a távol-keleti színház hatása elsősorban (sokkal inkább Peter Brook *Lear-jée*), és Penciulescu szándéka nem is a színházi elemek elironizálására törekszik, azáltal, hogy fölfedi a néző előtt a színpad valódi működését. Kevés köze van mindennek az elidegenítéshez. Sőt, éppen hogy erősen romantikus gondolat jelenik meg képen és mozgásban a viharjelenetben.

Talán érthetőbb lesz, mire gondolok, ha kissé korábbról indulva számolok be arról, miként szervezi meg Penciulescu a vihar előkészítését színpadán. Regan vára előtt vagyunk. Fönt, a felső színpadon, a „rossz emberek” gyülekeznek. Lent Lear kísérete. Vidám és kissé ostoba katonák, akik szeretnek nagyokat röhögni, kedvelik a vad játékokat, és gazdájuk iránt szerelmesen rajonganak, imádják hasukat és a verekedést. Lear legényei fokozatosan övig meztelenednek le, szinte észrevehetetlen finom változással köznapi ruháik szétnyílnak, vagy a színpadról kimenvén, megváltoztatják öltözköket, és ujjatlan szörbekecset húznak magukra. Lassanként valamennyien felsőruha nélkül állnak a színpadon, és amikor Oswald a felső színpadról kötél-lel korbácsolja szét Lear katonaságát, azok már az alsó színpad teknőjében fetrengenek a fájdalomtól, majd egy meglehetősen zavaró pantomimbetétben úgy viselkednek, mint akikre a gázkamrákban rávezetik a gázt: elerőtlenednek, görcsöket kapnak, agonizálnak. Végül fölkelnek, és sorba szerveződnek. Ekkor már ők az erdő. Ők fújnak szelet lótosz-ülésben, mintha joggyakorlatokat végeznének. Ők képviselik a szaggató és ellenséges természetet. Kétértelmű itt Penciulescu allegóriája. Értelmezhető az ellenséges indulatú természetnek emberi alakokba kivetítéseként vagy a tár

sadalmi rosszindulat természeti tüne-ménykénti megmutatásaként. Tehát nem az időjárás viszontagságai és a fenyér tuskéi szaggatják meg a menekülőket, hanem a gonosz és részvétlen emberi közösség. Értelmezhető azonban úgy is, hogy a Lear zsarnoksága keltette kegyetlenség olyan fokú elégedetlenséget kelt katonái sorában, hogy kénytelenek lázadni és elemi erővel kitörni. Szerencsére a rendező nem elemzi ilyen lapos példázattá a tragédiát, mert a következő jelenetben, amikor a Bolond megtalálja Edgárt a rekettyésben, a bokrok alagútját ugyanezek az övig mezítelen katonák alkotják. Vagyis a szegény Tamásnak enyhét nyújtó védelmet is ők adják: az imént még haragosan viharzó háborgók.

Lenyűgöző és a magyar néző számára irigységet ébresztő a bukaresti színház művészeinek technikai felkészültsége, mégis az előadás annyira halmozza az érdekességeket, hogy lehetetlen nem unni. Itt nem Shakespeare-t játszanak, hanem Penciulescut. Nem a *Lear királyt* mutatják be, hanem egy példázatot a zsarnokság társadalmi következményeiről. Mindez nem volna elítélendő, hiszen nagyon sok színház marad a világon, ahol vállalkoznak a *Lear király* hagyományosabb bemutatására. De az érdekességek hajszolása ilyen tömegben egyhangúvá válik, és mikor már megcsodáltuk dzsiu-dzsiku- és karatédúsdjukat, amikor már elámultunk akrobatikus képzettségükön, akkor a fizikai erőmutatványoknál valami többre várunk. Ezzel azonban az előadás nem szolgálhat.

A másállapotos Ophelia

A belgrádi Drámai Színház azelőtt Bojan Stupica igazgatta. Most Stevo Žigon rendezésében és főszereplésével a *Hamlet* került bemutatásra. Voltaképpen elég volna leírni Petar Pasié díszletét, és annak működését, és nem beszélni többet az előadásról.

Fekete háttér előtt négy dróthuzalon lógó négyzetlap a díszlet. Ferdén, a színpad síkjára negyvenöt fokos szögben áll. Látni rusztikus felületét és az egye-lőre lezárt két nyílást rajta. E ferde lej-tőn jelenik meg Laertes és Ophelia, hogy kiscsikókként játsszanak egymással: boldog, önfeledt gyerekek. Ophelia egy viszonzott szerelem boldog birtokosa. Polonius nem bohóc, hanem komoly és szigorú, fegyelmet tartó vezető, aki teljesen humortalan és állandóan fontossága tudatával bír, anélkül, hogy a szerep

megoldásának nemzetközi hagyományai szerint bármiféle szatirikus vonást engedélyezne a színész a maga számára. Kétféle teremtés a királyné, flörtöl Laertes-szel, amikor az az apjától kezébe nyomott csokor virággal felköszönti őt. A király egy megyei vezetőhöz hasonlít, aki gubbasztva ül az alacsony szobatorító alatt (mert most a négyzetlap fölhúzódtott a színpad magasságának feléig), egy sima asztal mellett, szűk családi körben, háttal a nézőnek, görnyed a királyfi. A szereplők kötött anyagokban, saját színéből bolyhozott berakással, antikizáló modern ötvösmunkákkal kötött és horgolt anyagokban, halinákban, bőrökben, irhákban: vagyis érdes, rozsdaszínű anyagokban jelennek meg. Az előadás stílusa szebbé igyekszik tenni a környezetet és sikeres igyekezettel kisszerűvé változtatni a királyi udvart, a fenségesség helyett.

A betétjátékok hosszadalmas pantomimok és minden esetben megfosztani akarják a tragédiát lendületétől és föl-ívelésétől: vidéki és kisszerű környezetet teremtenek a szereplők számára. Rosencrantz és Guildenstern két jóképű ifjú, akik lassanként kápóvá alakulnak át (a hálósoba-jelenet végén, ahogy Gertrúd elhagyja a színpadot, Claudius kardmarkolattal üti hasba keményen Hamletet, Rosencrantz rálöki az ágyra. Ütik-verik. Kis híján megölik. A félálult Hamlet hóna alá nyúl, és kivonszolja Angliába. De Hamlet sem szelídebb legény. Korábban az imádkozó király torkának szegezi kardját. Birkózik vele. Amikor Gertrúd segílykiáltására Polonius elősiet, vele is öltre megy, majd lerántja a bronz frízzel keretezett katalakszerű ágy mögé, és egy bársony kispárnával megfojtja a minisztert).

Az első rész szenzációja az Egérfogó. A vízszintesen elhelyezkedő négyzetlapon székeket raknak le sorba: ide telepedik az udvari protokoll. A színjátszókat nem látni, csak hallani őket hangszóróból, a nézőtér háta mögül. Eközben a király és kíséretének reagálásait figyelhetjük. Claudius sértetten, de fegyelmezetten pattan föl helyéről, tapsolni kezd, hogy megőrizze a külszínt, majd elsiet. Kíséretének tagjai jellemük szerint egyenként hagyják ott Hamletet sikerületlen előadásával. Osrick - aki Voltimand és több kicsi szerep szövegét is megkapta - mosolyogva búcsúzik a királyfától, mert nem akar rossz viszonyba kerülni a trónörökösrel. A négyzet alakú plató kiürül. Rajta maradnak a

székek. A négy drótkötél fölemeli az egész lapot, az hátrafelé kezd dőlni, és a székek dübörögve, hatalmas robajjal, a színpadra zuhannak, valóságos földrengést keltve. Az első rész vége: Fortinbras - mintegy büntetésként - háborút indított.

A második részben szaporodnak a rendezői számárságok. Egy pantomimhatásban Horatio a gondjaira bízott örült Opheliát madár-, kutya-, kakasutánzással vigasztalja. Ophelia teherben van. Szép, nagy pocakot visel szoknyája alatt, Hamlettel való szerelmeskedése eredményét. A második rész szenzációja ismét a díszleté. Hátrafelé lejtve, felénk eső oldalán fölmagasodva, áll meg a négyzetlap. A sírásók kiemelik téglalap alakú kivágását és odalent sötétben csupán két kézilámpás pislá fényénél végzik munkájukat. Fönt, a lap tetején, Hamlet és Horatio áll fényárban, korlátlan térségben. Majd leugranak a mélybe a sírásókhoz és csak a gödrön át hull rájuk világosság. Nagy díszlettervezői találat ez, kifejezi a fönt és a lent éles megosztottságát, a különálló két világot. A tragédia alatt meghúzódik a nép, a kézművesek világa, akiknek csekély közük van az urak tragédiájához. A sírba felülről helyezik be Ophelia tetemét, szinte mellénk, mert mi nézők alulról, a sírgödör fenekéről szemléljük az egész jelenetet, mintegy összezárván a halottakkal a sötétben. A képmetszet nem önkényes, hanem okos díszlettervezői lelemény, érzékletes gondolati kifejezés és izgalmas, sosem látott, szögből mutatja be a temetői jelenetet. (Kár, hogy a király és Gertrúd is bemásznak a gödörbe. Ez nem nélkülözi a komikumot, amire itt nincs szükség. S ha igen: azt a nagyszerű Nikola Simić első sírásója képviseli, aki spiccre ágaskodik, fejét átdugja a gödör nyílásán, így eltakarja előlünk, csak nyújtózkodó lábait látjuk, ahogy kifelé beszél a sírból.)

Az előadás legvégén a meredek lejtőn hevernek a halottak. Hamlet halálosan megsebesült. Mégsem dől a földre. Szilárdan áll lábain, mint egy igaz vitéz, akin nem fog a fegyver sem. Fortinbras hadai elsöpörni látszanak e romlott és kisszerű hatalmat, de a színpadra nem érkezik meg a jövőt jelképező Fortinbras, nem hoz megoldást, nem zárja le a darabot. Süllyedni kezd a lejtő. A tetemek sorban hemperednek le róla. Meg-tisztul a terület. Hamlet is eldől, a pad-lóba szúrt törébe kapaszkodik. Kis ideig úgy látszik, ő rajta marad a térképen, de



A belgrádi **BITEF** előadásaiból. Lorca: Donna Rosita (Deutsches Theater, Berlin). Rendező: Siegfried Höchst és Horst Sagert. Középen: Christine Schorn a címszerepben

azután - nyilván tragikái vétsége miatt, mert annyit habozott - a többi holttest közé gurul ő is, nem érdemelvén külön halált. A darab összevissza huzigált változata sok jelenetcsere és félbehagyott, majd 'később' átcsoportosított beillesztésre, szerkezeti változtatásra ad alkalmat a főszereplő-rendezőnek - az „újszerű” változtatásokat, értelmezéseket nem is tekintve. Politikai jóslatok színeznek be-le ebbe a tönkreszabdalt Hamletbe, amit a belgrádi Drámai Színháznak nem a legjobb színészi színvonalon két és fél órási játékidő alatt sikerült felismerhetetlenné tenni.

Egy félbeszakadt előadás

Tašmajdan katakombájában a ljubljanaiak tartották a *Pupilijs Ferkeverk* és *Janko Raščupanko* című izéjüket Tomaž Kralj rendezésében. Tizenhárom tagú (teljesen) amatőr együttes, alig tudnak valamit mozogni és hamisan énekelnek. Nincs a világnak oly idéten teremtménye, mint egy tehetségtelen színész vagy amatőr a színpadon: a nyilvánosság előtt a legnagyobb nehézséget okozza számára már az is, hogy lábait egymás elé rakva néhány méternyire helyet változtasson. Mindezek ellenére a *Pupilijs Ferkeverk* érdekes - bár egy rövidzárlat következtében botrányosan félbeszakadt és már be sem fejezett - produkció, mert megpróbálja a népdalokat és balladákat, a népi játékokat színházzá fejleszteni. Tény, hogy a rendezőnek, bármilyen tehetetlen volt is csoportja kivételes tehet-

ségtelensége, mégis sikerült elérnie valamiféle földégett rémséget és létrejött némi transzcocsk. A sűrű ismétlések, a monoton mozgások és a félhomály, a végtelenségig ismételt dalok valami misztikus hangulatot teremtettek. A világítás és a rendezés néhány effektusa azonban túlságosan érdekes volt, és kevés unalmasabb dolog van a művészetben, mint ha valaki folyton érdekes akar lenni.

Kibernetikus kabaré

Ugyanez vonatkozik egy holland együttesre is, az amszterdami Studio Scarabée előadására, a *Fala bananára*. A színpadon nyitott függőynél furcsa szerkezetek láthatók. Csövek, rudak, redőnyök, vetítőernyők, lámpák, hangerősítők, lent a nézőtérre hatalmas kiterjedésű hangerősítő pult, fejhallgatók.

Vásznakon állóképek, feketében-fehérben és színesben. Mozgóképek: amatőr felvételek és híradórészletek; csodálatosan fényképezett, amerikai stílusú reklámfilmek, diapozitívval vetített Lifehirdetések, színesben és absztrakt ábrák. Az egyik absztrakt filmről kiderül, ami-kor hosszadalmasan bomlik egy fehér láncrendszer a néző előtt, hogy voltképpen egy pulóver felfejtésének képsorozata. Vetítenek még újságból kivágott hirdetéseket, vég nélküli sorjázásban zöldborsókból készült sugárat, néha egy-egy tükrözőtás fehér-sárga foltjával megszakítottan, vetítenek rakott palacsintát, ahol minden megkent új réteg



A belgrádi BITEF előadásaiból. „Csináld!”
(The Pip Simmons Theatre Group, London). Rendezte: Pip Simmons.
Paddy O'Hagan, Allan Ginsberg maszkjában



A belgrádi BITEF előadásaiból. Charles Ludlam: Kékszakáll
(The Ridiculous Theatrical Company, New York) Rendező:
Charles Ludlam

után valamelyik ismert államférfi fényképe tűnik föl. Vetítenek undorító férgeket, amint élethalálharcot folytatnak egymás ellen.

Hatalmas költséggel, hatalmas apparátussal elkészített hatalmas unalom.

Egy spanyol költő németül

Mintha Benno Besson világhírű előadásának, *A sárkánynak* díszlete ismétlődne meg a Deutsches Theater előadásában, ugyanaz a befelé-lefelé szűkülő kráter-szerű mesevilág látszik, puhán és pittoreszken, zsúfoltan és mesésen, Lorca *Donna Rositájának* előadásán. Jobbra, fejmagasságban, ezüstpapírból gyűrt fal, balra spanyol szivardoboz óriási méretű fedele, századfordulós mintákkal és föliratokkal. Fehér selyemfüggöny zárja a színpadot, amit frakkos fiú von föl-le a változásoknál és a felvonások elején-végén. Mindvégig kint áll az első sor előtt, háttal a nézőknek.

Fehér selyemből magas hegyek. Fehér papírkivágatú pálmalevelek. Tollak. Furcsa madarak. Dúsan cirkalmazott spanyol-barokk templomi díszek. Egy alvóbaba-pofácskájú, vérzőkönnyű Mária. Botra tűzött kitömött bikafejek. Májusfaszerűen magasba nyúló karcsú rózsafák kandikálnak ki a ház teteje fö

lött. Két oldalon (a magasban) egy-egy fehérrel lefüggönyözött ablak jelzi a várost, a külvilágot. A leányszobák függőnyei időnként fölhúzódnak és hatalmas, Duchampes-szemgolyók forognak a sétáló után, vagy óriási nagy viasz fül hallgatózik, esetleg egy iskolai szemléltető-eszköz-száj pletykálgodik.

Szalagsokrok, csatok, csipkék, csillagok, rózsaszirmok, virágok, girlandok, patyolat vásznak és selymek, stélázsizségelyek, függönyöcskék, selyemmel tapétázott fal . . . mintha egy hatalmas varrodoboz volna a ház, csak hátul gömbölyödik egy üvegkalicka, ahol a Nagybácsi rózsatenyésztete virul. Leányszobaszínpad, puha-habos-patyolatfehér-ártatlanság-gyüretlen-szépségű mennyei ártatlanság. Egy hatalmas fehér selyem paripa áll a színpad közepén. Piros rózsatestű, Folie-strucctollas farkú, cilindres Halál táncol be hatalmas konyhakéssel. Leteszi a színpad közepén. Selyemruhás, virágkoszorús szűzek jönnek halálfejjel. Egyikük fölveszi a kést, beledöfi a ló hasába, kiontja belét; végeláthatatlan sokaságú selyemkendőcskét húznak elő onnan, kalárisokat, gyöngysorokat, virágkígyókat. Teleaggatják magukat. Majd kihúznak egy babagyereket, akin összevesznek-összeverekednek. És elszaladnak. Indul a darab. Pedáns, iskolás értekezés, Federico García Lorca költészetének szürrealista

aspektusairól. Mesterségesen előállított álomvilágban járunk, ahol minden száraz és egymás mellé helyezett kirakodó vásárnak érződik, a színészi elemek is szárazak, kemények, példásan megvalósítottak, de a költészet teljes mellőzésével. Lorca olvatagon gyöngéd darabjában a szépség és a finom fodrozódások alatt, a virágok és a lelki nemesség alatt ott lappang a halál, az elmúlás, az iszonyat, az öregedés, a csalódások, a halálba hervadás, az elpocsékoltság vágy, a várakozás és az idő fölörölő múlása. Siegfried Höchst és Horst Sagert rendezésében a szöveg és a versek alatt rejlő álomvilágot föltették láthatóan a felső színpadra; így a színészek számára nem maradt más, mint hogy pontosan elmondják a kattogó szöveget. A Nagybácsi halált váró, nemesen bölcs elszántsága helyett az X. úrral való jelenetben - Friedo Solter a bárdolatlan kispolgári fasizmus jelképévé játssza lakkcipős lábát föltéve a fehér csokrocskákkal föl-díszített leánykaszékekre - a mennyezet nélküli szobába fentről behajol a Rózsahalál. A Nagybácsi a függönyfal takarta bordásfalon fölmászik a fal tetejé-

re, majd a halál érintésére visszatér a valóságba.

Lorca darabja olyan szép és fájdalmas, mint egy elhervadó rózsaszál vagy egy szeretetlenül megfonnyadó fiatal lány. Az előadás ehelyett tudós értekezés, német doktori disszertáció Lorca szürrealista elemeiről.

Kékszakáll

Előljáróban annyit tudtam a *Kékszakáll*ról, hogy Charles Ludlam, a New York-i The Ridiculous Theatrical Company színésze, rendezője és házszerzője. A darabot saját maga számára írta, és a színpadon ő a legjobb színész. Amikor a bemutató előtti nap a színház irodájában megismerkedtem ezzel az apró termetű és nagyon piszkos, teljesen kopasz és nagy szakállú fickóval, akinek értelmes arcából hatalmas és forgó koromfekete szemek világítottak ki, azt a reményt keltve, hogy minden extravagancia mellett is egy értelmes emberrel lesz dolgunk másnap a színházban, akkor még nem tudtam el-képzelní, hogy ez a kissé különös külsejű úr a színpadon mennyi erőt tud sugározni, milyen félelmetes tud lenni, egyszersmind mennyire komikus, és milyen bátran és virtuózan játszik a tragikum és a paródia hárfáján, sosem tévesztve el a dallamot és a ritmust. Tudtam azt is egy kritikából, hogy a Bluebeard ismert homoszexuális lokál a Hudson folyó partján, és azt is tudtam, hogy maga a darab H. G. Wells ismert novelláján, a *Doktor Moreau szigetén* alapszik, vagy hogy egészen pontos legyenek, nem is a kisregényen, hanem a harmincas években belőle Charles Laughtonnal és Lugosi Bélával készült rémfilm. Amikor Ludlam színpadán fölmege a függöny, egy háttérvászonra festett XIX. századi csalóka perspektívájú olcsó díszletet látunk. Balra hatalmas kajütablakkal és fenyegető csigalépcsőssorral, jobboldalt pedig egy sátorhasítékkal, aminek háttérét újságpapírral bélelték ki: ez vezet a doktor laboratóriumába, ahol tudományos-fantasztikus kísérleteit végzi az új ember kialakítása érdekében. Egy rongyos, rugót és lószórt lógató ócska kanapé és egy hasonló ülőalkalmatosság, egy íróasztal, rajta egy koponya a szélben lobogó nyílt lángú gyertyával. A heverőn elnyújtózva, a koponyához tartozó csontváz. A látvány a külvárosi színházak olcsó levegőjére, naiv stílusára emlékeztet. A színészi játék éppen úgy. Mintha a múlt századi külvárosi rém-színházak színészi stílusának paródiáját



A belgrádi BITEF előadásaiból. Lorca: Donna Rosita (Deutsches Theater, Berlin). Rendező: Siegfried Höchst és Horst Sagert. Balszáron: Christine Schorn a címszerepben

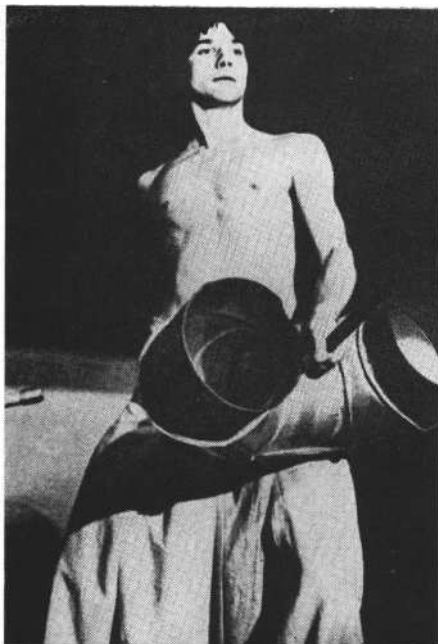
látnánk, összekeveredve a húszas-harmincas évek amerikai rémfilmjeinek hangulatával.

Két cseléd párbeszéde vezet be a cselekménybe. De már itt szokatlan érzése támad a nézőnek, nemcsak azért, mert a ragasztott orrot viselő boszorkányszerű öregasszony - aki úgy viselkedik, mint egy múlt századi angol társalgási dráma tollseprűvel felfegyverkezett szobalánya - tulajdonképpen fiú, és nem is azért, mert a Lugosi Bélát utánzó férfi-cseléd szájából deciszámra ömlik ki beszéd közben a nyál, persze, csak a jelenetek elején, amikor még mutatóványához módjában áll tartalékolni elegendő folyadékot. Valami furcsa és ambivalens játék folyik itt le, nagyon zavaró és nagyon csalóka. Sokadszor jelenik meg a színen egy szépséges, tigrisbőrös, hosszú szőke hajú, neccharisnyás érzéki nő, a Végzet asszonya, amikor kiderül vég-re, hogy ez is csak egy tranzvesztit.

Ludlam a többi Belgrádban látott kísérleti színházhoz képest igazán konvencionálisnak hat. A *Kékszakáll* „jól megcsinált darab”, akkor is, ha az előadás elején a hangszóróból Bartók operájának részletei hallatszanak, és a továbbiakban is groteszk utalásokat fedezhetünk fel a szövegben a Bibliától Shakespeare-ig, Wellstől a tévészövegekig, a bulvárszínházról az undergroundig. Kellemesen parodisztikus játék, nagyon jó színészek előadásában, akik igazán hivatásos módon végzik a dolgukat. A darab és az előadás két csúcspontja azonban mégis két vetkőzés, és nem a pucérkodásért magáért, hanem mert a szerző-rendező ide helyezte a drámai csúcspontokat.

Az egyik a második felvonás végén van. (Már ez is jellemző Ludlamre, hogy

a kísérleti színházak divatja idején, amikor még a leghagyományosabban játszó nemzeti színházak is két részre nyomorítják össze az ötfelvonásos tragédiákat, egyszerűen három felvonásban adja a jatekot, két szünetet tart és engedi ki közönségét kétszer a dohányzóba. Persze, az is lehet, hogy eredeti játékhelyének kívánságait teljesíti a két szünettel.) A világtól elzárt szigeten a Kékszakállú se férfi-se nő félszörnyeket állít elő, akik állandó érzéki izgalomban élnek. Betoppan a doktor effeminált unokaöccse, úrilány-menyasszonyával és annak viktoriánus társalkodónőjével. A századforduló jelmezeiben - nem ruháiban, hanem erőteljesen hangsúlyozottan jelmezkölcsönzöbél, teatrális jelmezeiben, színházi konvencióiban megjelenő nő szereplőket a Kékszakállú sorban elcsábítja. A legmulatságosabb az álszent társalkodónő jelenete, akinek Ludlam-Tartuffe-Don Juan-Kékszakáll perzselő ostromot nyit és mind a ketten levetköznek, hogy egy obszcén, de rendkívül mulatságos jelenetben előttünk szeretkezzenek, a polgári álszemérem paródiájaként. Az előadás másik csúcspontja a harmadik felvonásban van. A nőiességet fokozatosan levetkező unokaöccs a laboratórium ajtaján dörömböl, majd bezúzza azt, hogy a doktor által elhurcolt kedvesét kimentse a műtöböl. Sajnos, későn. Előbb a doktor jön be - akinek hosszas előkészületeit előbb „már láttuk” - hogy koponyája búbjái a hosszú, fehér műtősköpeny teljesen bevérrezett legyen és összefröcskölt, csurogjon a piros festék gumikesztyűs kezéről, de még ebben a szadiszti-kusan neveltes pillanatban is a színpad jobb oldali előterében különleges érzékenységgel megvilágított, óriásvázában



A belgrádi BITEF előadásából. Frederic Baal : Real reel (Théâtre Laboratoire Vicinal, Brüsszel). Rendező: Jean-Pol Ferbus

álló orgonacsokrot igazgassa gyöngéd finomkodással. A rém-szolgák behozzák hordágyon a tetőtől talpig fehérbe fáslizott leányt, és amikor kicsavarják lepleiből, előttünk áll anyaszült meztelenül, ágyékából egy alaktalan, pihés, fallikus kimeredő valamivel. És ekkor a darabzáró kódában - ahol föl lehet ismerni a shakespearei és molière-i amulettől és lábon levő anyajegyről egy-másra találás dramaturgiai sablonját - amikor az amerikai rémfilmek modorában fölgyorsul a cselekmény, és az addig elhülyített, rabságban tartott szolga föllázad ura ellen, mivel az lelőtte reménytelen szerelmét, a tigrisbőrös szép szörnyet, és ezért fojtogatni kezdi gazdáját, amikor a társalkodónő közli doktor Kékszakkállal, hogy hiába végzett annyi kísérletet az Új Ember létrehozására: szerelmes együttlétük eredményét most már szíve alatt hordja - akkor a küzdelemben megférriasodott fiatalember, az unokaöcs, aki mindaddig hozzá sem mert nyúl ni imádoztja kezéhez, és csak kisujját nyújtotta éjszakai búcsúzáskor, most ellágyult gyengédséggel simogatja a naiva ágaskodó szörnyrészét, ezt a szörmés-pelyhes, karommal is el-látott nyúlványt. Most gyullad ki közöttük igazán a szerelem. Mindegy, hogy milyen a másik, ha őszintén szeretjük. A „szörny is meg tud szépiúlni a szerelemben” alapon előáll a darab boldog befejezése.

Paródia a Kékszakkáll. Nemcsak a sok parodisztikus utalás teszi azzá, nemcsak az előadás egészét átható játéktípus, ha-nem a színmű alapgondolata is. Ezt, ha körülményesen is, úgy lehetne megfogalmazni, hogy bár a modern urbanizáció

elsatnyítja az embert, bár az egész XX. század azon mesterkedik, hogy elveszejtse az ember igazi arcát és rabságba taszítsa: mégis diadalmaskodik az élet. Tudom, leírva ez kissé banális hangzik, érzelmes közhelyként, de a maliciózus és drasztikus előadás zűrzavarából, hajszott groteszkusából kibontakozván egy szerelmes mosoly, valóban gyöngédséget tud teríteni a színpadra, és mély életszeretetet képes sugározni az egész előadás, amit a BITEF más produkciójánál nem nagyon éreztünk, és ami a mai színházművészetnek igazán kevés számú alkotásáról mondható el. Nem véletlen, hogy az életpárti darabot az a társulat játszotta el, amelyik már színháza nevében is hordja a nevetés szükségességét. Korunk színháza többnyire komor, sőtlanul elhivatott, komolykodó. Charles Ludlam színháza fölényesen gúnyos, szemtelenül jókedvű, azt is lehetne mondani rá: kicsapongóan vidám. Ez is megkülönbözteti a prófétikus unalomtól, a kenetteljes mitikusság, a tranz és a félelem színházától.

Real reel

A dilettantizmus biztos jele, ha valaki azt írja beszámolójában: leírhatatlan ... elmondhatatlan ... ezt szavakkal nem lehet visszaadni, és a többi hasonzorú semmitmondás. Lustaság lapul az ilyen sablonok mögött. Hozzá nem értés. Vagy egyszerűen: tehetetlenség. Most én jártam így. Nagyon szép színházat láttam, de meg nem tudnám mondani, hogy mit.

Meséje nincs. Szövege néhány mondatnyi. Annak sincsen összefüggő értelme. Csak szavak. Csak mondatok. Csak hangzók, amelyeket magas és mély fekvésben ismételtetnek és helyeznek artikulátlan hangok, fölordítások, följajdulások, sziszegések, kurrogások, torokból keményen hangzó férfiskolyok mellé. Négy hangja van a színészeknek: egy artikulátlan állati hang, rókák, csikók vagy fiatal farkasok hallatnak ilyen játék közben; artikulátlan a másik is: de ez emberi hang, távol-keleti színjátszó kultúrák kemény, torokból jövő ordítása, kurta kaffantása vagy sejtelmes sámánok áldozati rikoltása, esetleg harci rivalgás a csata előtti föl-fokozott állapotban, amikor az ital és a hergelés, a félelem és az elszántság szinte esztétizálja a harcosok hangját. Bugyuta karakterhang a harmadik, csökkent képességük beszélnek ezen a kásás, gugyerákszerűen torzult hangon. És végül: zengő szépségű baritonon szólal

meg - sokszor közvetlenül az állati vagy debil hangok után - egy éretten tömör férfihang, a klasszikus francia színpadi dikció legszebb hagyományait folytatva. Tökéletesen képzett hangja van tehát a két játszó fiúnak, akik a színpadi beszéd emelkedett csiszoltságától a kifejező szuszogásig minden hangárnyalatot bejárnak. Ehhez hasonlóan a testük is minden hang lejátszására alkalmas hangszerré változott, még a félhangokat is tisztán intonálják mozdulataikkal.

A *Real reel* megjelenése a kísérleti színházak között rendhagyó, és valószínűleg jelentős ez a különleges helyzet. Mintha az utolsó pillanatban érkeztem volna Belgrádba, hogy utoljára megpillanthassam ezt az évtizedes mozgalmat, még egyszer megmerítközhessem előadásaiban, hogy fogalmam legyen, miről maradtam-maradtunk le, mi az, ami megint nélkülünk történt meg a szín-házi világban, és aminek most már csak fölvizezett utóhatásaival fogunk találkozni, amikor eredményei beépülnek színházi kultúránkba majd, persze, idegenül élve ott, mert nem végeztük el előtte a kellő erőfeszítéseket.

Mintha ez volna az utolsó hullámcsapása az új hullámnak.

Nem a közönség érdeklődésének csapánásából következtek erre. Ez igaztalan volna, hiszen lehetetlen jegyet szerezni egy-egy előadásra. Nem is az enged következtetni, hogy az ilyen alkalmakkor szükségszerűen megjelenő sznobok már nevetgélnek és unatkoznak, már nem hat rájuk lefegyverző erővel az újdonság. Mintha levonulóban volna az áramlat.

Húsz éve tartották első bemutatójukat Judith Malina és Julian Beck New York-i living roomjában a Living Theater tagjai, és csak tíz évvel később kezdhettek neki meztelenül játszani. 1959-ben alakul meg Ronnie Davis vezetésével a San Francisco-i Mime Group, az első gerillaszínház, amelynek tagjai az utcán játszanak. A következő évben Grotowski és Flaczen kritikus vezetésével megnyílik a 13 soros laboratórium-színház. 1961-ben megalakul a La Mama és Peter Schumann Kenyér- és Bábszínháza. 1963-ban Joseph Chaikin megalakítja az Open Theatre-t, a következő évben Grotowski tanítványa, Eugenio Barba megnyitja kísérleti műhelyét Odin Teatret néven. 1965-ben LeRoi Jones vezetésével megszerveződik a Black Arts Repertory Theatre és Wroclawban a Színházi Laboratórium. Ez

már mind színháztörténelem. Az úttörők után gombamódra jönnek a gomba-fejű színházcsinálók, félszínészek, fél-amatőrök, egész amatőrök és amatőr politikusok, táncosok. és trockisták, mimesek és maoisták, némajátékosok és underground-írók, hogy a színház felől hajsák végre politikai programjukat, és a színházat is átformálják nemzedékük arculatára, kényelmes kifejezési eszközzé tegyék, lazítva megmerevedett kötöttségein.

Az utóbb látott két előadás (Charles Ludlamék és a brüsszeli Théâtre Laboratoire Vicinal-é) erőteljesen különbözik az előzményektől akkor is, ha a *Real reel* nem nélküli Grotowski és a Living Theater, a Café la Mama és a japán No-színház, valamint a zen-buddhizmus hatását. Ludlamnál az volt a szembeszökő különbség, hogy lineárisan megírt darabot játszatott, mégpedig egyetlen kiemelkedő színészre épített előadásban. Szemben a kísérletező elődök arctalanságával és tömegdrámájával: Ludlam a sztárra, egyetlen erőteljes színész-egyéniségre építette föl a produkciót. Az addigiak jószerével a maszkot is elvetették. Az egyénítő maszkot mindenestül. És ha alkalmazták, többnyire akkor is csak nagy álarcok formájában: a tipizálás, nem pedig az egyénítés érdekében. A *Kékszakállban* nemcsak a főszereplőnek van határozott és egyéni arca, de a többiek is maszkot csináltak: a szolga neandervölgyi homlokcsontot, a szoba-lány túlpótol, ragasztott orrot és egyetlen szőrszálon fityegő irdatlan szemölcsöt viselt stb. Ez némiképp visszatérés már a „rég” színházhoz. A meséhez és az egyéni jellemekhez, az anekdotához és a szabályos ritmusú hatáselemek-he', a színész egyéniségének primátusához.

A brüsszeli együttesnél viszont az a meglepő, hogy ketten játsszák végig egyórás előadásukat. Szokatlan ez, hiszen a tömeg szerepel a kísérleti szín-padokon, az arctalan és jelentés nélküli sokaság. A színházi újítók elvetették a hőst és a hozzá tartozó katarzist - ezt kívánta helyettesíteni a sokkhatás, hogy mégis keresztülvigye nézőit a színház valamiféle megtisztító élményen.

A két színész-rendezőnek - Jean-Pol Ferbusnak és Frederic Flamandnak - most sem látni az arcát, nemcsak azért, mert szokás szerint arcukba lóg a hajuk, de azért is, mert archetipusokat fogalmaznak meg a *Real reel*-ben: dialektikus Káint és Ábelt, ahol azonban az ábelség

és a káinság váltakozva cserélődik föl. Talán két cselekvő és elszántan küzdő, de mégis hasonlóan reménytelen Didi és Gogo, a két brüsszeli mimus.

A pantomim szövegét - bemutatója 1971 áprilisában volt - Frederic Baal írta, aki egyben a színház igazgatója is. Nyilatkozata szerint: „Ez a szavak, nem pedig egy író színháza ... visszautasítom a szemantikát és az irodalmi szintaxist.” Ennek megfelelően az iradalomnak fogalmi értéke voltaképpen nincs is, csak agresszív vagy lírai jelentése, hangulati értelme, és csupán ritmikái vagy zenei értéke szerint érvényesülnek.

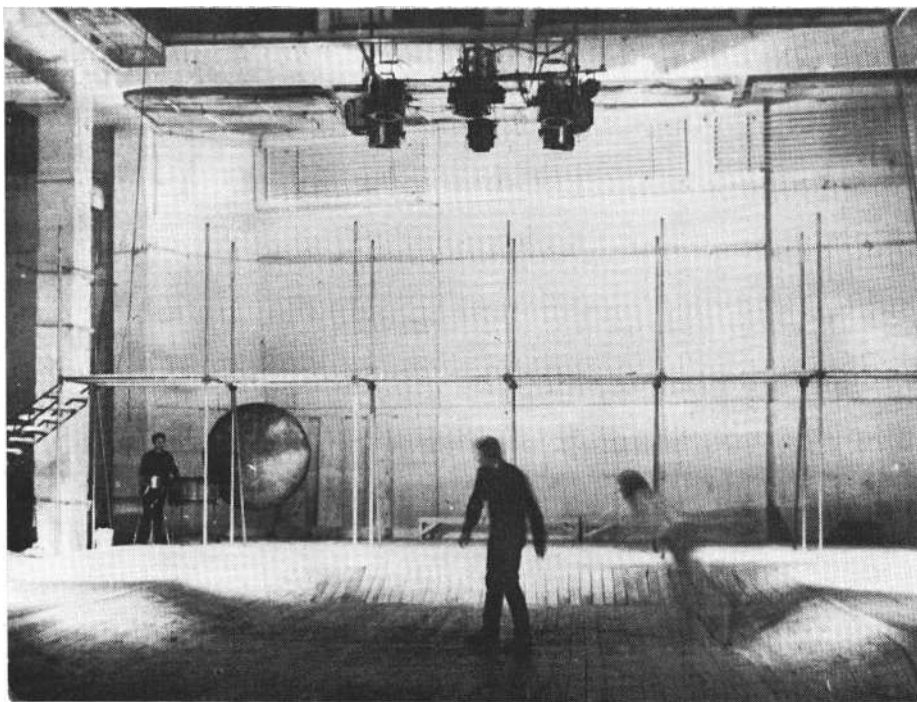
Az effajta színházban nem a függöny megy fel, hanem a néző, akkor, amikor a szereplők és a kellékek elhelyezést nyertek. Tehát amikor belépünk a katakomba kissé nedves pincehelyiségébe, hogy helyet foglaljunk a padokon, a földön párhuzamosan hason fekvő két fiatalembert látunk. Pontosabban: két fiatalembert csupán a felét, mert fejüket arccal előre belerejtették egy nagyméretű kályhakönyökcsőhöz hasonló valamibe. Az egymásba illő könyökcsőveken kívül még három darab kétméteres fémcső, egy óriási fakerék - eredetileg villany-huzalok föltekercselésére szolgálhatott - és egy kötélre fűzött rozsdás vaskarika látható, valamint egy csontszínű biliárd-golyó. A két fekvő fiú több mint meztelen: derékon alul tízcentis vastag szala-

gokból fehér vászonszoknyaszerűséget hordanak - alatta fehér úszónadrágforma. A szoknyaféle tökéletes jelmez: szétbomlik és szeleteire olvad szét pörgés közben, egy-egy szirma a vállra tapad, a szereplők arcára borul. Klasszikus nyugalom redőzet ez, és távoli képzet-társításként a buddhista szerzetesek vagy a japán táncosok öltözködését idézi föl.

A kellékek a Ljubimovnál is megfigyelhető korrespondencia-elv szerint működnek. Nemcsak önmaguk, amint zajt csapnak velük a földre dobva, egymáshoz csapva, ütögetve vagy befújva hangszerként; nemcsak dekorációs kellékek az eternitlapokkal lefedett szikár padlón, hanem önálló, de változó jelentéssel fölruházott jelképek is. A csöveket hol dárda-ként használják, hol fanfár-ként, hol szócső-ként, hol maguk alá kapják és lovagolnak rajtuk, de nem a gyerekek pálcavaglása ez, hanem diadalmas harci ügés. Előfordul, hogy ez a két cső fegyver, de könnyedén alakul át a kálvária keresztségé, amikor az egyik Krisztus vonzolja vele hátán a másik Krisztust a Golgoták hegyén. Szerepel azonban vadul megnövelt fallikus jelképként is, egy szenvedélyes és meddő coitusnál. A végső körbevonuláskor azonban zászlórúdként használják a valóság illékony változásainak magát illedelmesen alávétő csódarabot: ráaggatva mindkettejük levetett fehér szoknyáját,

A belgrádi BITEF előadásaiból. „1789” (Théâtre du Soleil, Párizs). Rendező: Ariane Mnouchkine





A belgrádi BITEF előadásaiból. Shakespeare: Lear király (Bukaresti Nemzeti Színház). Rendező: Radu Penciulescu. Florica Malureanu színpadképe

amelyek most diadalmi lobogóként az ember küzdelmének eredményességét hirdetik. Ehhez hasonlóan a hatalmas faorsó is lehet áldozati oltár vagy Sziszfusz cipelte szikla, melynek súlya alatt szenvedve araszol kimért útján a mitikus alak; átváltozhat a spanyol inkvizíció kínszöszközvé, de talyigává és harci szekérré is. A vaskarika a rákötözött kötéllel ágyékkötő, pajzs, nyakörv, bilincs és jelképes krétakör, mitikus alakzat, a varázsoláshoz szükséges kihatárolása a valóságnak. A csontszínű biliárd-golyó rendeltetésével vagyok legkevésbé tisztában. A torkot eltömő kín, a fojtogató szörnyűség szerepét tölti talán be.

Maga a pantomim oly szép és tökéletes, mint Fokin valamelyik klasszikus balett-egyfelvonásosa. Véglegesen kidolgozott, elmozdíthatatlan tökélyű mozgássorozatokból áll. Azzal a különbséggel csupán, hogy hiányzik belőle a balett kizárólag dekorativitásra törekedő díszítettsége. Itt minden mozdulatnak mély és szakrális jelentése van, gondolati gesztusok ezek elsődlegesen, nem pedig érzékletes és gyönyörködtető szolgáló végtagívek.

A halotti mozdulatlanságból a padlóra csattanva lecsapódó kezek zajos indítása után mintha az ősember lassú föl-egyeneseződése és világgal való ismerkedése következne: megismerkedése a tüzzel, a szilárd tárgyakkal, a fájdalommal, a gyilkolással, a sebességgel és a mozgással. Nem ad a szöveg semmi támaszkodnivalót, és csupán sejteni lehet, hogy az emberiség történelmét futja be az egy-órás előadás: a magára eszméléstől a rabságba görnyedésig és a belső fölzsabadulásig.

A váltakozó kimenetelű párharcok

után a pantomimnak csak a legvége világos félreérthetetlenül. Világos akkor is, ha szándékosan kétértelmű a megfogalmazása. A harcok végén, amikor a két küzdőben már alig maradt erő, a két demonstrátor már annyiszor legyőzte egymást, és annyiszor képtelen volt vég-legesen győzni a másikon: mintha a legvégső pillanatban összeszövetkeznének.

Egymáshoz bilincselik magukat. Ami-kor azonban egyikük kibújik a rabságból, elerőtlenedve hull a földre, mintha nem tudna függés, rabtartó vagy ellen-erő nélkül élni. Ez után következik a drámai fölismerés, hogy a két ősellenség egymásra utalt és csak együtt képesek bevégezni küldetésüket. Magukra öltik a könyökcsovéket, most mind a négy kar egymásba fonódik a páncél alatt, lábukra teszik a béklyót és szájukba fogják a biliárdgolyót: félig bénán, bicegve és vonszolódva, mellel egymás felé fordulva, egymás szájába kapaszkodva araszolnak, miközben a kínlódó erőfeszítés fölérősített szuszogását hallatják. Így hagyják el a homályos játéktér széle felé a nézőteret és eltűnnek a szemünk elől. Meg-verten, félig holtan, bilincsbe verve, de folytatják útjukat; egymásba kapaszkodva, egymástól remélve erőt a folytatáshoz.

Így, szavakban elmesélve, talán túlságosan közhelyszerűnek tetszik mindez. De mozdulati megvalósítása, a hangok, zajok, zörejek nyugtalanító és mégis meg-ható zenéje közben - ezeket a zajokat egy kritikusuk, Eric Satie zenéhez hasonlította - bölcséleti mélységeket kap a játék. Minden testhelyzetváltozásuk mélységes jelentéssel ruházódik föl. Ferbus és Flamand, a két színész-rendező, a megvalósításnak olyan tökélyére ju-

tott el, amivel még nem is találkoztam pantomimszínpadokon, és hozzá kell tennem, hogy a húsz éven inkább innen, mint túl levő két fiatalember Marceau technikai virtuozitása fölé emelkedik. Mintha a japán vagy a kínai színház színészei volnának, akik kora gyermekkoruktól különleges képzések kemény sorában vettek részt: hangjuk elképzelhetetlen magasságokat és mélységeket képes áthidalni, egyik pillanatról a másikra váltani magasságot és mélységet, és hangulatot. Eközben testükkel a legbonyolultabb és legnehezebb mutatványokat végzik, de sosem mutatványszerűen, mindig természetes megnyilatkozásként, még a gondolatilag legnagyobb lényakatekertebb helyzetekben is.

A mese nélküli - de sosem drámai helyzet nélküli - játéktéri történet szavak hiányában is megragadó élmény. Két színész néhány kellékkal egy teljes óra hosszat a legfeszültebb figyelmet és megrendülést képes megteremteni nézőiben. Egyáltalán nem valószínű, hogy a színházművészet útja ebbe az irányba fog haladni valaha is, és az sem tételezhető föl, hogy a nagyközönség tódulna ehhez a gyötrelmes szépségű és nagy fokú befogadói összpontosítást igénylő színházformához. Igaz azonban, hogy ők maguk sem nevezik színháznak, csupán laboratóriumnak kísérleti műhelyüket.

És itt egy kétségbeesett sóhajjal abba kell hagyni a beszámolót, arra gondolván, milyen özőnőv előtti és ösztönös képzéssel készítik föl (?) nálunk a fiatal színművészek nemzedékeit, ahelyett, hogy újabb utakat tapogatna magának a színésznevelés, sokszor hatalmas meg-terheléssel ellátva a növendékek fejlődését. A két húsz év körüli színész-táncos-énekes-rendező magas technikai színvonalra csak hosszadalmas és önkínzó munkával érhető el, folytonos neveléssel és önneveléssel, állandó testi-lelki tréninggel, és a színházművészet iránti elszánt odaadással. Ilyen művészek nem teremnek a csinos és léha színiiskolákban.

És mintha az 5. belgrádi BITEF-nek is ez volna a tanulsága: folytonosan keresni kell a színházművészet új útjait, állandóan elégedetlennek kell lenni az eredményekkel, és ha nem is tudjuk, hová vezetnek a kísérletek, határozott célt kell követnünk. Mert bár Belgrádban láttam rossz előadásokat is szép számmal, olyan előadást nem láttam, amelyikről nem lehetett tudni, hogy milyen céllal hozták létre.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Béla Both:
Méditations sur l'avenir du théâtre

Dans la discussion au sujet de la dramaturgie traditionnelle et nouvelle, l'auteur de l'article constate que le théâtre sans littérature dramatique est une fiction, on ne peut pas imaginer pour l'avenir un théâtre sans pièces dramatiques. Il prouve que de nombreuses solutions de forme de la nouvelle dramaturgie existaient déjà dans les oeuvres classiques.

Miklós Gyárfás:
Le théâtre de l'ironie tragique

La Tragédie de l'Homme, d'Imre Madách, est une oeuvre éminente de la littérature dramatique hongroise. Miklós Gyárfás, auteur dramatique et professeur à l'Académie de l'Art Théâtral examine cette oeuvre scène par scène, et constate que Madách a maintes fois employé des solutions dramatiques dites « modernes ».

Erika Szántó:
Matraque et marihuana

Dans le numéro de décembre dernier de la revue Théâtre, Tamás Ungvári avait attaqué la nouvelle présentation du Misanthrope, dans la mise en scène de László Vámos. L'auteur de cet article reconnaît que beaucoup de détails de la représentation semblent être en effet superflus, mais malgré cela elle estime que la représentation est conforme à l'esprit du temps, car Miklós Gábor joue un Alceste exalté et par cela il authentifie les passions héroïques de Molière, il les modernise et les rapproche de nous.

Les vingt ans de la Scène de la Gaité

Un montage fait à l'occasion du 20^e anniversaire de la Scène de la Gaité à Budapest, le cabaret politique le plus renommé de la Hongrie, assemble les programmes et les critiques parues depuis vingt ans. L'article retrace non seulement

le travail de ce théâtre, mais aussi les opinions et l'atmosphère politique des années écoulées.

József Majoros:
L'anniversaire du Théâtre József Katona à Kecskemét

Après une lutte ardente, il y a 75 ans que fut achevé un de nos plus anciens théâtres de province. L'article relate la lutte menée pour sa construction et résume l'histoire de ce théâtre depuis 1896 jusqu'à nos jours.

Lajos Bálint:
Onze millions de kilomètres en tournée

Le doyen de la critique hongroise donne une rétrospection du chemin parcouru par le théâtre villageois Déryné Théâtre depuis vingt ans. Il parle des étages différentes de cette route et de la situation actuelle.

Déryné Théâtre-hier et demain

Cette discussion a eu lieu entre les directeurs du Déryné Théâtre le théâtre villageois hongrois, et les critiques au sujet des tâches particulières à ce théâtre dans l'avenir, étant donnée l'expansion de la télévision.

Katalin Kőváry:
Répétitions sur 2x3 mètres

Katalin Kőváry, metteur en scène du théâtre Thália rend compte des répétitions d'une nouvelle pièce hongroise Débit et Crédit d'Anna Jókai.

Jókai Anna: Tartozik és követel (Pethes Ferenc és Lengyel Erzsi)

Erzsébet Berkes:
Débit et Crédit

Le drame d'Anna Jókai fut la première présentation hongroise vraiment intéressante de cette saison. Le drame parle des Jeanne d'Arc de notre époque, comment ces héroïnes, toujours bénévoles, doivent périr inévitablement dans les circonstances mesquines de la vie de chaque jour.

Imre Trencsényi:
Méditations du dramaturge

L'auteur de l'article est le dramaturge du Déryné Théâtre. Selon ses conceptions et projets, son théâtre devrait rassembler les écrivains connaissant bien les problèmes de la vie des villages et former avec leur collaboration sa programmation et son style propres.

János Sziládi:
Portrait rapide de József Ruszt

L'article analyse la carrière de József Ruszt, metteur en scène au Théâtre Csokonai à Debrecen, à partir de la mise en scène de Romeo et Juliette. Le jeune metteur en scène est partisan et réalisateur du théâtre cruel sur la scène hongroise.

Péter Molnár Gál:
Journal de Belgrade

Le BITEF de Belgrade est devenu dans les derniers cinq ans un festival théâtral international reflétant fidèlement le travail et le progrès annuel des théâtres du monde. L'auteur relate ses expériences au festival.



Ára: 12,— Ft



Végvári Tamás és Monori Lili Jókai Anna: Tartozik és követel című drámájában (Thália Stúdió)