

SZÍNHÁZ



**Boldizsár Iván: Bartók jelenléte • Hermann István: Egy
színpadi emlékmű a Tháliában • Breuer János: Népműve-
lés – nem középiskolás fokon • Nánay István: Kozák András
varázslata • Hámos György: Bátorítás történelmi drámára
Földes Anna: Gondolkodtató agitáció a színpadon • Saád
Katalin: Mása belső arca • Sziládi János: Fényes szelek**

**1972
Február**

TARTALOM

játékszín

Bartókiána

BOLDIZSÁR IVÁN
Bartók jelenléte (1)

HERMANN ISTVÁN
Egy színpadi emlékmű a Tháliában (2)

BREUER JÁNOS
Népművelés - nem középiskolás fokon (4)

NÁNAY ISTVÁN
Kozák András varázslata (6)

HÁMOS GYÖRGY
Bátorítás történelmi drámára (7)

NÉKOSZ-happening

1. **FÖLDES ANNA**
Gondolkodtató agitáció a színpadon (11)

2. **SZILÁDI JÁNOS**
Fényes szelek, másodszor (15)

KOLTAI TAMÁS
Tűnődés a jelenlétről (17)

BERKES ERZSÉBET Erzsébet-nap
Debrecenben (19)

SZÁNTÓ JUDIT
Kollektív mítosz - kollektíva nélkül (22)

PÁLYI ANDRÁS
Lady Macbeth mágiája (24)

SAÁD KATALIN
Mása belső arca (26)

TAKÁCS ISTVÁN
Figaro a József Attila Színházban (27)

BARTA ANDRÁS
A Tüzes kandúr és Peer útja (30)

arcok és maszkok

KOLTAI TAMÁS
Lőrinc barát: Novák István (33)

fórum

TELEGDI POLGÁR ISTVÁN
A tények tisztelete avagy Kritikai tévedések vígjátéka (34)

PÁLYI ANDRÁS
Korszerűsítés vagy korszerűség? (38)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

OSZTOVITS LEVENTE
Elfoglalt rögtönzések aktuális témákra (39)

világszínház

1. **NÁNAY ISTVÁN**
Óreges diákfesztivál - tanulságokkal (41)

2. **KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR** Színházak Szlovákiában (43)

3. **SIKLÓS OLGA**
Színházi esték Berlinben (46)



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.
ÉVFOLYAM 2. SZÁM 1972.
FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
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



71.4813 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
Somogyi Erzs (Özv. Simonné)
Sarkadi Imre: Ház a város mellett
című drámájában.
(Pesti Színház) (Ikldy László felv.)

Tartalomjegyzék

1971. IV. évfolyam

Rovatton kívüli cikkek

ACZÉL GYÖRGY Szocialista színház, szocialista műsorpolitika	12/1
BIZO GYULA Madách Imre Tartuban (Az ember tragédiája előadásától)	8/5
HERMANN ISTVÁN Az évad tanulságai a drámák tükrében	7/1
ONT FERENC Színháti és cselekvés (Részlet A cselekvés művészete c. készülő könyvből)	2/1
KOLTAI TAMÁS A valóság hatékony képmásai (Évad végi jegyzetek)	6/1
KOMLÓS JÁNOS A kabaréről - vicc nélkül	9/1
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Viták margójára (Beszélgetés fiatal rendezőkkel)	12/6
MAJOR TAMÁS Keressük az élő színházat	4/1
Munkásszínház vagy szórakoztató népszínház? (Beszélgetés a József Attila Színház szereplőivel)	9/8
Műhelymunka és műhelyszellem (Beszélgetés a kaposvári Csiky Gergely Színház vezetőivel)	9/12
ROSZTOCKIJ, BOLESZLAV A haladó nemzeti és népi hagyományok jelentősége	8/2
SZILÁDI JÁNOS Magyar drámák fesztiválja a Szovjetunióban	8/1
SZILÁDI JÁNOS Kettő a hetvenötöböl (Az Egérút és a Hogy állunk, fiatalember? a magyar drámák szovjetunióbeli fesztiválján)	8/30

Hagyományos vagy új dramaturgia ? (Vita)

Beszélgetés Peter Brookkal	11/8
CZÍMER JÓZSEF Dramaturgia és korszerűség	7/12
HERMANN ISTVÁN A csinálmány és a dramaturgia	11/1
KERR, WALTER Üres kézzel vagy kitárt karral?	11/5
KEMÉNY GYÖRGY Színházi viták - színházi stílusok	12/10

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Lear király lesz-e a színház?	9/15
KÖRTVÉLYES GÉZA Tánc a színházban, itt és most	7/17
OSZTOVITS LEVENTE Elfogult rögtönzések aktuális témákra 1.	0
OSZTOVITS LEVENTE Elfogult rögtönzések aktuális témákra 2.	12/4
PÁLYI ANDRÁS Színpadi hatás és katarzis	5/3
PLANCHON, ROGER Az új színpadi szövegek	12/1

1 VAJDA MIKLÓS

Vajúdo dramaturgia

Magyar játékszín

ALMÁSI MIKLÓS Egyenletek (Karinthy Ferenc egyfelvonásosai az Irodalmi Színpadon)	12/17
ANTAL GÁBOR Líraian a líráról (Az Irodalmi Színpad négy műsoráról)	3/17
BÁLINT LAJOS Az új cirksusz	4/23
BÁTKI MIHÁLY Komlós Jánossal az „együtt játszó” közönségről	5/28
BÁTKI MIHÁLY irány Budapest (Irány New Haven - Thália Színház)	8/21
BÁTKI MIHÁLY Tahi Tóth László szerepei	12/27
BENKŐ TIBOR Fesztivál vagy színházi napok (Kaposvári beszámoló)	9/23
BIZO GYULA A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről	6/22
FEUER MÁRIA Demokratikus opera és össtművészet (Az ember tragédiája az Operaházban)	3/19
Főiskola, színészképzés, zenés műfaj (Beszélgetés Simon Zsuzsával)	5/23
GÁBOR ISTVÁN Egy nyári bohózat tanulságai (Tulipán - Margitszigeti	

Parkszínpad)

HERMANN ISTVÁN Színház születik (A Huszonötödik Színházról)	1/16
HERMANN ISTVÁN Bodnárné (Madách Színház)	4/5
HERMANN ISTVÁN Bölcsek alfán (Pécsi Nemzeti Színház)	6/34
HERZUM PÉTER Stúdió a Nemzetiben	5/z6
JÁNOSA LAJOS Az Ivanov láthatatlan főszereplői	5/9
JÓSFAY GYÖRGY Beszélgetés Markaly Gáborral	12/28
KEMÉNY GYÖRGY Hol vagy, Ványa bácsi? (Csehov drámája Szegeden)	8/30
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Egy furcsa pár (Rosencrantz és Guildenstern halott - Nemzeti Színház)	7/28
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Premier a szentélyben (Thamos, Egyiptom királya - Szombathelyi Iseum)	11/2
2	
LOHR FERENC Hang és látvány (Az ember tragédiája az Operaházban)	4/19
LUX ALFRÉD Az országjáró Madách (Az ember tragédiája a Déryné Színházban)	2/15
LUX ALFRÉD Lírai montázs (A holdbéli csónakos - Thália Színház)	8/23
MAJOROS JÓZSEF Csehov világának új jelentései Horvai színpadán (A Ványa bácsi a Vígszínházban)	1/11
MAJOROS JÓZSEF Töltsön egy estét Csehovval (Pécsi Nemzeti Színház)	4/16
MAJOROS JÓZSEF O'Neill a Vígszínházban (Eljő a jeges)	10/5
MEZEI ÉVA A Huszonötödik Színház stúdiójáról	5/9
MOLNÁR GÁL PÉTER Major Tamás cirksza I. Major Tamás cirksza II. Major Tamás cirksza III.	2/4 3/1 6/5
MOLNÁR GÁL PÉTER Színházi holmi	4/28
NÁNAY ISTVÁN Van-e amatőr színház?	10/19

NÁNAY ISTVÁN		SPIRÓ GYÖRGY		Fórum és disputa	
Gyors változások avagy egy szabadtéri látványosság (A Kassák-ház Stúdió előadása a Rózsavölgyi Parkszínpadon)	11/20	Hubay Miklós és a kétfelvonásos (Álomfejtés és más drámák)	8/25	Fiatal művészek a ma színházában (Tanácskozás Békéscsabán)	3/24
NÁNAY ISTVÁN		SPIRÓ GYÖRGY		HERMANN ISTVÁN	
A színpadi mozgás	12/24	Mire lenne jó a musical? (Operettszínházi előadások)	8/32	Rendezőstílus és rendezőegyhéniség	3/21
NEMES G. ZSUZSANNA		SPIRÓ GYÖRGY		KEISZ JUDIT	
Csongor és Tünde Szolnokon	8/28	Szentendre kritikus tüköre (Botcsinálta bölcsek, Szüzesség acél-tüköre)	10/16	Tisztelt Szerkesztőség!	10/37
NEMES G. ZSUZSANNA		SZÁNTÓ DÉNES		Kritikák után (Beszélgetés Kerényi Imrével)	2/23
Racine nyomában (Berenice - Győri Kisfaludy Színház)	9/29	Bohócok (Fővárosi Nagycirkusz)	4/26	LUX ALFRÉD	
OSZTOVITS LEVENTE		SZÁNTÓ ERIKA		Epika a színpadon (A Thália Színház törekvéséről)	1/20
Több mint húsz bábu - kibelevve (Mesél a bécsi erdő - Vígszínház)	7/19	Rómeó és Júlia tíztől kettőig (Próbajegyzetek)	6/16	SZILÁDI JÁNOS	
PÁLYI ANDRÁS		SZÁNTÓ ERIKA		Miért szeretjük a romantikát?	10/35
Oidipusz, 1970 (Szophoklész drámája a Madách Színházban és Debrecenben)	2/10	Pontok a térben (Rosencrantz és Guildenstern halott - Nemzeti Színház)	7/30	SZILÁDI JÁNOS	
PÁLYI ANDRÁS		SZÁNTÓ ERIKA		Színházszerkezet - színházi látogatottság	7/9
Mellékszereplők és statiszták	3/9	Ramajana - előzmények nélkül (Körszínház)	10/12	A Kiss Manyi-dosszié	7/38
PÁLYI ANDRÁS		SZÁNTÓ JUDIT		Arcok és maszkok	
Egy barátságos színház (A Candida Szegeden)	4/8	Elszalasztott lehetőségek (Örkény István Sötét galambja a Nemzeti Színházban)	1/1	ANGYAL MÁRIA	
PÁLYI ANDRÁS		SZÁNTÓ JUDIT		Dayka Margit munka közben	1/22
Színészek kereszttűzben (Jobba Gabi, Töröcsik Mari, Esztergályos Cecília, Monori Lili, Sulyok Mária, Bodnár Erika)	6/27	Mit kezdünk a romantikával? (Ármány és szerelem)	7/24	ANTAL GÁBOR	
PÁLYI ANDRÁS		SZÁNTÓ JUDIT		Színész a maszk mögött (Beszélgetés Keleti Lászlóval)	9/25
Adáshibák margójára	6/41	Me ⁸ döglesztett aknák (Döglött aknák - Katona József Színház)	10/1	BONIFERT MÁRIA	
PÁLYI ANDRÁS		SZÉKELY GYÖRGY		Személyiség és szerep (Beszélgetés Huszti Péterrel)	8/30
Mit keres a Thália?	7/33	Egy paraplé ürgyén (Ramajana)	11/23	GÁBOR ISTVÁN	
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI JÁNOS		"Figyeltem a tört ütemre is" (Beszélgetés Szoboszlai Sándorral)	7/43
Játszik-e a tér? (Stúdióelőadásokról)	8/14	Négyen - ötven évről (Szovjet drámák magyar színpadon)	5/5	LÁZÁR MAGDA	
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI TANOS		Sulyok - két este	7/40
Simon Evrard szelídsége (Olsavszky Éva Peter Weiss Marat-drámájában Debrecenben)	8/34	Bulgakov-Melière kálváriája (Álszentek összeesküvése - Katona József Színház)	3/14	MALONYAY DEZSŐ	
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI JÁNOS		Somló István emléke	7/36
Vígjátékprofil?	9/18	Mit tehet az előadás? (A nagy hazugság - József Attila Színház)	5/13	MÁRTON VERA	
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI JÁNOS		Svejk: Bodrogi Gyula	9/33
Színház a televízióban	10/23	A jószág próbái (Az Arbát meséi a Katona József Színházban)	6/38	MOLNÁR GÁL PÉTER	
PÁLYI ANDRÁS		UNGVÁRI TAMÁS		Bodnár Jenő óralánca (Bodonyi Béla, Sugár Lajos és Szél Richárd)	3/29
Szabad tér és szabadtér (Úri muri, István király, Donna Diana, Dózsa György)	11/17	Korhűség és korszerűség (A mizantrop - Madách Kamara-színház)	12/20	PÁLYI ANDRÁS	
RÓNA KATALIN		Út A medikusig (Beszélgetések a Színművészeti Főiskolán)	5/17	A Szókratész-szenvedély színháza (Haumann Péterről)	2/22
A Bölcsek a fán előadásának stílusrétegei (Pécsi Nemzeti Színház)	6/36	WALKÓ GYÖRGY		SAÁD KATALIN Játéktér és látvány (Gyarmathy Ágnesről)	2/25
SAÁD KATALIN		Haynautól Mengeléig - avagy mit felejtettünk el? (Woyzeck - Irodalmi Színpad)	8/19	SAÁD KATALIN	
Tou O mozdulatvilága (Huszonötödik Színház)	6/32			Johanna nővér komédiája (Timár Éva az Ördögökben)	5/40
SAÁD KATALIN				Négyszemközt	
Nyári játéktípus?	11/17			ANGYAL MÁRIA	
SPIRÓ GYÖRGY				Ajtay Andor - kettős szerepben (A szegedi Naplemente előtt)	2/16
Ivanov a Nemzetiben	4/11			ANTAL GÁBOR	
				Sokszemközt a színészetről	1/25

BENKŐ TIBOR		Műhely		MAJOR TAMÁS I	
Hofiról - Hofival				A Nap Színháza	9/36
	4/3	CSINÁDY ISTVÁN		MEZEI ÉVA	
3 BENKŐ TIBOR		Anyagok és eljárások Prágában	50/47	Éjjeli menedékhely	
A veszprémiek tíz éve	10/3	DÁN RÓBERT		a prágai Činoherní Klubban	9/44
FÖLDES ANNA		A Szűzesség acél-tüköre	7/46	MIHÁLYI GÁBOR	
Koreográfusból rendező		forrásai és alkotásmódja		Klasszikusok tatarozása	
(Beszélgetés Szigeti Károllyal)		KAZÁN ISTVÁN	3/41	(Színházi beszámoló román	
	2/1	Moszkvai munkanapló I.	5/32	és NDK-beli előadásokról)	10/40
8 FÖLDES ANNA		Moszkvai munkanapló III.	6/45	NAGY PÉTER	
Winnie-t vállalva		KÖLLŐ MIKLÓS		Az abszurd abszurduma	
(Beszélgetés Tolnay Klárral)	4/29	Mezítelen térben - a pantomim	12/43	(Párizsi levél)	9/40
KOLTAI TAMÁS		RÓNA KATALIN		NEMLAHA GYÖRGY	
önálló est - misztifikálás nélkül.		A két Mária királynő		Színházban voltam Erdélyben	11/39
(Beszélgetés fiatal		(Gyárfás Miklós	4/36	PÁLYI ANDRÁS	
előadóművészekkel)		Madách-átköltése)		Suszterek és szalmabáb	
	11/2	SAÁD KATALIN	8/35	(Varsói beszámoló)	12/35
4 RÓNA KATALIN		A „Marat” debreceni próbáin		GEORGES SCHLOCKER	
Évad végi találkozás		Világsszínház		A fiatal színházak világtalálkozója (Fesztivál	9 / 4 1
Lendvai Ferencsel	8/44	GÁL M. ZSUZSA		SZÁNTÓ JUDIT	
SZEKRÉNYESY JÚLIA		ITI-kongresszus Londonban	5/34	Két hét Belgiumban	5/42
Egy díszlettervező rögeszméi		HERZUM PÉTER		SZÁNTÓ JUDIT	
(Beszélgetés Jánosa Lajossal)	8/40	A vietnami színjátszás	1/42	Nyomozás tizenkét dühös	
		és színművészet hagyományai		fiatalember ügyében	12/30
Színház és közönség		HERZUM PÉTER		SZEREDÁS ANDRÁS	
KULKA ESZTER-SZENTIRMAI		Magyar elemek	5/38	A Bölcs Náthán Budapesten	
LÁSZLÓ		a vietnami színjátszásban		(A Deutsches Theater	
A Szegedi Nemzeti Színház nézői	1/29	JÁNOSA LAJOS	10/46	vendégjátéka)	3/32
SAÁD KATALIN		PQ 71		UNGVÁRI TAMÁS	
Munkások a színházról	5/39	TASZ ISTVÁN	2/38	Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben	3/34
SZENTIRMAI LÁSZLÓ		Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal		VARANNAI AURÉL	
Közönségvizsgálat Szegeden	3/36	JOÓ LÁSZLÓ		Blackwell magyar tragédiája	2/35
SZENTIRMAI LÁSZLÓ		Színház a vásárcsarnokban		Könyvszemle	
Munkásközök a Szegedi Nemzeti	10/31	(Ronconi Örköngő Loránd	9/39	ANTAL GÁBOR	
Színházban		rendezése)		Végjáték	
Színháztörténet		KECSKEMÉTI KÁROLY	12/41	(Mihályi Gábor könyvéről)	11/46
ÁRVAY ÁRPÁD		A második színpad		FÖLDES ANNA Szájhősök	
„Éva volt az a szerep”	2/47	(Roose-Evans stúdiója	1/5	és bálanyák	
(Agatha Barsescuról)		Londonban)		(Csurka István drámakötetéről)	8/46
BERKES ERZSÉBET		KOLTAI TAMÁS	4/38	FÖLDES ANNA Lenni	
A teljes színpadért		Jobb-e a színház Bukarestben?		és nem lenni	
(Portrévázlat Mácza Jánosról)	1/32	KOLTAI TAMÁS	22/39	(Fejes Endre drámáiról)	11/43
BERKES ERZSÉBET		Prágai színház cseh dráma nélkül		GÁBOR ISTVÁN	
A zöld samártól Ayrus leányáig	2/42	KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ	6/44	A magyar dráma útja (1945-57)	
(Palasovszky Ödönről)		Hat romániai magyar színház		(Siklós Olga könyvéről)	3/44
BERKES ERZSÉBET		történetéről és jelenéről	4/45	LUX ALFRÉD	
Léphetünk-e kétszer ugyanabba a	3/45	KOVÁCS GYŐZŐ		Színházi kerekasztal	
folyóba? (Az Új Thália		Thália Kassán		(Lengyel György antológiájáról)	1/45
Társaságról)		KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	11/3	SAÁD KATALIN	
BERKES ERZSÉBET	10/4	Bulgáriai benyomások		A tánc mint drámai elem	
A „Kakukktojás” története		KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN	11/36	(Körtvélyes Géza és Vályi Rózsi könyvéről)	1/45
(Palasovszky Ödönről)		Szophoklész, Shakespeare		SAÁD KATALIN	
ERDŐDY KÁLMÁN		és Computer	7/44	Egy irodalmár a színházban	
Amíg a Tragédia eljutott	9/48	LŐRINCZ ÉVA		(Tan Kott Shakespeare-könyvéről)	1/47
a színpadig		Az Adáshiba Helsinkiben		I	
HEGEDŰS TIBOR		Magyar ősbemutató Moszkvában			
Egy régi színpad - régi emlékek	2 / 48	(Beszélgetés P. O. Homszkijjal)			
KUNSZERY GYULA					
A balatonfüredi színház	6/46				

Díszletek - Jelmezek - Kellékek

CSÁNYI ÁRPÁD

Csehov: Ivanov

4/borító
2/9-11

EICHBAUER, HELIO

Rodriguez: Családi album

10/44

FEHÉR MIKLÓS

Ödön von Horváth:
Mesél a bécsi erdő

7/borító

FEHÉR MIKLÓS

Edlis: Hol van a testvéred,
Ábel?

5/borító

FORRAY GÁBOR

Madách-Ránki:
Az ember tragédiája

4/borító

GYARMATHY ÁGNES

Szophoklész:

Görög tragédiák

2/26-28/borító

JÁNOSA LAJOS

Puccini: Gianni Schicchi

8/borító

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Gribojedov: Az ész bajjal jár

2/33

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Madách: Az ember tragédiája

8/5

RAJKAY GYÖRGY

Ramajana

9/borító

SCHÄFFER JUDIT

Csehov: Ivanov

5/borító

SZINTE GÁBOR

Rejtő Jenő: Tulipán

11/borító

TAKADA, ICHIRO

Shakespeare: Hamlet

10/borító

VÁGÓ NELLI Bulgakov:

Álszentek

összeesküvése

12/borító

VASARELY, VICTOR

Racine: Berenice

6/borító

VYCHODIL, LADISLAV

K. Capek: A fehér kör

10/43

Bartókiána

BOLDIZSÁR IVÁN

Bartók jelenléte

Hiszen Bartók az év minden napján és a nap minden órájában jelen van Magyarországon. Talán csak a kora hajnali órákban nincsen olyan perc, amikor a rádióban valamelyik műve fel ne csendül-ne - *vagy* nem is ide illő, nem is hozzá méltó ige ez: fel ne zendülne, zúdulna, horkanna, sikoltana, üvöltene, szétzúzva még ma is, fél évszázaddal első felhangzásuk, negyeddal a mester halála után a szokványokat és a megszokásokat, felbolygatva azt, ami bennünk kényelmes és belenyugvó, azt, ami hamis harmóniára, kellemetes összecsendülésekre vágyik, és teremtve helyette fájdalmas, mert igaz, valóságos, mert nehezen elviselhető, békét bontva békességet alkotó összhangot.

Hiszen nincsen este, hogy lemezjatszónkra fel ne tennénk egy-egy új Bartók-lemezt; hiszen káprázatosan sikerült, teljes hanglemmezkiadásának mostanában jelennek meg újabb és újabb darabjai, vagy most van pénzünk, hogy megvegyük őket. Az egész ország most hatol be ezeken a lemezeken keresztül a bar-tóki mű eddig rejtett geológiai mélységeibe, most térképezi fel a füle, a tudata, a lelke számára a bartóki zene eddig bejáratlan tájait.

„Hiszen” - így kezdtem ezeket a mondatokat. Lehet-e Bartók még jobban is jelen? Vagy megfordítva: jelen van-e azok tudatában, akik még mindig a „Zöld a kukorica, Kati”-val forralják fel a vérüket, és a „Rózsabokorban jöttem a világra”-szerű dallantyúktól érzelmesednek el, és tartják ráadásul igazán magyarnak, mint - Horváth Teri csalafinta alakításában - a *Bartókiánabeli* parasztasszony hatvan évvel ezelőtt. Mert közben természetesen egész idő alatt a Kazimir rendezte rendhagyó szín-műre gondolok, a Tháliából. E darab óta és e kísértettől kezdve Bartók jobban jelen van Magyarországon, mint előtte. Éppen ezért, mert a mindennapi és minden órányi jelenlétéről szóló mondatokat hiszennel kell kezdeni.

Hála Kazimir Károly kereső szellemének, művészi nyugtalanságának és színházvezetői nyughatatlanságának, és

hála Kozák András Bartókká lényegült alakításának, Bartók élete, személye, drámája, tragédiája és katarzisa közelebb került a közönséghez. És a zenéje? Egy kis türelmet, hiszen éppen erre vonatkozik a *hiszen*. Amit a Thália bemutat, azt dokumentumdrámának nevezi: jelenetsor Bartók Béla életének eseményeiből, ellentmondásaiból, idézetek le-veleiből, darabok és egészek emberi kapcsolataiból, völgyek és hegyek sorsának hullámszásából, egy villanat betegségéből, csak egy sírkő fényképe halálából, és végül nem a legügyesebben ki-nyitott kapu halhatatlanságára. Már így leírva, tehát csontig fogyasztva is, csupa izgalom, fölkelte a várakozást, csigázza az érdeklődést. De drámai mű-e?

Legkönnyebb egyszerűen úgy felelni, hogy új a dramaturgia a világ minden színpadán és a világszínpadon, a *Bartókiána* is ebbe a tág műfajba tartozik. Vagy így: Bartók küzdelme a zenei meg nem értéssel, a művészi vetélytársakkal és lesipuskásokkal, a politikai ellenfelekkel és ellenségekkel, Bartók nagyon magyar dilemmája a „menni vagy maradni”, a nagy európai sikerek és az amerikai megpróbáltatások, mindez együtt nem dráma a szónak hagyományos értelmében, de színpadi műve teszi az újszerű, a szokványokat merész képzelő-erővel félrelökő rendezői megoldás.

Ez is sok, de nem elég, ám ettől is jobban jelen van Bartók Budapesten, és vele együtt kortársai és kora, mindekelőtt csillagtársai a zenei égbolton és a nemzet firmamentumán, Kodály Zoltán, akit az ugyancsak fiatal Harsányi Gábor megvesztegetően tökéletes maszkkal, beszédmodorral, fejtartással elevenít meg, külsőségeiben. Jelen van a szín-padon egy-egy jelenetben vagy a háttér-be vetített fényképen, amiről nem tudom, szükséges-e, a század első évtizedeinek egész Magyarországa: Mihailovich, a Zeneakadémia értetlen igazgatója és Thomán tanár úr, a fiatal láng-ész útrabocsátója; itt vannak a nagy karmesterek, akik útját egyengették: Tango Egisto, Szenkár Dezső, Ferencsik János - valamennyit Rátonyi Róbert játssza olyan komolyan, ahogyan csak egy víg-játéki színész képes. Felvonulnak a régi Magyarország jellegzetes alakjai, egy ismeretlen nevű, nótáztató alispántól, a túlméretezett Bangha páteren át egészen Horthy Miklósig, akit természetesen Kovács Károly alakít, otthonos biztonsággal, a figura egész strammságának és bárgyúságának érzékeltetésével.

De főképpen jelen van a másik Magyarország: Ady Endréé és Balázs Béláé és József Attiláé és Reinitz Béláé és Tóth Aladaré és mindazoké, akik a nagy nemzedéki és nemzeti drámában Bartók, tehát az igazság, Bartók, tehát a haladás, Bartók, tehát a művészet oldalán álltak. „Dráma”, csúszott ki az író-gépem billentyűi alól a szó. Bartók éle-te drámai volt, a hagyományos dramaturgia értelmében, ám ettől a róla szóló színpadi mű még nem lesz dráma, se a szónak hagyományos, se újabb jelentésében.

A *Bartókiána* mégis tele van drámaisággal, a közönség részt vesz a cselekményben, megtörténik az irodalom és a színpad ritka és nagy hittitka: a néző azonosul a hőssel. De mivel is azonosul? Bartók jellemével, hajthatatlanságával, hajlíthatatlanságával, megalkuvási képtelenségével. Ez nem „csak”, mégis így kell mondanom: ha csak ennyi volna, Kristóf Károly gondosan, nagy anyagismerettel és tereptájékozottsággal összegyűjtött életrajzi anyagából szabályos, ódramaturgiai színművet is lehetett olyan írni. Ilyen már sok van, a magyar drámai irodalomban is, ennél a *Bartókiána* több, mert az azonosulás jellege más. Itt kerül vissza, elgondolkoztató mozzanatként a zene kérdése. Bartók elválaszthatatlan a zenétől. Ha Bartókot mondunk, zenét mondunk, ugyanúgy, mint Bach, Mozart, Beethoven nevére, ugyanúgy, mint Petőfiére, József Attiláéra verset.

Ha a *Bartókiána* akár a legklasszikusabb és ezért még mindig a legközvetlenebbül ható drámai módszerrel ábrázolná Bartóknak, az embernek drámáját és mutatná fel emberi példáját, egy ütemnyi muzsikának sem kellene cl-hangzania. Nem hiányozna senkinek, mert nem erről volna szó. Most kerüljük meg az asztalt, és ülünk le a másik oldalára. Ha a Harmadik zongoraversenyt hallgatom, megrendülök, pokolra zuhanok és a mennybe szállok, de nem sokat számít, tudom-e Bartók életének összecsapásait, ismerem-e jellemének kristályszerkezetét. A (nem létező) prózai drámában az emberrel azonosulnék, a (szerencsére létező) zongoraverseny közben a zenével. A Thália előadása közben a színpad és a közönség között jön létre a dráma.

A néző azonosul a hőssel. A hős Bartók. De Bartókkal nem lehet a zenéje nélkül azonosulni. Az újfajta dramaturgia lehetővé teszi, hogy a zene az operet-

té vagy musicallé válás nélkül szerves része legyen a cselekménynek - de hiszen nincs is igazi cselekmény, tehát szerves része a folyamatnak, ami éppen a zene révén lép elő cselekménnyé. A nézők azonosulnának a zenével, de csak kevesen tudnak. A többség kénytelen ráébredni, hogy a mese róla is szól. Ő maga a színpadon nem biztos, hogy Bartók oldalán állna. Mármost nem akkor, amikor jellemének szilárdságával, politikai bátorságával, eszméinek tisztaságával azonosulhat, hanem amikor a zenéjével. A Bartókiánában a közönség a drámai ellenlábás.

Mert igaz, hogy Bartók mindennap jelen van a rádióban és a lemezjátszón-kori, jelen van mint elvont fogalom, mint a hűség és a művészet eszménye, mint „tisztá forrás”. De zenéje még nem vált olyan otthonossá a fülben, mint neve a köztudatban. A bartóki zene, amely egyszerre mai, holnapi és ezeréves, amely egyszerre hangzavar és összhang, zűr és megnyugvás - gondoljunk Illyés nagy versére! -, amely egyszerre népi és felséges, még nem foglalta el illő és méltó helyét a magyar társadalomban. Vagy pianóban szólva: a közönségben.

Erre az ellentmondásra eszméltet rá a *Bartókiána*. Ha Kazimir a jelenetsort elhozná a máig, szájba rázna. Így elindít egy belső folyamatot. Az előadások drámai feszültsége a színpad és a nézőtér között, az azonosulás magas foka felébreszti-felébresztheti a vágyat a teljes azonosulás iránt. Bartók személye és zenéje együtt a közönség olyan rétegeihez jut el - a Thália nagy mester abban, hogy bevigye a színházba az embereknek azt a részét, amely túlnyomónak mondható, és amelyet - ezt már nem Heltai, hanem az Unesco - „non-public”-nek, „nem-közönségnek” nevez. Ezeknek a lelkében van Bartók jobban jelen a *Bartókiána* óta, mint előtte.

Hogyan? Úgy, hogy színház. Mások a törvényei, mint a logikának, és mások, mint az irodalomnak. Például úgy, ahogyan Kozák Bartókot játszik a *Bartókánában* anélkül, hogy játszáná. A Bartókot megszemélyesítő színész a zongora mellé áll, a színpad mögül kilép egy fiatal zongoraművész, ő ül a zongora mellé, ő játszik. Az ujjával. Az arcával Kozák András játssza Bartókot. A két ember ott, a színpadon, még kettő, de már a nézőtér első sorában egyé válik. Mert az előadás jó színház.

És mert jó színház, társadalmi szerepe van.

HERMANN ISTVÁN

Egy színpadi emlékmű a Tháliában

A Thália új otthonba költözött, az egy-kori Radius mozi, majd többféle szín-ház helyiségébe, és a *Bartókiánát* választotta bemutató előadásként. Nem véletlen ez, hanem összefügg a főrendező és a színház útjával, tehát Kazimiréval és a Tháliáéval. Kazimir Károly ugyanis rendkívül érdekes pályát futott be. Elindult azzal a meggyőződéssel, hogy a magyar színházak műsorpolitikája igencsak szűkös. Így tehát elkezdte kitapogatni: mi hiányzik. Az ötvenes évek végén hiányzott a görög dráma, és Kazimir színpadra hozott görög drámákat már Miskolcon is (előtte a *Vihar* társrendezője volt a Nemzetiben), majd megteremtette a nyári körszínpadot és oratóriumszerűen előadta az *Oidipuszt*. A fiatal Kazimirnak teljesen igaza volt, és ha felfogásmódjával itt-ott lehetett is vitatkozni, kétségtelenül új színt és új hangot jelentett a magyar színpadon.

A későbbiekben is folytatta a hiányok kitapogatásának útját. Nem óhajtok teljes felsorolást adni, csupán egy-két jellegzetes példát szeretnék megemlíteni. Még a Vígszínházban az ő kezdeményezése volt Sheridan A *rágalom iskolája* című vígjátékának előadása. Ezért is sok gáncs érte, pedig igaza volt, egyrészt azért, mert ha magyar színpadon nem szoktuk is meg a 18. századi angol vígjátékot (nagyon sok érdekes van a 18. századi angol vígjátékban, s nemcsak Sheridan, hanem Goldsmith műveiben is), végre valaki megpróbálkozott vele, mégpedig szellemesen, ügyesen és aktuálisan. Az aktualításra sokan nem is mertek gondolni, hiszen éppen egy „nyomott” időszakban hozta színre Sheridan Kazimir, és a közegellenállás is, valamint a magyar színházi hagyományok egyoldalúsága is akadályozta a sikert.

Ismét csak nem a teljesség igényével említeném meg, hogy Kazimir a Tháliában Magyarországon hosszú idő után először nem a *Phaedrát* hozta a Racine-darabok közül színre - amelynek nagyobb hagyománya volt -, hanem magyar színpadon szokatlan módon a *Britannicus*. Ebben is igaza volt. Tehát a klasszikus örökségből is valahogy úgy

igyekezett válogatni, hogy szokatlant, újat mondjon, új és nagy fákba vágta a fejszéjét, mely bizony néha bele is tört ezekbe a fába. Azután érték kritikák egy-egy évad sikertelenségei alapján, megrendezték a Thália színházpolitikájának temetését, de a Thália újra meg újra feltámadt, megint hozott valami újat.

De nemcsak a klasszikus darabokkal kapcsolatosan van meg Kazimirban ez az újító kedv. Néha harmincas évekbeli újdonságokat vesz elő, mint amilyen pl. a piscatori színpadi látás. Emlékezzünk csak Piscator *Háború és békéjének* bemutatójára a Vígszínházban, majd a sokkal halványabb piscatori *Amerikai tragédiára* a Tháliában. Általában szeretem azokat az embereket, akik vállalják azt is, hogy megbukjanak, mert valami újat akarnak, és ez az új, mégpedig koncepcionálisan új most Kazimirnál a népművelő színház. Ennek a lehetőségét kell elemezni ahhoz, hogy a *Bartókiána* koncepcióját megérthessük. Elődje nyilván a dokumentumszínház volt, mely csaknem egy évtizede elsősorban német színpadokon uralkodott, és amely olyan különböző értékű műveket hozott létre, mint Hochhuth *A helytartója*, Peter Weiss *Marat-ja* és Az *Oppenheimer-ügy*. Közülük főleg Peter Weiss darabja bizonyult időállóknak, mert az egyetlen olyan dráma volt a dokumentumdrámák közül, amely nemcsak jól volt elgondolva, nemcsak okos darab volt, hanem költészet is volt a mélyén. Ennek a mintájára próbálta meg Kazimir A *magyar kérdést*, amelyet minden szempontból vérszegénynek tartok, és amely messze alatta maradt a legközepesebb dokumentumdrámák színvonalának is. A dokumentumdráma azonban nem elég, és Kazimirnak igaza van, mi-kor a dokumentumdrámát határozott, nem csupán történelmi, hanem általános népművelő szándékkal igyekszik feltölteni, tartalmasabbá tenni, és így sokoldalúságát biztosítani. Éppen a dokumentumdráma művészi fogyatékoságait akarja pótolni azzal, hogy művészeiről, illetve művészeikről mutat be darabot; hogy a dráma művészvilágban játszódik; hogy szerepel benne nép és költő, zenész és gyűjtő, kommunista politikus és kurzuspolitikus, tehát Lukács és Bangha páter, Hubay Jenő és Horthy Miklós, székely parasztasszony (ravaszsgal és ál-szeméremmel), valamint igen sok népi zenész (még a szünetben is muzsikálnak), és Kodály Zoltán, aki szintén valami-

féle góbés észjárással jelenik meg a színpad közepén, és kényszeríti ki a zenészekből dallamaikat; díszletként ott van a Zeneakadémia nagyterme és megannyi vetített kép, továbbá rengeteg egyéb szereplő, akik közül legtöbben már régen a sírjukban nyugsznak.

Az egész előadás tehát népművelő dokumentumjátéknak készül - Kazimir Károly hittel vállalja ezt - Kristóf Karoly szövegével, melyet időnként „színez” néhány Ady-versidézet, néhány zongorán előadott Bartók-mű (főiskolások játsszák), néhány József Attila-vers, keverve kordokumentumokkal, memoár-részletekkel és az említett diákkal és élőképekkel. Mindez azt is jelenti, hogy színpadilag keveredik itt az új ténszerűség és Piscator politikai színpada, az irodalmi színpad, a laterna magica stb. Akármennyire gúnyosan hangzik ez az óriási keveredés és kavargás, mindennek lehet értelme. Illetve lehetne, hiszen Kazimir népművelő színpadot akar teremteni, és ez az első ilyen vállalkozás. Csakhogy mi az eredmény?

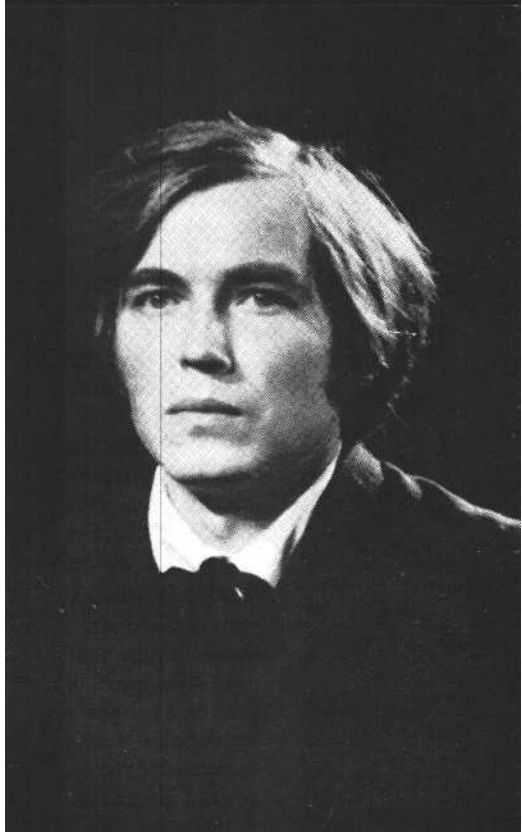
A népművelés és a színpad viszonya kétségtelenül egyike a legbonyolultabb problémáknak. A film megjelenése előtt, de még utána is, a színpad volt az egyik legfontosabb népművelő fórum. Elsősorban azért, hogy mint színpad, a drámairodalmat közvetítette, illetve mint előadásszínpad, a költészetet. Abban a pillanatban azonban, ahogy a színpad másodlagos lett, és egy népművelő előadás illusztrációjaként kezdett szerepelni, nem volt igazi hatása. Legfeljebb határszituációkban fordult olyasmi elő, hogy a baloldali fiatalság a Vajda János-társaságban meghallgatott egy lényegileg antifasiszta tartalmú előadást, és utána Ascher, Major, Gobbi, Bánki Zsuzsa hasonló szellemben szavaltak verseket. Ez azonban kivétel volt. A színpadnak mindig főszereplőnek kellett lennie, akár előadásszínpad, akár pedig drámai színpad volt.

Így az eddigi tapasztalatok a népművelő színpaddal kapcsolatosan nagyon is problematikusak voltak, és a Thália mostani produkciója nem oszlatta el e sorok írójának kételyeit. Elismerem, a legmagasabb színvonalon és a legnagyobb átgondoltsággal csinálta itt meg Kazimir azt, amit a legutóbbi, legsikeresebb rendezései alkalmával már nyilvánvalóan átgondolt: nem színpadra termett szövegből színpadot teremteni. Itt természetesen a *Kalevalára*, a *Ramajanára* stb. gondolok. De mi vezetett

ott a sikerhez? Az, hogy az anyag mélyén valódi költészet volt. Akárhogyan kivonatolt jellege volt is a színháznak, a költészet mégis megmaradt és átütött. S így a színpad igazán főszereplővé vált, mégpedig nem egyszerűen népművelés, tehát ismeretek közlése értelmében, hanem mint költészeti értékek hordozója.

S mi történt a *Bartókianában*? A költészet másodlagos lett, illusztráció, irodalomtörténetileg esetleg végső fokon helytálló illusztráció, de nem evidensen a témához tartozó. És ugyanez történt a zenével is. Bartók zenéje sem főszereplő, hanem hatodrangú mellékszereplő a *Bartókianában*, még akkor is, hogyha a zenéről van szó, az előadás legnagyobb részében. Amint a zene néhány taktusa illusztrációjaként belekerül a darabba, hirtelen felmerül a probléma: miért nem lehet ezt a zenedarabot tovább hallgatni? Az idézetek soha nem jelentik a művet, nincs olyan mű, amelynek jellegzetességeit idézetekkel kimeríthetjük, vagy akár csak megközelíthetjük, mert a mű mindig egész. Itt viszont a művekből töredékeket kapunk, egy életút illusztrációjaként. Csakhogy ezt az életutat ezekért az idézetekért nem érdemes megtenni. Sajnos teljes verset sem nagyon hallunk, hanem pusztán citátumokat. Az az érzésünk támad, hogy itt a modern kultúrcitatólogia egy formáját üzi, noha a szándék egészen más.

Lehet-e zenésről művészt írni? Lehet természetesen, hiszen a *Doktor Faustus* sem más, mint zenei elemzések sorozata. Csak egy nagy különbséggel. A *Faustus*-ban a közvetlen zenei idézetek nem játszanak komoly szerepet, a zeneszellem gondolati, szellemi arcra van átfordítva. Az a kísérlet, amit a Thália produkált, azért érdemel figyelmet, mert magának Bartóknak a levelezéséből igyekszik ezt a szellemi arcot rekonstruálni, és a szellemi és zenei atmoszféra megidézésével alátámasztani. Noha általában osztom Bálint György véleményét, aki úgy támasztja alá azt a nézetét (éppen Ady Lédához írt leveleinek kiadása kapcsán), mely szerint a levelek minden nagy ember esetében csalódást okoznak, hogy Napóleon Mária Lujzához írott eme sorait citálja: „Tegnap megnyertem a borogyinói csatát, kicsit náthás vagyok, nagyon szeretlek” - Bartók levelezésére ez talán legkevésbé vonatkozik. De ennek ellenére a levelek jó része mögött ott van a dráma, amelyet az igazi költészet kibogozna. Például a Bartók-Kodály vita, a menni vagy maradni vitája, való-



Kozák András mint Bartók
(Thália Színház: *Bartókiana*)
(MTI fotó - Keleti Éva felv.)

ban a huszadik század egyik legérdekesebb és legelgondolkoztatóbb drámája lehetne, és ebből kapunk egy villanást, majd egy levélolvasást, s azután folyik tovább a dokumentált élet. Pedig mi minden van emögött is. Vajon meddig kell az őrzőknek a strázsán maradniuk? Vagy mikor vannak igazán a strázsán?

Tehát a *Bartókiana*, mely először hozta létre igényes színvonalon a népművelő színházat, egyben azt is megmutatja, hogy mennyire nem lehet a színházat megfosztani relatív önállóságától. A népművelés feladata természetesen a sokoldalú információ. A színpadé nem elsősorban az információ. A népművelés bemutathatja Bartók életét nagyon sok szempontból, a színpad „minden szempontból” akarja, holott feladata és lehetősége csupán a drámai költészet szempontjából gyümölcsöző mozzanatok bemutatása. Így kerülnek a színpadra olyan néma figurák, mint Pásztor Dittáié, holott a néma és majdnem néma figurák, melyekkel a színpad tele van, vagy komikusak, vagy nagyon meghatározott funkcióban érvényesülhetnek csak. Ezért önti el azután a statisztéria a színpadot, sőt, még a néhány szavas szereplők, mint a Szilágyi Tibor alakította Bangha páter is, statisztériává alacsonyulnak, noha Szilágyi finoman talál el egy érdekes vonást: a reakció jólelkű szolgáját.

Akinek alakításán az egész előadás nyugszik, a Bartókot megszemélyesítő Kozák András. Ez a nagyon tehetséges színész itt egész különös figurát hoz, ami nagyon sok mindent megértet Kazimir felfogásából, de nagyon keveset a do-

kumentumjellegből. Ha a dokumentumhoz hűek maradnánk, akkor Bartók sajátos magányosságát - és érzelmeinek határesetekben és akkor sem lángoló módon, de nagyon is definitív érvényre juttatását - hoznánk a színpadra. Kozák azonban - mivel színész és nem Bartók - a zártság mögül folytonos izgalmat, lelki túlhevültséget hoz a színpadra, ami Bartók zenéjében megvan, de Bartók alakjában soha. Így egy nagyon érdekes színészi alakítást láttunk, amely önmagában „vitte az estét”, de ellentmondott a játék dokumentumépítkezésének, más szóval, a művészet itt áttörte a dokumentumot. Csak az a kár, hogy nem Bartóké, nem a darabíróké, nem az együttesé, hanem Kozáké. S ennek az alakításnak az értékei egyre jobban megvilágították, hogy azok, akik dokumentumot játszottak, mint a Reinitzet alakító Inke László a maga kedélyes kávéházi figurájával, vagy a Balázs Bélát alakító Szabó Gyula a maga kissé egzaltált lángolásával, és a többi szereplő is, mint a kitűnő maszkot viselő, Kodályt alakító Harsányi Gábor, végül is statisztériává lettek a színpadon, noha szerepmennyiségük jóval több.

Mindezeket azért érdemes megjegyezni, mert úgy tűnik, Kazimírnak és a Tháliának két útja van. Ha népművelő szerepet akar betölteni úgy, hogy igaz költészetet fedez fel és azt színpadilag sugározza, akkor tovább lehet járni az úton. De a *Bartókiána* mutatja, hogy az ellenkező lehetőség nem létezik. Olyan lehetőség, ahol a művészet idézethalmazzá válik, koratmoszféra-érzékeltetéssé, ahol a művészet megmarad a dokumentum keretei között és színvonalán --művészi értelemben nem létezik. Ezzel a tanulsággal és e tanulság jó felhasználásával nagyon értékes színpadot lehet teremteni. De ha ezt a tanulságot nem vonják le, szerintem hosszú zsákutca elé néznek, amelyből nehéz kitalálni.

BREUER JÁNOS

Népművelés - nem középiskolás fokon

A Bartókiána a Tháliában

„Bartók Béla, Kodály Zoltán, Ady Endre, József Attila, Balázs Béla és más kortársak írásai alapján”, vagyis csak tiszta forrásból merítve eleveníti meg a Thália Színház Bartók Béla drámai fordulatokban éppenséggel nem szűkölködő életét. Mégis elképzelhető, hogy a zene-történezből ellenszenvet vált ki a szín-padi alkotás, mivelhogy szereplői a szín-tiszta igazat mondják ugyan - azaz, ami a szájukba adatik, az valaha valóban el is hangzott -, de nem a teljes igazat. A darab nagy számú mellékfigurája árnyalatlan, egysíkúvá lesz. Joggal teszi szavát tehát, a produkcióért máskülönben lelkesedő Keszi Imre, hogy Mihailovich Ödön, a Zeneakadémia hajdani főigazgatója, nem mindig volt agyalágyult (például akkor sem volt az, amikor Bartókot és Kodályt intézetébe tanárnak kinevezte); joggal teszi szavát a produkciót egészében elítélő Kroó György, hogy Dohnányi Ernő beállítása roppant egyoldalú (magam is sokalltam a nyegleségét); s hadd jegyezzem meg én is, hogy Radnai Miklós kiemelkedően tehetséges igazgatója volt az Operaháznak, nem pedig valami opportunist, sunyi zenediplomatája a Horthy-korszaknak.

A muzsikusszót emelhet az ellen, hogy zeneművek töredékesen hangozzanak el, megróhatja az előadást, hogy a *csodálatos mandarinból* elhangzó idézet koreográfiája légből kapott, s a zenei anyaggal nem korrespondál. (Ez is szavát tétetett már.) Háborighat akár azon, hogy hamisak a zongorák, vagy akár afelett, hogy Rátonyi Róbert a *csodálatos mandarin* valódi zongorakivonatából idézve, Bartók által soha le nem írt fantáziahangokat játszik. Megengedem, a dramaturgot bosszanthatja az eredetileg groteszknek, humornak szánt népi életképek görögáborosra átváltott hangja: a színpad értője sokallhatja a filozófiát, hosszúnak ítélni Geyer Stefi jeleneteit. (Bár ehhez tudnivaló, hogy olyan terjedelmes, filozofikus levelezést - legalábbis fennmaradottat - Bartók senki mással nem folytatott, mint amilyen a Geyer Stefihez fűződött kapcsolata nyó

mán ránk hagyományozódott.) A kifogásolható részletek számát távolról sem mérítettem ki. Csakhogy egy önálló életet élő műalkotás nem azonosítható egyszerűen a benne fellelhető részletekkel, ha-nem végső soron mint egység, mint kompozíció, ritmussal, formával s - mindezekelőtt - gondolatlan felruházott művészi teljesítmény, sokkalta több valamennyi sikeres vagy vitatott részleténél.

Ha mármost nézőként figyelem a *Bartókiána* előadását, igyekszem nemcsak a színpadon történeteket észlelni, hanem azt is, ami a nézőtéren megy végbe. S az első, amit rögzítenem kell, hogy a közönség rendkívüli koncentrációval és akti-vitással vesz részt a játékban. Nincs köhögés, torokköszörülés - influenzaidőben! -, nincs zörgés cukorkás stanciclivál. Másrészt, nem dermedt, nem halott ez a csend, a nézőtér a színpaddal együtt lélegzik, együtt él.

Gondolom, a színpadon látottakkal-hallottakkal való azonosulás más-más szinten is végbemehet anélkül, hogy e szintek a néző reakcióit - átélésének lehetőségeit - lényegesen befolyásolják. Akik ismerik a darab valamennyi forrását - leveleket, dokumentumokat, személyeket, zeneműveket, Bartók életének konfliktusait, harcait -, azok, meglehet, ígync módra értékelhetik a kéziratot összeállító s a kritikák egy részében érthetetlen anonimitásba szorított *Kristóf Károly* munkáját, értékelhetik, teszem, azt az eljárást, amint életrajzot, „formát” bontva állít egymás mellé összetartozó, bár más-más időpontban elhangzott gondolatokat.

Károsodás azokat sem éri azonban, akik nem tartoznak a beavatottak, a szakmabeliek kicsiny köréhez, s nem voltak az országos Bartók művelődési verseny résztvevői sem. Élményszerűvé, élmény forrásává a *Bartókiána* nem az adatközlés és az adatok észlelése, felfogása, rögzítése révén válik. Nevel, nem pedig oktat. Nem kell tudni, ki volt Mihailovich, Dohnányi, Radnai vagy éppen Bangha páter. A dolgok megértéséhez beérhetjük annyi információval, amennyit egy-egy mellékfiguráról a darab ad. A frontok ugyanis világosak, egyértelműen kitűnik, hogy ki áll a Bartók képviselte haladás oldalán, s ki vele szemben, a művészi általánosításhoz pedig ennyi is éppen elegendő.

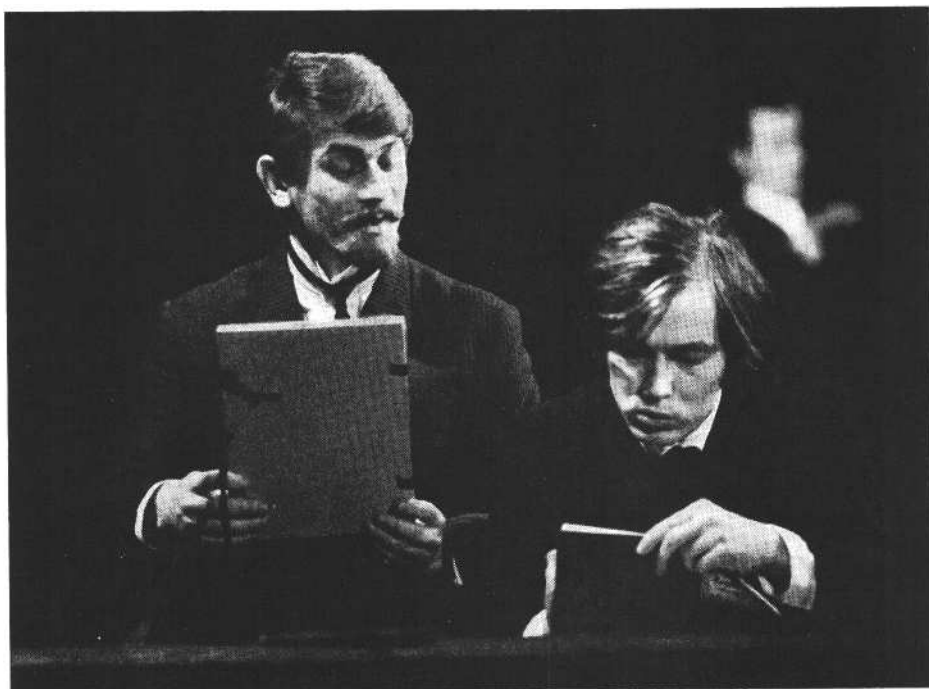
Az előadás szenvedélye, intenzitása, Kazimír Károly vibrálón feszült rendezése - gondolom - tudós és tudatlan nézőt egyaránt megragad. A játék ritmusa,



megannyi szorongató és feloldó pillanata szüntelen továbbldíti a fantáziánkat. A Thália színpadán ismert és becses dokumentumokból valami új minőség született. Nem tudom, szerencsés-e ezt a minőséget Kazimir megfogalmazása szerint „népművelő színháznak” nevezni. A „népművelő” szándék nagyon is tiszta ugyan, de a *Bartókianára* vonatkoztatva valamiképp azt sugallja, hogy itt diavetítéssel és zenei illusztrációkkal színezett TIT-előadást kap a néző „Bartók Béla élete és művei” címmel, pedig éppen ez az, amit *nem* kap. Tudatlanságomat tudatosan ismerve, a színház tudoraival hogyan is merhetnék műfaji kérdésekben vitába szállni? Arra hivatkozhatom csupán, még ha a dramaturgia elméletében való jártasságnál ez az alap kevésbé szilárd is, *hogy* egy igazi drámát, egy ember s egy magatartás tragédiáját és késő diadalát éltem át sokad-magammal a *Bartókianá* előadásán.

Másfelől persze elismerem, hogy ami a Thália színpadán történt, az népművelés a javából, s „nem középiskolás fokon”. Meglehet, hogy színházban ez abszurdum, hogy ilyen vállalkozásra kudarc vár, de szerintem ez az este mégis nagyszerű. Bármilyen szinten, színvonalon szemléljük is a zenei népművelést (máshoz nem tudok hozzászólni), állati-dó, szorongató közös gond: mi legyen az ismeretanyag és „érzelemanyag” aránya.

Thália Színház: Bartókiana. Harsányi Gábor: Kodály, Kozák András: Bartók (MTI fotó - Keleti Éva)



Thália Színház: Bartókiana, Harsányi Gábor (Kodály), Hámori Ildikó (Kodályné)

A világszerte nagyra becsült magyar iskolai ének-zene tanításban ez az arány mindinkább eltolódik az ismeretanyag javára, a gyermekek egy sor *zeneelméleti* kérdésben járatosságra tesznek szert, még ha fogcsikorgatva is, sajnos anélkül, hogy a *zeneművészet*, a muzsika élménye megérintené őket. De nem ismeretlen a másik véglet sem. Ugyancsak nemzetközi elismerésnek örvendő ifjúsági hangversenyeink egynémely orátora tudatlanságát gőgösen vállalva úgy próbálja a zene érzelmi hatását a fiatal hallgatóságba szuggerálni, hogy közben semmit nem mond, mert nem is tud az émoiók létrejöttének módjáról. Ez sem

vált ki kisebb ellenérzést, mint a fenti, technicista, elméletközpontú metódus.

A zenei népművelést a lehető legtagabban értelmezve, ez a kérdés a magyar zenekultúra kulcskérdése. Meglehet, hogy színházi lapnak ehhez köze nincs. A téma vitatása amúgy is jóformán minden rendelkezésünkre álló fórumon szinte egyidőben indult meg, ami már önmagában is jelzi fontosságát és időszerűségét. Ha azonban a zenekultúra tömegbázisáról szóló, mind szélesebb körben gyűrűző vitához színházi produkció szól hozzá, felforrósítva a zenei népművelés száraznak tűnő módszereit, élménnyé hevítve ismereteket, adatokat és tényeket, a magam részéről az ilyen vállalkozást csakis köszönteni tudom, szívesen otthagynom a ruhatárban mindazon előítéleteket, amelyek a színházba járás évtizedei során bennem kialakultak. Örömmel elfogadom a Bartók-képnek azt a, teljességre természetesen igényt nem tartható, újrafogalmazását, amire éppen a színház specifikus kifejezési köre képes.

Természetesnek veszem, hogy a legteljesebb képet a színház Bartók Béláról, az emberről adja, s a leghaloványabbat a zeneszerzőről, hiszen az emberről, harcairól, kudarcairól és győzelmeiről rengeteg hiteles dokumentum között válogathatott Kristóf és Kazimir. A zeneszerző alkotó tevékenységéről szóló, Bartóktól származó dokumentum viszont nemcsak kevés, hanem egyben roppant szűkszavú. Az alkotás folyamatának felületes ábrázolását amúgy is túlságosan sok muzsikuszfilm láthattuk már ahhoz, hogy a kottapapír fölött ábrándozó zseni látványát a színpadon élvezni ne kívánjuk. Az emberről adott portré azonban tiszta, igaz és megrendí-

tő. Annak is az, aki minden vonást is-mer - mert nem ismerte a képet meg-mozdító Kozák Andrást -, s még inkább megrendítő lehet annak, akit most először érint meg Bartók hazafisága és nemzetközisége, eszméinek demokratizmus, antifasiszta magatartása - emberi nagyságának egész mivolta.

Bartók alakja hatalmassá nő ezen a színpadon. S ehhez rendkívüli ízléssel és tapintattal teremtették meg a játék alkotói Bartók környezetét is. Holmi intimpistás jólértesültség szerencsésen nem került a vállalkozásba. Erre nincs is semmi szükség, hiszen a nézősereg érdeklődését a nemes matéria mindvégig ébren tudja tartani. Épp olyan távol áll a Bartókianától a száraz tudományosság vagy éppen a tudálékoság is. Megint csak oda kell visszakanyarodnom, hogy a produkció élményt ad vitatható részleteivel, vitatható alakításaival is, s aki az előadás után elhagyja a színházat, nem érzi, hogy iskolapadba ültették, oktatták, nem érzi, hogy agitálták, pedig amit látott, nemcsak „népművelés”, politizálás is volt, mégpedig a javából, átlelkesítve, élményszerű formában.

Engedtessek meg, hogy hozzá nem értelem jogának teljes fenntartásával köszöntsem ezt az izgalmas, lebilincselő produkciót, akár szabályos, akár nem az, még ha a lehetetlenre vállalkozik is.

Bartókiana (Thália Színház)

Összeállította: Kristóf Károly, *tanácsadó:* ifj. Bartók Béla, *rendezte:* Kazimir Károly, *zenéjét összeállította:* Blum Tamás, *díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Márk Tivadar.

Szereplők: Keres Emil, Rátónyi Róbert, Horváth Teri, Simon Zsuzsa, Sütő Irén, Kozák András, Komlós Juci, Keleti László, Mécs Károly, Harsányi Gábor, Kollár Béla, Polónyi Gyöngyi, Szabó Gyula, Esztergályos Cecília, Kovács Károly, Szilágyi Tibor, Kautzky József, Hámosi Ildikó, Nagy Attila, Inke László, Peti Sándor, György László, Tándor Lajos, Csikos Gábor, Boray Lajos, Karsai János, Fenyő Aladár, Gálvölgyi János, Jani Ildikó, Markovits Bori, Reviczky Gábor, Sáfár Anikó, Ambrus András, Basilides Barna, Barcs Endre, Gyimesi Tivadar, Hangai Márta, Jurik Ilona, Kalocsa Ferenc, Vidó János, Zámori László, Vallai Péter, Kocsis Mihály, Pethes Csaba, Romoda Attila.

NÁNAY ISTVÁN

Kozák András varázslata

Lehetetlen vállalkozás. Megidézni egy kort, amely a szemtanúk, az át- és túl-élők közvetlen szembesítése miatt túl közeli, de ugyanakkor a megszépítő és hamisító legendáktól, a történelemmé merevüléstől túl messzi is; és felmutatni egy olyan emberi sorsot, életutat, mint Bartóké.

Hogyan lehet Bartók Béla emberi tisztaságát, konok következetességét, művészi alázatát, puritanságát, személyének nagyságával tisztában levő szerénységét színpadon megjeleníteni? Hogyan lehet a pontos dokumentumok, levelek, feljegyzések esszenciális alakjából élő embert alkotni anélkül, hogy szerepet játszanának? Hogyan lehet a pénzt kereső zongoravirtuóz, a magánytól kínló művész, a provincializmustól, a kisszerűségtől, a demagógiától, a nacionalizmustól és fasizmustól szenvedő, az elől menekülő, de sem Magyarországon, sem azon kívül élni nem tudó humanista, a népzene kutató tudós bartóki szintézisét legalábbis sejtetni?

A sok hogyanra és lehetetlenre ad lenyűgöző választ Kozák András.

Az ő Bartók-megidézésére nem alkalmazható a máskor szokásos minősítések egyike sem. Nem éli a szerepét, nem alakítja, nem szerepet játszik, de nem is illusztrál.

Csak van. Ő, Kozák András. És vele Bartók Béla.

Kozák nem a Híres Ember külsőleges megnyilvánulásait kereste és mutatta meg. Nem hasonlítani akart. Bartók elveivel, magatartásának belső indítékaival, művészi és emberi tartásával azonosult. És létrejöhett a kivételes találkozás, amikor Kozák nem egy másik személy gondolatait közli - azaz, szerepét játssza, egyszerre élve és ugyanakkor természetszerűleg magától is elidegenítve a figurát -, hanem a sajátjait. Olyan gondolati, érzelmi, magatartásbeli azonosság ez, amelyben a két személy közötti távolság a színpadi akciók többi szereplőjéhez való kapcsolat, illetve viszonyítás, valamint az ismeretanyaggal történő állandó szembesítés révén csak a néző tudatában jelenik meg.

Ennek az azonosságnak és kettősségnek egyik legkifejezőbb pillanata, ami-kor felhangzik a *Cantata profana* híres felvétele. Bartók mondja - hanglemezzel - a kolinda szövegét, majd Kozák folytatja a verset. A szövegmondás ritmusa ugyanaz, a hangsúlyok ugyanazok, de Bartók azonos hangmagasságú, monoton interpretálását felváltja a színész fiatalosabb, érzelmmel telibb hangvétele. Már nem Bartóké, még nem Kozáké.

Bartók lényének átsugárzódását szinte megfoghatatlan külső jelekkel érzékelteti, erősíti Kozák. A tartásával, a hangsúlyaival, a rezdüléseivel.

Az előadás kezdetekor belép a szín-padra, a zongorista mögé. Áll, áll mind-addig, míg a zongorista játszik. Egy perc, öt, nem tudom. Így exponálni egy hőst, szó és mozdulat nélkül, elképesztően nehéz. Csak a fiatalkori zene szól, s tulajdonképpen ez mutatja be Bartókot. Meg Kozák tartása. Az a jellegzetes egyenes derekú, mégis kicsit hajlott hátú, nyugtalanítóan nyugalmas, vibrálóan mozdulatra kész testtartás. Fejét egy csöppnyit felveti. S ez, ahogy felveti, ahogy előreszegződik az álla, ez már nemcsak Kozák Andráse, ez Bartók Béláé. A konokságáé, az elszántságáé, a megtörhetetlenségéé.

Ez a tartás többször kap különleges súlyt az előadás folyamán. A *csodálatos mandarin* kölni bemutatójának jelenetében - amely egyébként a produkció leg-sikerületlenebb „idézete” - a bal proscé-nium előtt ül Kozák és éli-élvezi a zenét. Tapsra szólítják, nem megy. A kölni közönség egy része füttýkoncertbe kezd, s ekkor Kozák vonásai megkeményednek, és dacos fejtartásával vállalja a füttýöt, a számára sikerrel felérő bukást.

Amikor az amerikai vízumhoz fogalmazza az élettrajzot, a zongora előtt ül. A jobb vállát kissé megrogyasztja, ettől az egész ember törődött lesz, de a feje, az álla mégis a megtörhetetlené.

Ritkán ül az előadás alatt Kozák András. Ha igen, mint például a Hubay Jenővel folytatott vita jelenetében, a széken teljesen hátraül: egyenes a háta, nem ereszti el magát; ezáltal ülve is nagyobb, mint az álló Hubay. A vita legforróbb pillanataiban az indulatok ki-buggyanásait sem látványos csapkodással, külsőségekkel ábrázolja. Bal kezével a szék hátsó lábát szorítja, válaszlai visszafogottak, pontosak, élesek, a felhábo-



rodás, a düh visszatartottságának képe a görcsösen szorító kéz.

Kezével máskor is érzékletesen jellemez. Bartók fiatal éveinek szorongásait, készülődését, kételyeit lényegében a kezével jelzi; jellegzetes mozdulata, kéztartása: jobb kezével ökölbe szorított balját szorongatja. Későbbi időszakok lelkiállapotának ábrázolására összekulcsolja a kezeit, nem imára, csak ujjait pihentetve.

Tökéletes a szövegmondása. Sehol egy pontatlan értelmezés, egy hamis hang-súly. Egy-egy szóba, hangsúlyba véleményt, magatartást tud sűríteni. Az egyik jelenetben Kálmán Imre kifejti, *hogy* szimfóniát csak akkor fog írni, ha már az operettekkel sok pénzt szerzett. Kozák-Bartók megkérdezi: pénzt? Ebben a kérdésben és hangsúlyban Bartók pénzről vallott nézete és a kérdéskör képtelensége sűrítetten jelenik meg.

Egy-egy rezdülése, mint megnősülését anyjának tudomására hozó, odavetett mondatát kísérő büszke, kópés, mégis bocsánatot kérően kislány mosolya - többet jelez, mint egy egész jelenet.

Bartók egyedülvalóságát, kiemelkedő voltát nemcsak Kozák abszolút puritánsága jellemezte. A többiek szerepjátéka, harsánysága, az ábrázolt személyek jellegzetes mozdulatainak, esetleg hű maszkjának, külsejének másolása, felidézése - a rendezés ellenpontoszó szándéka szerint - éles kontrasztot jelentett az ő eszköztelenségével. Ez alól talán az egyetlen kivétel a népdalgyűjtés szimultán jelenete, ahol Kodály-Harsányi a kegyes hazugságot sem megvető, alispánnal bratyzó módszerével szemben Bartók becsületes, a feladatot pontosan is-mertető, unszoló, de nem erőltető próbálkozása sokkal nehezebben ér célta. Ez a kettős jelenet a két barátot külön-külön is jellemezte, és részben azt is megmutatta, hogyan egészítették ki egymást.

Egyedülálló szellemi-művészi alkotó folyamat Kozák Andrásé. Egy magatartást, egy tiszta emberi sorsot tudott felmutatni és elfogadtatni - sokszor a szín-padi megvalósítás más mozzanatai el-lenében is - azáltal, hogy képes volt Bartók szellemét megérteni, önmagán átszűrni, képes volt az olyan emberek humánusát, lobogását szembesíteni a „m mindig mindenről lekésünk” állapotával akik másként hagyták, s ezek szintézisét önnön lényével sugározni.

HÁMOS GYÖRGY

Bátorítás történelmi drámára

Csák végnapjai a Nemzeti Színházban

A színház belázasodott. Hosszú élete során nem most először és nem is utoljára. A láz a színháznál nem a betegség jele; bizonyos hőemelkedés nélkül - melyet jó esetben a nézőtér azonnal megkap a színpadtól - nem is lenne érdemes felhúzni a függőnyt. A láz már más: jelezhet betegséget, de ugyanúgy örvendetes változást is. Mint amikor a kisgyerekek kibújnak a fogai. A színház mostanában erősen lázas; aggódó és örvendező professzorok fogják a pulzusát. Az egyik azt mondja, új és éles fogai nőnek - a másik: vakbélgyulladásra gyanakszik. Mivel nem kedvelem a parabolát, nyomban megfejtem: a kritikusokra gondolok. Számukra a láz mindenképpen veszélyes: függetlenül attól, hogy a szín-ház megerősödve vagy elgyöngülve vészeli-e át. A láz elhomályosítja a látást, s magasra csapva: már víziókat is okoz-hat. A színház vizionálhat, de a kritikus soha; tehát nem láthat olyasmit a szín-padon, ami a színpadon nincs jelen. Mindezt azért bocsátom előre, hogy figyelmeztessen az olvasót: a következőkben mit nem fogok tenni. Sem a Madách-Keresztúry-drámát, sem Marton Endre rendezését -- sem bűnjelként, sem alibiként nem fogom felhasználni sem-milyen színházi teória mellett vagy ellen. Ahogy ez napjainkban - szinte minden bemutató alkalmával - nem helyesíthető szokássá vált. Csupán mint drámát igyekszem vizsgálni, anélkül, hogy erőfeszítést tennék annak a bizonyítására, hogy szíves fogadtatása melyik szín-házi elmélet malmára hajtja a vizet.

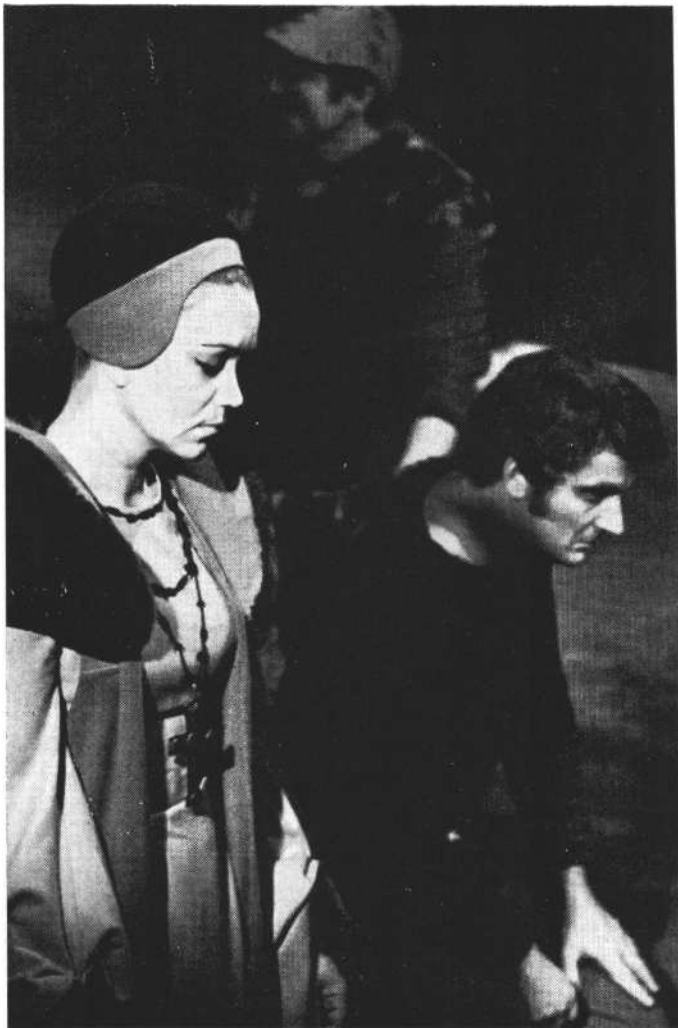
Korunk színpada nem kedvez a történelmi drámának; a magyarázat egyszerű: a történelem, mint téma, kiment a divatból. Nyugalmasabb korokban tisztelték és hittek benne. Azt mondták: a történelem az élet tanítómestere. Ma már világosabban látjuk, hogy az élet a történelem tanítómestere. A történelem nevelhető - különösen drámai, irodalmi alkotásokban - megfogadja a jelen idő tanulságait, kívánságunkra készségesen változtatja meg magát. Madách is két-



Madách-Keresztúry: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Moór Mariann (Zách Klára) és Óze Lajos (Zách)

szer írta meg a Csák *végnapjait*: öt évvel a szabadságharc előtt, és tizenkét évvel a szabadságharc bukása után. Más-más történelmi korszakban másképp látta Csákot és Róbert Károlyt, másképp az Omodékat s tragédiájukat. Hogy mikor látott helyesen: nehéz lenne eldönteni. De hogy miért látta őket két-féleképpen: az általa átélte „történelem” elég világossá teszi. Nehéz megérteni, hogy a dialektikus és történelmi materializmus megszületése előtt, hogyan be-szélhetünk egyáltalán történelemtudományról, hiszen a gazdasági és társadalmi erők egy nézőpontú, tudományos vizsgálata nélkül: a történelem alig fel-fogható célú háborúk, vereségek, győzelmek és békekötések sorozata, s történelmi anekdoták füzére. A korabeli és „hiteles” feljegyzések és krónikák nem a történelmet továbbították az utókornak, csupán a krónikás vagy feljegyző *véleményét* a történelemről, illetve tulajdon koráról. A véletlen is játszott ezekkel a feljegyzésekkel; eltüntetve vagy felszín-re hozva őket. A forrásmunkák marxista kritikai analízise előtt nem *nagy* túlzással elmondhattuk: az egész történelem - véletlenül történt.

A történelemtudományban ma már megnyugtatóbb a helyzet, bár az időn-ként szenvedélyessé váló viták arra intenek, hogy elbizakodottságra itt sincs okunk. A történelmi dráma válsága azonban, a történelem „lelepleződésével”, elkerülhetetlenné vált. Kiiktatódva ízlésvilágunkból a romantika: a régi típusú történelmi drámák szerkezetét nem volt ami hajtja, fűtőanyagukat sen-



Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre.
Pápay Erzs (Erzsébet), Madaras József (Miklós) és Sinkó László (János) **Sinkovits Imre (Csák), Madaras József (Miklós)**

ki sem bányászta ki. Korunk történelmi drámáit a gőz feszítő ereje helyett az elektromosság hozza mozgásba: az érzelmi telítettség helyett az intellektuális töltés. Ironikusak lettek vagy parabolisztikusak; esetleg parabolisztikusan ironikusak. Érdekes jelenség, hogy amíg az iróniát hamar tudomásul vettük és élvezni is tudtuk: a parabolára gyanakodni kezdtünk. Azt vetettük a szemé-re, hogy mást jelent, mint amit mond. A zavar abból keletkezett, hogy az alkotók - oktalanul megijedve attól, hogy „rajtakapták” őket a jelbeszéden - azt bizonygatták: minden szereplőjük azonos történelmi önmagával, s az áttételes értelmezés csak tévedésből fakadhat. Ha hiszünk nekik: művük értelmében s értékében kellett volna kételkednünk. Szerencsére nemigen hittük el, hogy nem volt más céljuk, mint hogy a történelem egy-egy érdekes epizódjánál elidőzve: nemesen elszórakoztassanak bennünket s bővítsék történelmi ismereteinket.

A fárasztó magyarázkodás, a kritikus „éberség”, s talán a néző ellenállása is közrejátszott abban, hogy a parabola jellegű történelmi játék nem erősödött meg színpadjainkon. Az ironikus hangvételű történelmi dráma pedig valóság-

nüleg azért nem bontakozott ki, mert drámaíróinkban kevés az ironizáló hajlam, s aki rendelkezik vele, még nem próbálta ki történelmi drámában. Így történhetett meg, hogy az elméletileg *elképzeltető* két korszerű történelmi drámatípus között besiklott a Nemzeti Színház színpadára - egy elméletileg „el-képzeltetetlen”. Nem is jelképes, nem is ironikus, sőt nem is mentes a romantikától. (Számomra a művészi elméletek akkor szerzik a legnagyobb örömet, ha kijátsszák őket.) Keresztury Dezső felfedezte, mi a legbensőbb oka annak, hogy az önmagukat túlságosan is komolyan vevő történelmi regényeket, drámákat nem tudjuk igazán komolyan venni. Túlságosan könnyű benne a dolga a drámaírónak, amikor a régmúltban élt hősei között igazságot oszt, amikor az igazság jobb és bal oldalán helyezi el őket, irányítja vitáikat s megjövendőli eszméik győzelmét vagy bukását. Fölényessége és biztossága: mosolyogtató. Nem hősei tetteiből és jelleméből bontja ki az igazságot, vagy köztük járva láthatatlan látókként inti őket a jövőre. Egyszerűen úgy kerekedik fölébük, hogy ismeri a történelemkönyvet, amelybe hősei majd belekerülnek. Századok múlva igazat ad

annak, akiről minden iskolás tudja, hogy *igaza lett*. A jó drámaíró elfelejti a történelemkönyvet, „tudatlannak” tettei magát. A *Csák végnapjai* drámai izzását az okozza, hogy Keresztury egyenlő erejű, sőt - szubjektíven - egyenlő igazságú ellenfelekként állítja szembe egy-mással Károlyt és Csák Mátét. S bekövetkezik a történelmi dráma revelációja: ott kezdjük el újra a történelmet, ahol a rozgonyi csata után, a tizennegyedik század elején félbehagytuk.

A drámai építkezés hibátlan: látjuk az öregedő Csák Mátét sasfészkében (az író, a dráma érdekében, elfelejti a történelmi leckét, hogy zsarnok és fékezhetetlen oligarcha) indulatos igazságait hajtogatva az ősi vérről, az idegen királyról, a szabadságról, az Árpádok jussáról. S látjuk az ifjú, világfi királyt palotájában másfajta, s számunkra érthetőbb igazságai között - a központi hatalomról, az egységről, az Európához kapcsolódás szükségességéről. Cikázik a kép a palota és a sasfészek között, s perel egymással a kétféle igazság. Mindig az kerít hatalmába, amelyik éppen elhangzik. Azután, a dráma csúcspontján, megtörténik a személyes találkozás is. Mindazt, amit eddig környezetüknek



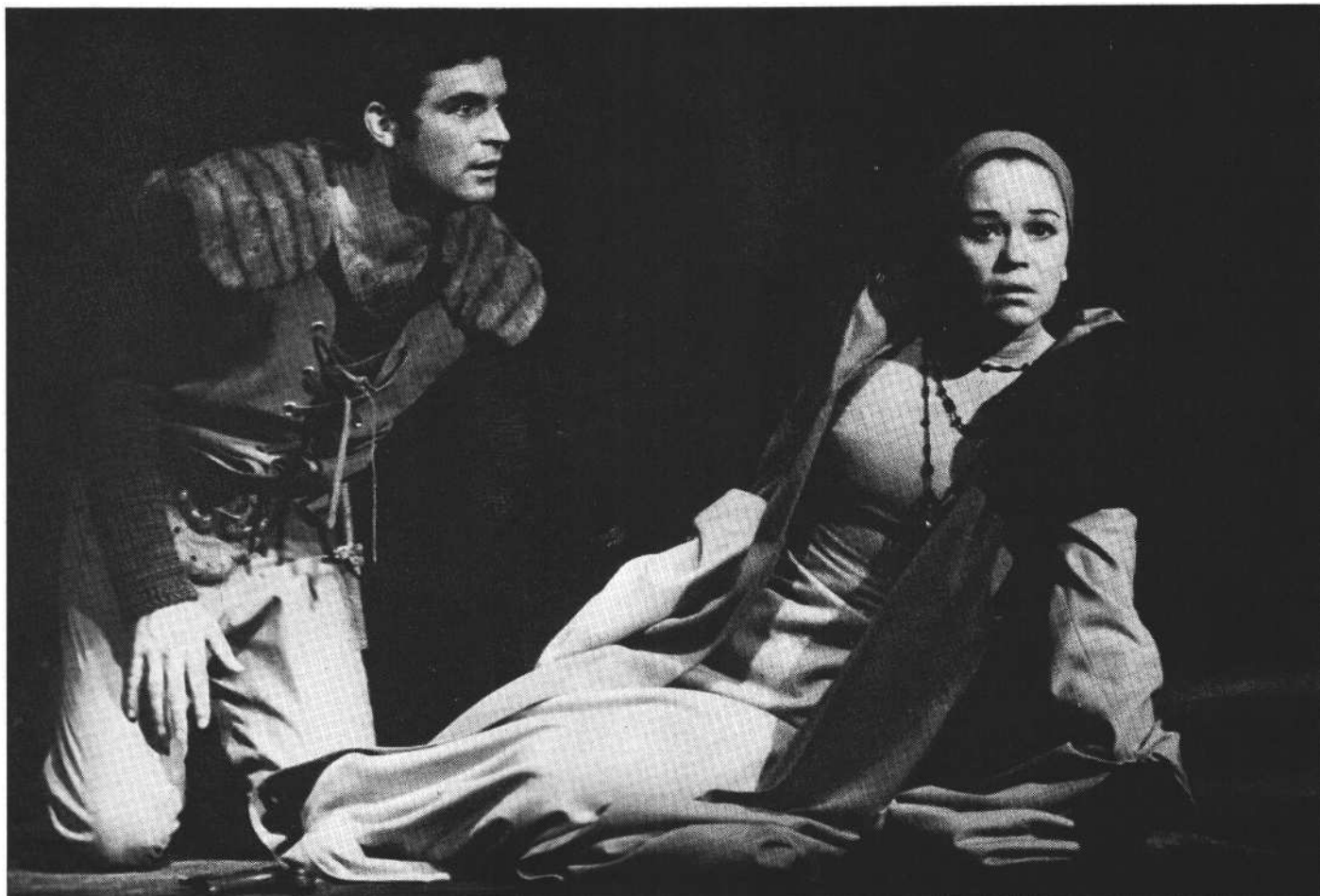
Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Sinkó László (János), Öze Lajos (Zách), Sinkovits Imre (Csák), Tyll Attila (Zsámbokréti), **Raksányi Gellért (Drugeth)** és **Madaras József (Miklós)**

mondtak el, most elmondják egymásnak. A drámaírás és rendezés felejthetetlen perceinek lehetünk tanúi: Károly és Csák Máté vitája a magyar történelmi drámák egyik legszebb jelenete. Ami történelmi benne: a nacionalizmus ös-képlete s veszedelmességének megsejtetése egyfelől; másfelől a korlátlan egyeduralom ösképlete és veszedelmességének megsejtetése. Ami emberi benne: egymás nagyságának megérzése s a reménytelen kísérlet egymás gondolat-rendszerébe való behatolásra. Ami virtuózan drámai, hogy a küzdelemben egyik sem győzi le a másikat, s vitájukat a nézőnek kell folytatnia. Ami meg-hökkentően modern: a történelmi igazság (és mindenféle igazság) szüntelen rejtőzködése, s kétségbeesett erőfeszítésünk a rejtőző igazság felkutatására.

Olyan történelmi drámát láttunk te-hát, amely adós maradt az ítélettel vagy kétségben hagyja a nézőt a történelem mozgásirányát illetően? Tulajdonképpen olyant. Az író nem aggasztotta túlságosan, hogy a nézőt - távozván a ruha-tárból - kétségek fogják gyötörni: I. Károlynak vagy Csák Máténak volt-e igaza? A néző nem azért megy színház-

ba, hogy ilyesmiről értesüljön. Sokkal többről értesült: születése közben figyel-hette meg a történelmet. Keresztury és Marton Endre művészete jelen idejűvé tette számára a múltat. Az a jó varázs-lat történt vele, hogy együtt aggódhatott, bizakodhatott az Omodékkal, a Csákokkal., a Záchokkal, a szegény kis Erzsébettel, Árpád véreből az utolsóval, a néppel és a főurakkal: istenem, mi lesz velünk? Milyen igazi színház ez. S vajon nem mond a mának semmit? Igen komoly dolgokat mond, de nem „meg-szívlelendően”, s nem is nehezen felfejthető jelképekbe burkolva. Olyan egy-szerűen mondja, hogy csak később jutott eszünkbe: Záchéknak és a többieknek választaniuk kellett a virágszál Erzsébetben megtestesülő - s valami misztikus közösséget jelentő - Árpád-illúzió és az új eszmékkel fellépő, kemény és okos Károlyban megtestesülő történelmi realitás között. Hogy módosult és mélyebb értelemben ez a kérdés ma is eleven: se a parabola, se az aktualizálás „gyanújába” ne keverje a művet. Ami a történelemben egyszer igaz és érvényes volt: hasonló történelmi szituációban - minden mesterkedés nélkül - önmagától aktualizálódik.

Éppen, mert a dráma két pólusát, Károlyt és Csák Mátét igen határozott jelentéstartalom veszi körül: az egyiket a történelmi realitás, a másikat a fél-misztikus illúziók, melyek elfoszlásukban is megérintik a szívet - bizonytalanává válik a köztük ingadozó megítélése. Zách Feliciánt csak a romantika terminológiájával lehet árulónak nevezni, mert az illúzióktól a történelmi realitáshoz pártolt, Irgalmatlan sorsát - mely feleslegesen nagy helyet foglal el a műben - nem szívesen fogadjuk el az árulót megillető büntetésnek. S mint minden dramaturgiai-szemléleti hibának, ennek is vannak következményei. A Károly figuráját megformáló Avar István az uralkodás mesterségére jól felkészült, fölényes ifjúnak az országglás gondjaitól meg-edzett, bölcs és emberséges királlyá válását igen finom művészi eszközökkel - szinte csak hanggal, mozgással, megkomolyodó arcával - rajzolja meg. Utolsó mondatainak igazságát - a megbékélésről, megbocsátásról, felemelkedésről - mégis, véres árnyék homályosítja el. Röviddel e szép szózat elhangzása előtt felesleges részletezéssel értesülünk a Zách-nemzetiség förtelmes kiirtásáról, s a meghatóan szépen játszó Moór Mariann



Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Rendező: Marton Endre. Szersén Gyula (Dávid) és Pápay Erzszi (Erzsébet) (Iklády László felv.)

révén annyira megszeretett Zách Klára kegyetlen kivégzésének naturalisztikus mozzanatairól. Úgy érzem, ebben az eszmékre koncentráló műben, éppen a „károlyi eszme” tisztább csillogása érdekében, jobban a háttérben maradhatott volna a Záchok sorsa. Mint ahogy - ugyancsak az eszmék hű kirajzolódása érdekében - az alkotók irgalmasak voltak Csák Máté jellemének színezésénél is.

Sőt, a nagy ellenféllel, Károllyal szemben - akinek „csak” eszméi és politikai sorsa van - Csák Máté figuráját az alkotók emberi sorssal tették gazdaggá, árnyalttá. A nagy drámát, költői kéz-re valló, lírai vonulatok hálózák be - a tragikus anyai sorstól a tragikus szerelmi sorsig. Az előbbiben a „modern tragikát” talán először színpadra állító Gobbi Hilda nyújt felejthetetlen alakítást azzal, hogy nem úgy szenved a szín-padon, ahogyan az Árpádok véréből származó Omodé fiúk elvesztését sirató anyához „méltó volna”, tehát méltósággal és látványosan, hanem olyan csendesen és egyszerűen, ahogyan egy egészen hétköznapi anya (ha van ilyen) sír fia halálán. A szerelmi sors, mellyel író és rendező megajándékozta Csákot és a nézőt: a történelemtények jellegzetesen középkori, gátlátalan oligarcháját modern drámai hőssé avatja. Csák nagy-

szerű megformálója, Sinkovits Imre színészi palettáján fellelhetők mindazok a színek, melyekkel az öreg Csák „többértelmű” szerelmi felforrását az ifjú Erzsébet iránt jellemezni lehet. Nem csupán egy tizennegyedik századi „Naplemente-drámát” látunk. Az öregedő, magányos, harcos dúvad nemcsak azért szereti meg a törékeny fiatal lányt, hogy sorsának és érzékeinek magányosságát feloldja a szerelemmel. Azért is „szere-ti”, mert Árpád utolsó gyöngye sarja fontos politikai ütőkártya a kezében.

A politikai és szerelmi játék bravúrosan megírt összefonódása kitűnő alkalom a drámát mindvégig kézben tartó és megemelő Marton Endrének arra, hogy a fájdalmas szerelmi líra és a politikai ironia annyira ellentétes hangulataival szívet kápráztatóan játszadozzék a szín-padon. Elragadó mutatványához sok segítséget kap a finoman passzív Pápay Erzsitől, aki éppen ezzel a művészi ön-megtartóztatást kívánó passzivitással illeszkedik be hibátlanul a dráma mondanivalójába. Gáti József egyszerű játékával és mindent kifejezni tudó hangjával többet mond el nekünk, mint egy ravasz pápai diplomatát; egy egész szellemi légkört, egy ájtatosan kegyetlen korszakot. Csányi Árpád díszletei s azoknak szinte észrevétlen változásai új és új tartalmú világokra nyitnak képet

a színpadon. Olyan hangtalanul és meglepően, ahogyan az álom képei váltják egymást. Schäffer Judit kitűnő jelmezei is hozzájárulnak ahhoz, hogy ennek a romantikusnak álcázott modern történelmi drámának a lényege világossá váljék előttünk.

Tudom, szólanom illene Madách ihletéséről is a Keresztury-drámában. De ez külön tanulmányt kívánna. Ezért most csak egy gyakorlati kérdéssről: valószínű, hogy Keresztury Dezső ezzel a nagyon jelentős történelmi drámával csak Madách lobogója alatt hajózhatott be a Nemzeti színpadára. S a varázslat a nézőre is áterjed: megindultan figyeli Madách gondolatait, noha tudja, hogy Keresztury tolmácsolja őket, s inkább csak szép szándékukhoz és szellemükhöz, mintsem tartalmukhoz híven. Esztétikai elemzésnél nem szívesen élek hasonlattal, most azonban - a sorokkal való takarékoskodás érdekében - mégis megteszem. Egy sikerült szívatültetésre emlékeztet Keresztury dráma-operációja. Egy fejlettebb történelmi tudatú, modernebb idegrendszerű drámában Madách régi szíve dobog. S csak azért doboghat ilyen egyenletesen, s előreláthatóan hosszú ideig, mert a vércsoport azonos, s a vele rokon sejtek és szövetek szívesen fogadták be maguk közé.

NÉKOSZ-happening

1

FÖLDES ANNA

Gondolkodtató agitáció a színpadon

Beszélgetés Jancsó Miklóssal

Alkotóban és kritikusban egyaránt friss még a premier láza: mikor ezek a sorok íródnak, két napja szerepel még csak a *Fényes szelek* az új otthonába költözött Huszonötödik Színház műsorán, innen vagyunk még az első kritikákon. De ugyanakkor, a bemutató mintha visszahozta volna nemcsak a megidézett kort, de a három év előtti vitákat is. A *Fényes szelek* bemutatóját, Jancsó Miklós szín-házi bemutakozását megelőző várakozás beigazolódott: még a produkcióval vagy annak egyes elemeivel vitatkozók sem tagadják, hogy valami történt szín-házi életünkben. Ennek a lényegét, természetét kívántam kideríteni Jancsó Miklóssal folytatott beszélgetésemben.

– Első kérdésnek azt terveztem, hogyan szánta rá magát a színházi rendezésre. De mielőtt idejöttem, elolvastam a *Bianco e Nero* munkatársának, Nedo Ivaldinak adott nyilatkozatát, amelyben azt vallja, hogy valaha színházi rendezőnek készült, hogy sohasem került távol a színpadtól, s mivel a népi táncsal, foglalkozott, megmaradt egy teatrális jellegű világ közelében. Nem tudom, tekintetbe-e ezt én is válasznak?

– Az igazság még ennél is egyszerűbb, Valószínűleg soha nem került volna sor erre a kirándulásra, ha nem adódik egy ilyen ösztönző alkalom. A kezdeményezés nem is az enyém volt, hanem Gyurkó Lászlóé. Az ő ötlete volt, hogy adjuk elő a *Fényes szeleket* a Huszonötödik Színházban. Engem azonnal vonzott a terv, és amint lehetőségem nyílt rá, belefogtam. De még most, a bemutató után is, szeretném hangsúlyozni, hogy én a létrejött előadás nem tekintem színháznak.

Valószínűleg mehökkenten nézek vissza, mert Jancsó még nagyobb nyomtatékkal folytatja.

– Semmiképpen nem ... Ezt feltétlenül szeretném, ha megírná!

– Akármennyire meglep, csak akkor szállhatnék ezzel vitába, ha előbb tisztá-

táznánk: mit tekint színháznak? Hol látja a műfaj vagy a művészeti ág határait? Hiszen az utóbbi időben az elméleti viták és a színpadi kezdeményezések is szinte elsöpörték a hagyományos kereteket.

– Mindaz, amit az irodalmi színháztól való eltérésekről olvastam, és amit magam is láttam, érdekel mint nézőt és mint művészt. De én magam nem vagyok színházi ember, sőt nem is értek a klasszikus értelemben vett színházhoz. Éppen ezért nem is vállalkozhattam volna annak folytatására, még kevésbé megújítására. Annak ellenére, hogy filmjeim: kritikusi közül, főként külföldön, többen valóban fölfedeztek nálam bizonyos teatralitást, s még azt is megkérdézték, nem voltam-e azelőtt színházi rendező.

– Gondolom, hogy ezt a kérdést első-sorban a bosszú snittekre alapozzák.

– Valószínűleg ez is közrejátsszik. De általában egész rendezői modoromra s filmképeim dekorativitására értik, és talán arra, hogy a mozgás megnövekedett szerepe folytán a vizuális hatás, amelynek elérésére törekszem, közelebb áll a baletthez. Ez azonban még nem ok arra, hogy színházi szakembernek vagy éppenséggel a színház megújítójának valljam magam. A vállalkozás, amelybe Hernádi Gyulával együtt belefogtunk, jóval szerényebb és reálisabb. Megpróbáltuk más formában, más közegben elképzelni a *Fényes szeleket*.

– És ennek az elképzelésnek a megvalósítása eredményezte a premiért a Huszonötödik Színházban.

– Nyilván. De ettől ez még nem színház. Szerintem a legtalálékosabban Kovács András fogalmazta meg munkánk eredményét, aki kollégiumi estnek látta. Valamivel triviálisabban én azt mondtam, hogy talán sikerült egy NÉKOSZ-happeninget létrehozunk.

– A meghatározás mindenesetre frapárs. A benne levő térbeli és időbeli el-lentmondás még kívülről is érdeklődését is felcsigázza. De még ez sem zárja ki azt, hogy azt az élményt, amit a színházban kaptunk - színháznak tekintsük.

– Szerintem a *Fényes szelek* pontos megfogalmazása legfeljebb: előadás. Amelynek célja nem egy irodalmi alkotás, egy dráma bemutatása, hanem a közvetlen agitáció. Mondhatnám azt is, hogy az egész előadás, amelyet létrehoztunk, az irodalmi adaptáció tagadására épült, és szorosan az agitáció műfajába tartozik. A szónak abban az értelmében, ahogy a proletkult használta. Csak ép

pen annyi különbséggel, hogy ez a mi előadásunk, remélem, a mi korunk eszméinek szintjén - tehát a leninizmus mellett - és a mi korunk kifejezési eszközeivel agitál.

– Ne haragudjon, ezt azért így túl elvontnak, általánosnak érzem.

– Akkor kiegészítem azzal, hogy a *Fényes szelek* már filmváltozatában sem egyszerűen az 1947-ben játszódó események krónikája volt, hanem főként a történet szélsőségeiből pontjain jelezte, hogy arról szól, hogyan látjuk ezt a múltat. Az új változat, éppen agitációs jellege által, még szorosabban kötődik a jelenhez. Tudatosan nem az eltelt negyed-század történelmi valóságát ábrázolja, hanem arról szól, arra agitál, hogy hogyan kell összetartani azoknak a forradalmi erőknél, amelyek valóban át akarják alakítani a világot.

– Mégsem véletlen, hogy a történet egyes elemei rendkívül élesen, polemikusan vetik fel az elméleti és módszerbeli torzulásokat.

– Természetesen nem. Csakhogy ezeknek az elemeknek sem a társadalomkritikai funkciója a leglényegesebb az elő-adásban, hiszen ehhez mélyebb, hitelesebb analízisre lenne szükség. Hanem inkább a mementó jellege, a figyelmeztetés. Mindez akár az ideológiai vitában való reális, tehát leninista állásfoglalásnak is tekinthető. A mi korunkban csak gondolkodtatva érdemes agitálni!

– Nem tudom, véletlenül vagy tudatosan kerül a témáról szólva Brecht nevét...

– Tudatosan. Kritikusaim néha megtisztelnak azzal, hogy Brecht-tanítványnak neveznek, de én nem is ismerem műveit és elveit ahhoz eléggé, hogy mesteremnek valljam. Sőt, bevallom, nem is szeretem igazán. Tudom, hogy az agitációs műfajnak ő a klasszikusa. De nekem túl német, túl precíz, túl evidens. Zavar, ahogy a szituációból külön kiemeli a tiszta ideológiát. Az ő módszere saját korában gyökerezett. De a mi korunk és a mi igazságaink, nézetem szerint, ehhez túl komplikáltak. Ami pedig az elidegenedést illeti, újabban túlságosan divatba jött. Talán éppen ennek a divatnak ellenhatásaként foglalkoztat mostanában egyre inkább az agitáció érzelmi hatása s ennek eszközei.

– Konkrétan mire gondol?

– Az irodalmi mű elsődleges szerepét általában a rendezői gondolat, az együttesek mozgáskonceptiója vette át. Erre egyébként, amennyire ismerem, jó né-

hány példa van a világban. Peter Brook zseniális előadásszínházától kezdve a Living Theatre stílusáig számtalan jobb-rosszabb egyéni változat. Mi természetesen nem akartuk egyiket sem követni, még kevésbé másolni. Az én koncepciómat a feladat szabta meg: az, hogy a *Fényes szeleket* kellett újraalkotnom. És itt az agitáció eszközeként fedeztem fel újra az éneket, a táncot. Nemcsak a *Fényes szelekben*, új filmjeimben is foglalkoztat ezeknek az érzelmi hatása.

– *Nem félt attól, amikor újra elővette a Fényes szeleket, hogy a film körüli viták, indulatok már túlságosan kifogták a szelet a vitorlából? Hogy az alkotó együttes és a közvélemény is túl van rajta?*

– Pontosan tudtam, hogy nem lehet a filmet megismételni. És ez nemcsak a műfaji-technikai lehetőségekre vonatkozik, hanem a film gondolatkörére is. Hiszen azon valóban, a korról együtt, mi is túl vagyunk. De csak akkor, ha konkrétan és a felületen közelítünk a témához. Ha mélyebben vizsgáljuk, egy forradalmi mozgalom vitái soha nem érnek véget, hanem állandóan új szakaszba jutnak. Az új szakaszban másként is kell őket megközelíteni, s bizonyos értelemben módosulhat az állásfoglalás is.

– *Ebben a vonatkozásban nyilvánvalóan nagy szerepe van a két mű keletkezési időpontjának. A Fényes szelek filmváltozatának születését nem lehet elválasztani 1968 franciaországi májusától.*

– Nem is akarom. De szeretném azért elmondani azt is, hogy a forgatókönyv - május előtt készült. Igaz, a problémák már benne voltak a levegőben. Nyilvánvaló, hogy az 1947-ben játszódó, majd-nem korabeli tényekre épülő sztoriba később belejátszott a jelen idejű élményanyag, az aktuális történelem.

– *De akkor talán még a stáb sem sejtette, hogy hatvannyolc májusa ilyen cezúra lesz, hogy három év alatt megszületik - például éppen a francia film-művészetben - hatvannyolc mitológiája.*

– Azóta nyilvánvaló, hogy itt egy majdnem korszakos cezúráról beszélhetünk. A világ hatalmon levő kispolgársága elhatározta, hogy véget vet a renitenskedésnek.

– *Én a hatalmon levők retorzióit kiváltó mozgalmakra gondolok. Pontosabban arra, hogy ezek sikere is, kudarca is, rákényszerítette a baloldali erőket a maguk célkitűzéseinek és módszereinek*

átgondolására. És az új Fényes szelek már ebben a periódusban született.

– Éppen ezért kellett a filmből kiindulva nekünk is továbblépnünk. Maga a múlt természetesen nem változott. De mi eredetileg is arra a kérdésre kerestük a választ, hogy hogyan látja nemzedékünk ezt a múltat. És a mi látásmódunk természetesen mindig a jelenhez kötött.

– *Kérdésem, aggályom csak az, hogy vajon aki nem látta a filmet, az tudja-e ezt a logikát, az előadás menetét követni? Világos-e számára a szituáció, a szereplők akciója, megoszlása stb.?*

– Megvallom, ezen nem gondolkodtunk. Ugyanúgy a filmből indultunk ki, mint amikor valaki egy regényhez nyúl. Akkor is fel szokták egyébként vetni, hogy mennyiben illusztráció az új műfajban született alkotás, hogy mit ad annak, aki nem olvasta.

– *Csak hogy a Fényes szelek, bármilyen közvéleményt felkavaró, remek film volt annak idején, mégsem olyan „alap-mű”, mint a Bűn és bűnhődés. A rendező nem léphet fel ugyanolyan jogosan az eredeti mű ismeretének igényével, mint az, aki egy közismert, a néző műveltség-anyagába nyilvánvalóan beletartozó klasszikushoz nyúl. Még akkor sem, ha joggal feltételezi, hogy a Huszonötödik Színház kisebb létszámú közönsége valószínűleg nagyrészt a film szélesebb közönségköréből kerül ki. Már csak azért sem, mert egy hiányzó könyvélmény általában könnyebben pótolható bármikor, s mert a Huszonötödik Színház nézői jobbára fiatalok. Akik, elképzelhető, hogy nemcsak a történelmi élmény-anyaggal nem rendelkeznek, de még a film bemutatása idején sem voltak elég érettek egy ilyen bizonyult szellemi vállalkozás követésére.*

– A szöveg szerkezetében tudatosan számoltunk a fiatalokkal, és gondoltunk arra is, hogy nem rendelkezhetnek a mi nemzedékünk élményanyagával, s éppen ezért nem várhatjuk el tőlük a jel-szavak, dalok kiváltotta analóg asszociációkat. Az ő kedvükért iktattunk be néhány, a történeteket térben-időben meghatározó, az időben való lebegést félreérthetetlenül megvilágító szövegrészt.

Bár a fiatalok érdekében, az előadás értelmezhetősége igényével szoltam, most mégis kénytelen vagyok ellentmondani.

– *Megvallom, számomra nemegyszer túl direktnek tűntek ezek a kommentárok, és feloldották a korábban kialakított feszültséget. Mintha ilyenkor meg-szakadt volna a színpad és a nézőtér kö-*

zött az áramkör. De lehet, hogy ezt csak én éreztem így. Mindenesetre, a megjegyzésem nem erre, nem a kommentálásra, hanem egyszerűen a színpadi szituációk egyértelműségére, világosságára vonatkozott. Például arra, helyes-e, hogy a színpadi változat eltekint a fiatalok két táborának filmbeli megkülönböztetésétől. Hogy a kollégisták és az egyháziak sem kosztümben, sem színpadi magatartásban nem határolódnak el egy-mástól.

– Az adott színpadon, a rendelkezésemre álló együttessel nem oldhattam meg másként - vitázik Jancsó. - A film a realitásból indul ki, és ott indokolt, szükséges az akcióban részt vevők két táborának körülhatárolása. Az új változat viszont tudatosan játékszerűbb, nem ábrázolja, csak megidézi a múltat, s a szereplők az események sodrában többször is alakot cserélnek. Az egyetlen megkülönböztetett módon - ebben az esetben: realiztikusan - ábrázolt figura a pap. A többiek csak a színpadon tárgyalt gondolatok szolgálatában öltik magukra a papdiákoknak nem a jelmezét, hanem a szerepét. Lehet, hogy ha a Nép-stadionban vagy legalább az Érkel Szín-házban rendezem meg a *Fényes szeleket*, és nem kényszerülök ilyen „ökonómikus” megoldásra, akkor továbbra is ragaszkodom a konfrontáció képi szétválasztására. Itt azonban lehetetlennek és feleslegesnek is éreztem.

– *Sokat töprengtem rajta, hogy vajon nem a történelmi szereposztás esetlegeségére utal-e ezzel a megoldással, amely félreérthetetlenül jelezte számomra, hogy „mindenkiből minden lehet”.*

– Utalhattam volna erre is. De az igazság az, hogy a lehetőségek, a méretek sugallták a megoldást.

– *Lehet, hogy belemagyarázás, de számomra ez azt is jelentette, hogy közvetlenül a felszabadulás után még töretlen volt a (potenciális) ifjúsági egység, csak később, a torzulások idején kerül előtér-be a konfrontáció.*

– Ezzel már közelebb jár ahhoz, ami bennünket vezetett. Ez a gondolat talán más formában, de megfordult a fejünkben. Mégis szeretném hangsúlyozni, hogy a rendezés számomra egy elképzelés realizálása, amely nem szakadhat el a lehetőségektől, sőt ellenkezőleg - azokból táplálkozik. A kis létszámú színészgárda adta például azt az ötletet, hogy Zala Márkra több szerepet - funkciót - bízunk.



Jelenet Hernádi Gyula és Jancsó Miklós: Fényes szelek című előadásának utolsó perceiből (Huszonötödik Színház)

– *Úgy tudom, ilyen megoldással már a világ színpadain több együttes, több előadás élt.*

– Valóban. Nem is felfedezésnek mondom, hanem csak, hogy az előadás kialakult struktúráját megvilágítsam. Számomra például az események logikájából, Zala szerepéből következett, hogy ő az a kollégista, aki a későbbiekben eljátszhatja a rendőrt. De mivel a filmbeli fehér ingesek vezetőjének szerepét is színészre és nem a Huszonötödik Színházzal együtt dolgozó amatőr fiatalokra akartam bízni, végiggondoltam: a pap nem játszhatja, Kristóf sem. Zala viszont már korábban alakot és funkciót cserélt. Róla éppen ezért már tudomásul vette a néző, hogy az, akinek a gondolatait éppen tolmácsolja. Tehát rábízta a fehér ingesek szószólójának szerepét.

– *Úgy beszél erről, mintha ez a megoldás is munka közben alakult volna ki. Ez azt jelenti, hogy a színházban is megőrizte improvizációs munkamódszerét?*

– Lényegében igen. Azzal a különbséggel, hogy itt a próbák során folyamatosan alakult ki az előadás. Tulajdonképpen máig sincs teljesen kész, minden részletében érvényes darabpéldányunk. Vannak szövegrészek, amelyeket csak a

szereplők tudnak. Most, premier után, igyekszünk pontosan rekonstruálni az előadást, hogy meglegyen.

– *Hogy tudtak enélkül próbálni?*

– Voltaképpen nem is a darabbal kezdtünk, hanem közös énekléssel, az-után Györgyfalvy Katalin koreográfusunk segítségével mozgásprobákkal folytattuk a munkát. Én a főiskolán még megtanultam Gellért Endrétől, hogyan kell darabot értelmezni, szerepet elemezni. Azt azonban magamnak kellett kikísérleteznem, hogy hogyan próbál a rendező kész szövegek nélkül.

– *Hogyan sikerült az együttessel elfogadtatnia ezt a sajátos munkamódszert?*

– Egyetlen magyarázat, hogy kezdettől mindenki hitt a vállalkozásban. A gyerekek valóban szívvel-lélekkel dolgoztak velem. Látták, sőt élvezték is, hogy minden próbán történik valami. Hogy alakul az előadás. Esténként Hernádi Gyulával, a film forgatókönyvét nyersanyagának tekintve, véget nem érő vitákban folytattuk a munkát. Megpróbáltuk felidézni kollégista emlékeinket, böngészünk az új publikációkat. Másnap azután a próbán derült ki, hogy jó-e, amit kigondoltunk. Nehezebb dolguk

volt a színészeknek, akiknek becsület-szóra kellett elhinni, hogy lesz darab, és lesz szerep is.

– *Ha már a szerepnél tartunk ... Érdekes módon a Jancsó-filmekben mindig van néhány remek szerep, színészi remeklés, de ugyanakkor Ön mégsem tulajdonít túl nagy fontosságot a figurák jellemének. Magam sem tudom pontosan ennek az ellentmondásnak a feloldását. De igaz, hogy maguk a filmek rendszerint feloldják. Mégis sokszor vetődik fel, hogy a választott forma nem ad lehetőséget a nézőnek az érzelmi azonosulásra.*

– Én azt szeretném, ha a néző nem egy-egy hőssel, hanem a struktúrával azonosulna. Ezúttal a dalok, táncok bősége is a struktúra plasztikus megjelenítését szolgálja.

– *A Fényes szeleknél szerintem mint-ha variálná az effektusokat. Úgy érzem, hogy az előadás egyes szakaszaiban igen-is a történet teremti meg az azonosulás feltételeit, és ilyenkor a struktúra egy-egy eleme jellemmé transzponálódik. Lehet, hogy ez a koncepció ellenére alakult így?*

– Mindenesetre az adottságok következtében. A színpad részletei és lehető-



ségei határt szabtak annak, hogy hogyan ütköztethetek például struktúrákat. A filmnél a balosok harci módszerét szavaknál szemléletesebben dokumentálja az autó felborítása. Ilyen eszközökkel a Huszonötödik Színházban nem él-hetek. Ilyenkor előtérbe kellett, hogy kerüljön a szituáció, és mindenképpen embereket, nézeteket kellett ütköztetnem. De tudomásul vettem azt is, hogy az emberi agy absztrakcióra való hajlandósága ebben a vonatkozásban korlátozott, és másfél-két órai időtartamban már feltétlenül igényli a drámai jellegű közléseket is. Enélkül lankadna a figyelem, csökkenne a hatás.

– *Tehát Ön szerint a Fényes szelek cselekményelemei kompromisszumnak tekinthetők?*

– Így nem mondanám. Pontosabb, ha úgy fogalmazom, hogy számoltam az ember szellemi konstrukciójának azzal a sajnálatos hibájával, hogy képtelen az elvont érzelmi kötésre. Hogy nem tud a gondolattal önmagával azonosulni, csak ha valaki hordozza. Ez nem változtat azon, hogy számomra Gabi története nem önmagában érdekes, hanem mint egy struktúra része, amely megmutatja, hogy milyen pályát futhat be valaki, aki tiszta lélekkel került be a forradalomba.

– *Ha a drámai jellegű közlések másodrendűek, milyen szerepet tulajdonít a gesztusoknak?*

– A mozgás számomra mindenkor a struktúra jellemző kifejezési formája.

– *Rendkívül jellemzőnek, történelmileg is hitelesnek, sokatmondónak érzeni például a taps funkcióját.*

– Megvolt hozzá a történelmi élményünk, emléanyagunk.

– *Sokatmondó a halottfeltámasztó csettintgetés is. Ennek a mozdulatnak a megsokszorozódása, hatása szinte hátborzongató.*

– Ezt viszont kizárólag a véletlen sugallta. Próba közben töprengve pattintgattam, kerestem a megoldást. Már jócskán túlmentünk az adott jeleneten, ami-kor egyszer csak rájöttem, hogy ez a spontán kézmozdulat felhasználható, és talán ez hordozza a jelenet gesztusbeli megoldását.

– *Lehet, hogy már provokálom, és legszívesebben azt felelné nekem, amit Madách Imre Arany Jánosnak, hogy „akarta a fene”, de számomra ez a mozdulat a halál elbagatellizálását jelenti. A gyil-*

Jobba Gabi és Iszlay Emese a Fényes szelekben (Huszonötödik Színház) (Iklády László felv.)

kosok cinizmusát, közönyét, a feltámasztás ötletszerűségét.

– A magyarázatok csak a megoldás után keletkeztek.

– *Nem okozott-e problémát, hogy amatőrök és színészek együtt, sokszor szinte egyenrangú partnerként játszanak?*

– Ezt is el kellett fogadnom. mint a konkrét színházi munka egyik adottságát. Filmrendezőként megszoktam, hogy lényegében szabadon válogatok, szerződtetek, és nincs más feltétel, mint *hogy* az illető színész akarjon velem dolgozni, és szabad legyen a forgatás idő-pontjában. A Huszonötödik Színházban viszont nemcsak a színészlétszám volt szigorúan kötött, de az együttes személyi összetétele is adottság, amelyet nem a *Fényes szelek* igényei szabtak meg. Tudomásul kellett vennem, hogy ebben az esetben még az amatőröket sem választhatom. A stúdió tagjai közül azokkal dolgozhattam együtt, akik éppen szabadok voltak. Szerencsém volt, hogy ez a társaság a munkában lelkes együttesé kovácsolódott, és Györgyfalvai Katalin nemcsak jó koreográfus, de jó pedagógus is.

– *Ilyen körülmények között még az Ön rendezői gyorsaságát ismerve, is hihetetlen, hogy mindössze háromhetes próbaidőszak után került sor a premier-re. De mivel most már túl vagyunk rajta, megkérdezhetem: ennyi gond és kötöttség után, adott-e ez a munka pozitív ösztönzést és tapasztalatot is?*

– Feltétlenül. Számomra az elmondott kötöttségek is tanulságosak, és talán gyümölcsözőek. A legértékesebb tapasztalatot mégsem a próbákön szereztem, hanem az előadásokon. Ott fedeztem fel, hogy mit jelent élő anyaggal dolgozni. A filmnél ugyanis már az utómunkálatokat sem szeretem, és szerencsére itthon módomban van rá, hogy egy részüket a segítőtársaimra bízam. Külföldön, ahol erre nincs lehetőség, néha, mire mindennel kész vagyok, szinte meggyűlölöm a filmet. Soha egynél többször nem nézem meg a filmjeimet: untat és zavar a megváltoztathatatlan. A színházban viszont óriási élményt adott, hogy még a koreográfia betartásával is estéről estére másként jön ki a lépés. Az élő ember részvétele élővé, izgalmassá teszi a kész produkciót is. És én ezt most először érzem.

– *Lesz-e folytatása a színházi kirándulásnak?*

– Nem tudom ... Lehetséges. Annál is inkább, mert én nem filmet vagy

színházat akarok csinálni, hanem agitálni. Minden arra alkalmas közegben és műfajban. Hiszek abban, amit az underground film egyik ideológusa vall, hogy legalább a művészetben dacolhatunk a társadalmi munkamegosztás szigorával, alkotóként meg kell maradnunk amatőrnek.

Ez a záró gondolat első hallásra talán még vitathatóbb, mint Jancsó Miklós néhány más dramaturgiai elve. A továbbiakban azonban nyilvánvalóvá válik, hogy nem a dilettantizmus apológiáját, hanem a műfaji korlátoktól független, abszolút alkotói szabadság igényét fogalmazza meg. A legizgalmasabb koncepciót is könnyen tettelekké szűrítő szavaknál amúgy is többet mondanak a tettek: világszínvonalú filmek után ez a problematikus elemeivel, egyenetlenségeivel, ritmusedzőkenél együtt is izgalmas, formában, gondolatban újszerű előadás. Jancsó Miklósnak mindenesetre sikerült követet dobni színházi életünk ál-lóvizébe. Ha más érdeme nem lenne a huszonötödik színházi premiernek, ez is igazolta volna a vállalkozást. Ezúttal azonban többről van szó: egy élményt adó, gondolkodást provokáló, gyötrelmesen jelen idejű előadásról.

2

SZILÁDI JÁNOS

Fényes szelek, másodszor

A Huszonötödik Színház sorrendben negyedik bemutatójának, a *Fényes szelek*-nek a kritikáit már akkor „írni” kezdték, amikor a bemutató még terv volt csupán. A *Fényes szelek* színházban? Nem-csak a színházra gondosabban figyelő nézők, de a szűkebb szakma is megdöbben a hírről. És nem mondhatjuk, hogy indokolatlanul. Igaz, az utóbbi évtizedek színházi, drámairodalmi újításai, változásai nem egy megszokott szabályt, tartósnak hitt törvényt dobtak ócska kacatként sarokba. Nemcsak a törvényszéki akták öltöttek színdarabköntöst, napi-laphírek sorjázta produkcióvá, de a színház is szűknek, elégtelennek találta elegáns otthonát, és kivonult az utcára,

a terekre, a pályaudvarokra. Szemetes kukák léptek színpadra az egyik helyen, a másikon pedig új nyelvet konstruáltak, szándékolatlan érthetlent, hogy megfosztva a közönséget a szóinformációktól, más, igazabbnak vélt élményekre szorítsák.

Ebben a megbolydult színházi világban, ahol a kísérletek és újítások már-már átfoghatatlanná válnak a figyelő számára, nem könnyű valódi újdonsággal szolgálni. És mégis. Ami a Huszonötödik Színházban történt, még ebben a szituációban is figyelemre méltó. A *Fényes szelek*kel egy nagy port kavart film lépett be a színházba; egy „széles vásznú” látványosság került az alig kilenc venszemélyes „játékszer színház” szűkös otthonába.

Gulliver randevút ad Liliputnak. De sikerülhet ez a randevú? Fordítva, tudjuk, semmi akadály. A színházi produkció sérelem nélkül képes átlényegülni filmmé. Fordítva is igaz ez?

És ha már a kérdéseknél tartunk: melyik *Fényes szelek*et vállalják az alkotók? A vita előttiit vagy a vita utániit? A kettő, emlékezzünk a Népszabadság valóban országos méretű vitájára, nem ugyanaz. A film, emlékeztünkben, mára egybetapasztódott a vitával. Mit vállal ebből a *Fényes szelek*? Csak az alkalmat egy újabb hozzászólásra vagy a vita tanulságait is?

Ezek a kérdőjelek - a felsorolás távolról sem teljes - sűrűsödtek, nem is a produkció, csak annak híre körül. S ez már önmagában jelent valamit. Azt, hogy a Huszonötödik Színház vezetősége olyan bemutatóval tervezte megnyitni új, végleges otthonát, amely pusztán hírével eseménynek - ha úgy tetszik - színházi csemegeként ígérkezett.

Valóban annak; egy film és alkotói - életükben először - bevonultak a színház szűkre zárt falai közé, hogy itt is csatát nyerjenek.

A darab

Csak a zavar és a jobb, pontosabb szó hiánya íratja le ezt a meghatározást: darab. Az ugyanis, amiből a *Fényes szelek* előadása született, nem színdarab a szó hagyományos értelmében. Forgató-könyv inkább, nem filmi, hanem színházi. A darab, a dráma, önmagában is esztétikai élményt képes nyújtani az olvasónak. A színházi forgatókönyv ugyanúgy, mint a filmforgatókönyv, nyersanyag, mely úgy rejti magában az esztétikai élményt, hogy az általában csak a színpadon vagy

filmen képi, teljes kibontásban válik átélhetővé, legyen az a *Tíz nap, amely megrengette a világot* Ljubimov-féle dramatizálása vagy Peter Weiss *A luzitán szörnye*.

Hernádi-Jancsó alkotása már csak azért is az utóbbiak közé tartozik, hiszen filmre vagy képi kompozíciókra készült eredendően.

Mégis, miben különbözik az új *Fényes szelek* filmi társától?

A változásokat két csoportra oszthatjuk. Az elsőbe tartoznak azok a szükségszerű elhagyások, tömörítések stb., amelyek a két műfaj eltérő lehetőségeiből következnek.

A változások második csoportja más természetű. Itt nem a műfaj követelményei az irányadók, inkább a film be-mutatása óta eltelt idő - és az akkori vita - továbbgondolásra készítő ereje, lehetősége. A belső gondolati váz, a népi kollégisták és az egyházi kollégisták vitakerete, jórészt változatlanul kerül át a színpadra. De csak a keret változatlan, a belső tartalom már nem. Az első és rendkívül jelentős új motívum a történet konkretizálása. Nem egy elvont, kicsit megfoghatatlan, körbejárhatatlan szituáció részeként peregnék előttünk az események, hanem a szereplők, a hősök életének egy meghatározott, hosszabb időszakában. A szereplők ugyanis az előadás zárójelenetében monológokban számolnak be életükről, kurta, kopáran pergetett mondatok tudósítanak arról, hogy Kristófból miniszterhelyettes lett, Bajcsayból háromgyerekes családanya - Kanadában -, akinek ma már szinte semmit sem jelent sem ez az ország, sem az a hajdani ifjúság; a NÉKOSZ.

A személyes életútnak ez a kitágítása, hogy a mai 40-45 évesek akkori tizen-nyolc-húsz éves ifjúságáról van szó, azt is lehetővé teszi, hogy az akkori viták, döntések és tettek a mű belső rendjének sérelme nélkül szembesíthetők a ma nagyobb tágasságú történelmi tapasztalataival. Ez a kijelentés első pillantásra akár ellentmondásnak is tetszhet, hisz mindazok az idézetek - elsősorban Lenin-idézetek -, amelyek az említett szembesítést a produkcióban realizálják, lényegesen előbb íródtak, mint amikor a történet játszódott. Ez igaz. S hogy ennek ellenére sem ellentmondás az, amit állítunk, annak oka a szocializmus történelmi fejlődésének sajátossága, az, hogy a potenciálisan már akkor is a szocializmus rendelkezésére álló filozófiai, politikai, mozgalmi tapasztalatok csak ké-

sőbb váltak elméleti és gyakorlati szinten egyaránt hatékony erővé.

És itt álljunk meg egy kicsit.

Azt mondtuk, hogy a színpadon ját-szódó történet a mai 40-45 évesek akkori - 1945-1948-as - ifjúságának idézése. Az eredeti *Fényes szelek* belső konstrukciójának ilyen átalakítása természetesen nem marad következmény nélkül. Nem is maradhat. Az emlékezés töredezettsége, az egyes szituációk kiemelése, kinagyítása, a belső folytonosság tudatos el-hanyagolása szükségszerűen bizonyos balladisztikus hangulat kialakulását segíti elő. Hangulati, stilisztikus értelemben ez a motívum szintén új a filmhez viszonyítva.

A történet ilyen konkretizálásának azonban - nem lehet megkerülni a kérdést - nemcsak előnyei, de gondolati beszűkülést hordó veszedelem is vannak. Elsőrendűen az, hogy a pontosított történelmi, társadalmi szituációban fel-vetődő kérdések elvesztik általános ér-vényüket és egy konkrét helyzet, egy konkrét generáció ügyévé minősülnek át - a szó művészi értelmében is. A kérdés tehát az, hogy az alkotóknak sikerült-e olyan módon megragadni a problémákat, hogy azok a forradalmi cselekvés, a forradalmi magatartás máig is ér-vényes tapasztalatait, válaszait és kérdő-jeleit hordozzák. A válasz, úgy hisszük, nem lehet egyértelmű. És elsősorban nem azért, amit a filmhez mérten megváltoztattak, hanem éppen azért, amit nem változtattak meg. Az egyházra, az egyházi kollégiumra gondolunk. Arra, hogy a darab hősei az egyház, a vallás ellenében vitáznak és cselekednek. Ez a forma, ha tartalommal, a vita konkrétumaiban túl is lép ezen a körön, szinte ismeretlen a ma ifjúsága számára. Közge nem felerősíti, inkább elrejtje előle a hozzá is szóló kérdéseket, s önkéntelenül is azt az érzést kelti benne, hogy egy általa rég meg-haladott szituáció számára érdektelen problémái kerülnek vitára.

A rendezés

„Ami a világban megáll: unalmas. Mindig az új információ érdekes. És minden mozgás: információ. Egy jelenség, egyetlen ember arcának körüljárása - a mozgás - számomra mindig információ, mindig érdekes ...”

Ha Jancsó Miklós idézett szavai igazát a filmek nélkül ezen az egyetlen produkción kellene igazolnunk, nem lennénk nehéz helyzetben. Az egész előadás erre épül. A mozgásra elsőrendűen.

Egyetlen ember lassú körbesétálására a dobogó szélén, miközben merőn kutatva keres valakit a közönség közül, hogy válaszoljon a három kérdés egyikére. A párok, az összefonódó, szétcsapódó, az egymás felé futó, az egymástól elforduló párok mindig mást tükröző lépteire. És a tömeg, a szereplő-mindenki vad rohanásaira, döbbségek lopkodásaira.

Jancsó Miklós, a rendező számára a mozgás: információ. Nekem, a nézőnek, már több: művészi közlés, esztétikai élmény. Elmondja, ábrázolja hiteles erővel azt, amit szavakban csak szürkén lehetne kifejezni.

Kicsi a Huszonötödik Színház, néző-tere, színpada alig lehet valamivel nagyobb, mint a Thália Stúdióé. Jancsó, hogy növelje a teret, birtokba veszi, „játszatja” az előcsarnokot is. Már akkor, amikor a közönség még el sem foglalta a helyét. Fiatalok jönnek, énekelnek, táncolnak. Összevegyülnek velünk, hirtelen nem is tudni, bolondos kedvű nézők-e csupán, akik később illedelmesen leülnek majd székekre, vagy valóban szereplők. Nem játszanak, nem látszik rajtuk az alakítás művisége, egyszerűen éneklő fiatalok.

Így indul az előadás. És így is folytatódik. Jancsó magával ragadó tempójú expozíciót teremt. Dalok, táncok, kurta, rövid mondatos jelenetek sodrása árad. Es nem is akárhogy. A dalok, a táncok dramaturgiai funkciójuk. A nemzetközi munkásmozgalom dalai ezek, orosz, szerb, lengyel, magyar, bolgár dalok teremtenek nemzetközi érvényű közeget a későbbi történethez.

Aztán elkezdődik a történet. A ritmus változik, métebb, csendesebb lesz. A vadul pergő száguldásokat, a fiatalság szertelen áradását fegyvelmezettebb fordulások váltják föl. Az eddig névtelen, arctalan tömegből nevek, történetek, sorsok döbbennek elő. A darab elemzésekor említett balladisztikus hangvétel itt gyökeresedik meg az előadásban.

Abban a már-már cezúra értékű váltásban, ami két ellentétes részre bontja a darabot, Jancsó az ének, zene és próza, a tánc és a hétköznapi természetes mozgás, a ritmus gondos komponálásával teremt figyelmet vonzó feszültséget.

Ez az a rész, ahol a legteljesebben jelentkezik a film. És ez az a rész, ahol a legérzékeltetőbben mérhető a két műfaj eltérő lehetősége. Jancsó Miklós érezhetően nem akarja színpadra menteni a filmet. Az új művészi közegben gondolko-

dik, annak lehetőségei szerint fogalmazza újra beállításban, értelmezésben, hangvételben egyaránt a szituációkat. Természetesen nem arról van szó, hogy Jancsó Miklós a színház, a színpad kedvéért lemondott rendezői művészetének sajátos vonásairól. Nem, csak ezek a sajátos mozzanatok a színpad megérezett, felismert törvényszerűségei szerint kel-nek életre az előadásban.

Jancsó fiatal, a színészi mesterség el-térő fókán álló szereplőket kapott a szín-háztól. Néhány éve végzett, sikeres színészeket, főiskolai hallgatókat, az Universitas együttes tagjait, a színház ama-tör csoportját. És - szóljunk erről is - a szerencsétlenségig rossz körülményeket: váratlan betegségeket, baleseteket.

Hogy ilyen feltételek mellett egységes előadást, kiegyensúlyozott együttes alakítások sorát volt képes megteremteni, ennek oka, magyarázata Jancsó határozott, rendkívül tudatos színészvezetése. Jancsó a mozgások ábrázolás értékű, sok-színű erőterében az ének, a zene, a tánc pontos komponálásában játszatja a történetet. A *Fényes szelek* az utóbbi évek legkevesebb dialógust tartalmazó elő-adása. S ezt a színházban szokatlanul kevés dialógust is úgy rendezi, hogy gondosan kerül a színházi jelenetek zártságát. A színészek belső megélttséggel, de a színészi játék teljes visszafogásával, a mondatok gyors pergetésével keltik életre a szituációkat.

Az együttes

A *Fényes szelekben* jórészt nincsenek szerepek. Szerepmegnevezések sem. A szereplők saját nevükön szólítják egymást. Jobbat Jobba Gabi játssza, Bajcsayt Bajcsay Mária, Jeneyt Jeney István, Zalát Zala Márk. S ez nem egyszerűen formai fogás. „Számunkra ... az emberek nem elsősorban mint egyéniségek érdekesek, hanem mint egy struktúra részei ...” - vallja Hernádi s e művészi felfogás jelentkezik itt a műben és az előadásban egyaránt.

A produkció az együttesjátékra épül, a szereplők teljes tömegének olykor virtuóz mozgáskompozíciójára - a koreográfus Györgyfalvy Katalin -, az énekek, táncok szabad áradására. A Huszonötödik Színház fiatal együttesének érdeme, *hogy* könnyedén, a természetesség jó ízével - és ami nem mellékes: imponáló fizikai erőnléttel - dalolja, táncolja végig az előadás kilencven percét.

Külön kell szólni az együttes beszéd-

technikájáról. A rendezés kapcsán már említettük, hogy Jancsó tudatosan kerül a jelenetek színházi zártságát. Ennek egyik fontos mozzanata a beszéd. Az első percekben furcsa s színházban szinte szokatlan a párbeszéd megoldása. Halk, már-már monotonra tompított szavakat, mondatokat hallunk, gyorsan, kurtán futtatva a csendbe. Hiányoznak a kiemelések, a megállások, a váratlan szünetek, az érvek, az ellentmondások csattanásai. A szereplők, tudjuk, érezzük, pontosan értik a szavak mögött húzódó gondolatot, tisztán, világosan beszélnek, de valahogy túl halkan, túl közömbösen, nem szokott színházi hangerőn. S talán éppen ez a szokatlanság a vonzereje. S az, hogy az egyes megszólalók csöndességével szemben ott áll a közös szövegek harsánysága, a tapsok sokk erejű dü-börgése.

A *Fényes szelekben*, mondtuk, nincsenek hagyományos szerepek. Mégis igaztalanok lennénk, ha külön is nem szólnánk Jobba Gabi, Haumann Péter, Jeney István, Zala Márk, Jordán Tamás, Kristóf Tibor és Bajcsay Mária alakításáról. Az együttesen belül ők képviselik játékkal. a meghatározó szint. Nem fő-szereplők a szó hagyományos értelmében, de gondosan kimunkált játékok, a műfaji összetettséget egységes alakításba sűrítő pontosságuk az együttes teljesítmény döntő záloga. Az előadás díszlet-és jelmeztervezője Gyarmathy Ágnes.

A színház

A *Fényes szelek* a Huszonötödik Színház negyedik bemutatója és a színház második évadának nyitánya. És sorrendben a második magyar premier.

Az első évadot a színházkritika kedvezően értékelte: a *Gyász, a Tou O igaztalan halála, a Szókratész védőbeszéde* megérdemelt sikert aratott.

Valami hiányérzetünk mégis volt. A színház programként vállalta a magyar dráma műhelyének nem könnyű szerepét. Az első évadban a tervezett három magyar bemutatóból egy valósult meg.

Most megszületett a második.

Mire ezek a sorok napvilágot látnak, az új produkció kritikai fogadtatása a napilapok, hetilapok színikritikáiból ismert lesz. A viták sem elképzelhetetlenek.

Egy dologról azonban, úgy hisszük, nem lehet vitatkozni. Arról, hogy a szín-ház olyan produkcióval lépett a nyilvánosság elé, amelyik a megkezdett út folytatása, de valami újnak a kezdete is.

KOLTAI TAMÁS

Tűnődés a jelenlétről

Özv. Simonné: Somogyi Erzs

Simonné szerepe egészen rövid *a Ház a város mellett* című Sarkadi-drámában. Valóságos színpadi jelenléte az első felvonásra korlátozódik. A másodikban meghal, anélkül, hogy még egyszer megjelenne, a harmadikat pedig a temetéséről hazaérkezők beszélgetése indítja el. Simonné ilyen módon *mindvégig jelen van* a drámában. És mindvégig jelen van a szerep alakítója is: Somogyi Erzs.

Mint ahogy a *színpadi* jelenlét nem a szerep terjedelmétől függ, *a színházi* jelenlét sem az eljátszott szerepek számától. Somogyi Erzs, jóllehet az utóbbi években ritkábban látjuk színpadon, a legnagyobb egyéniségek súlyával és szerénységével van jelen színházi életünk-ben. Egy pillanatra sem lehet megfélekezni róla, és' nem kell újra fölfedezni. Lehet, hogy orvosai tiltják el a gyakoribb föllépéstől, talán nem keresnek megfelelő szerepet a számára, esetleg csak éppen „úgy jön ki a lépés”, hogy kevesebb a földadata - mindez nem változtat a jelenlét folytonosságán.

Pályakezdeése legendás: alig múlt tizenhét éves, amikor a Színiakadémia előkészítő növendékeként Móricz *Búza*-kalászában olyan sikert arat, hogy az író elragadtatott sorokra ihleti. Következett a Nemzeti Színház és Hevesi Sándor gondoskodó irányításával a szerepek sora: *a Faust* Margitja, *az Ahogy tetszik*. Rosalindája, *a Szentivánéji álom* Puckja, *a Csongor és Tünde* Ilmája, *a Tartuffe* Dorinája. A felszabadulás után első nagy sikerét *A harag napja* című Sándor Kálmán-drámában aratta, Kossuth-díjat kapott érte. Csiky Gergely *Buborékjában* a szatirikus, Gádor Béla *Lyuk az életrajzon* című darabjának Lulu-szerepében a majdnem bohózati színek domináltak. Színészportréjában alighanem külön fejezet szólna anyaszerepeiről. Az „amerikai anya” három különböző típusát formálta meg: a morálisan széthullót (O'Neill: *Hosszú út az éjszakába*), az aggódó-összetartót (Miller: *Az ügynök halála*) és a patológiás alkatot (Williams: *Múlt nyáron hirtelen*).

Legújabb szerepe, *a Ház a város mellett* özvegy Simonnéja látszólag a naturalista drámák pepecselő nénikéje. Egy



Somogyi Erzsi (Özv. Simonné) Sarkadi Imre *Ház a város mellett* című drámájában (Pesti Színház) (Iklády László felvétele)

öregasszony, aki jár-kel az első felvonásban, betegségről panaszkodik, zsémbesen morog, mindenre megjegyzéseket tesz, majd hirtelen arról értesülünk, hogy rosszul lett, már meg sem jelenik, és a második felvonásban meghal. Színészi feladatnak első látásra egyszerű, rutinból is meg lehet oldani. Csekély elemzéssel könnyen kimutatható, hogy ez a megállapítás téves.

Simonnének sokkal inkább dramaturgiai funkciója van, mintsem jelleme. Sajat drámája sincs, ellenkezőleg: akaratlan előidézője lesz a *mások* drámájának. Sarkadinak szüksége van rá, legfőképpen a betegségére: ez szolgáltat ürügyet Batori doktornak arra, hogy gátlástalanul átjárjon Simonékhoz, és fölhasználja ezeket a „viziteket” Klári megszerzésére. És dramaturgiai szempontból van szükség a halálára is: e körül kavarodik olyan konfliktus, amelyben Klári előtt lelepleződik férjének puhánysága, semmiembersége.

Simonné katalizátor a drámában, akár csak Batori; de Batori ugyanakkor az események mozgatója is, Simonné viszont csupán passzív szemlélője, sőt, elszennvedője.

A színpadi halál mindig kockázatos. Akár nyílt színen történik, akár a szín-

falak mögött. Az előbbi látványos „nagy-jelenetre” csábítja a színészt, az utóbb; arra, hogy előre megindokolja a majdani halál bekövetkezését, rendszerint akkor, amikor még senki sem gondol rá. Csak a bűnügyi drámákban könnyű meghalni: ott alaptörvény, hogy az áldozat iránt érzelmileg közömbösek maradjunk. Valami ehhez hasonló történik Sarkadinál is. Ha a nézőt a második felvonásban túlságosan hatalmába keríti a részvét Simonné halálán (és ez azon múlik, hogyan játszik a színésznő az *első* felvonásban), akkor a dráma innen kezdve Simonnéről fog szólni, és ez a lehető legtávolabb áll Sarkadi szándékától. Bár-mennyire kegyetlenül hangzik is, Simon-né halálának olyannak kell lennie, mint egy krimiben: közömbösnek.

A dilemma a következő: egy dramaturgiai muszáj-figurát könnyű *nem meg-sajnáltni*, annál nehezebb *eljátszani*.

Somogyi Erzsi különleges bravúrral oldja meg ezt a föladatot. Jellemet formál egy csupán drámatechnikai funkciójában élő szerepből, és egyszersmind közömbösíti azt a hatást, amelyet a drámai alak emberi megnövesztésével keltett.

Somogyi Erzsi Simonnéja fürkésző gyanakvással mászkál az új lakásban, ahová nemrég költözött fiával és menyé

vel. A mániákusan söprögető-porolgotó-rendeckedő öregasszonyok közé tartozik. A padlóra (amíg a szőnyegek nem érkeznek meg) újságpapírokat tett, ezeken lépegetve-szökdécselve tevékenykedik. Ez máris harsány nevetések előcsalogatására csábíthatná a színésznőt, de Somogyi Erzsi nem enged a csábításnak, nem puhítja kedélyes-kedveskedővé ezt a kemény, zsörtölődő öregasszonyt. Az újságpapír-játék nem öncélú. A rendező, Horvai István finom ötlete, hogy Simonnéen kívül csak a fia tartja meg az ugrálósdi háziszabályát, a többiek nem törődnek a földre terített lapokkal. Anya és fia vérrokoni összetartozása ezáltal lelki közösséggé mélyül. (Még azt is ránk bízza a rendező és a színésznő, hogy a két szereplő közül melyik kényszeríti a másikra a pedantériának ezt a komikumba hajló eltúlzását.)

Simonné és fiának viszonyában föllelhetjük a dráma mai előadásának egyik legkényesebb problémáját. A *Ház a város mellett* 1957-58 körül játszódik. Simon osztályvezetői funkciója és az ötvenes évek gyakorlata egyaránt megkövetelte az „elvtárs” megszólítást családi körben is. Nemcsak Simonné szólítja elv-társnak a doktort, hanem a háztartási alkalmazott is Simonnét. Mai fülnek ez

szokatlanul hangzik. És éppen az első felvonás egyik komor pillanatában történik, hogy az első rosszulléti rohamából ocsúdó „Simon elvtársnő” a fiát kéri a másik szobából. Elsősorban Somogyi Erzsini múlik, hogy már *ezt a pillanatot megelőzően* játékaival semlegesíteni tudta a komikus hatást.

Somogyi Erzsini Simonnéja elsősorban fiának otthoni érdekképviselője. Túlbugzó tisztasági hajlama a „rendnek kell lenni” elv alkalmazásából fakad. Rendnek kell lenni a lakásban és a fia körül is. Nemcsak a hamutartót és a belőle kiöntött hamut csomagolja újságpapírba, a fiát érintő napi eseményeket is legszívesebben összecsomagolná, hogy azután este egyenként, kis magyarázatok kíséretében átadhassa őket. Mindenkire gyanakszik. Az orvosra azért, mert autóval jön a harmadik utcából. És azért is, mert néhány mondata után rájön, hogy nem veszi őt komolyan. Ettől kezdve ellenszenvet érez iránta. „Én különbséget tudok tenni tréfálgatás meg gúnyolódás között. Itt annak nincs helye - mondja. Ez akár a mottója is lehetne. Somogyi Erzsini Simonnéja nem tűri az iróniát, a kétértelműséget rejtő tréfálgatást. Mindent világosan akar látni maga körül. Az éber őrszemet játssza a családban.

A családtagokra még jobban gyanakszik, mint az idegenekre. Klárra, a menyére, féltékeny, Pétert pedig ki nem állhatja, mert tudja, hogy mindig kérni jön. Beszélgetés közben ritkán néz a partnerére: lefelé és előre szegezi pillantását. Mihelyt valami történik, mindjárt akcióba lép. Amikor megszólal a telefon, diszkrétan átmegy a szobán, mintha a konyhába igyekezne, de valójában azt fürkészi, hogy ki telefonált. Amikor pedig Péter megérkezik, egész kis cselekvéssort épít föl annak érdekében, hogy megakadályozza a pálinkaivásban. Előbb hellyel kínálja, lehetőleg minél messzebb az asztaltól, majd dugót vesz elő a zsebéből, és feltűnően bedugaszolja vele a pálinkásüveget. Ezután strázsa-ként lecövekel az asztal mellé, és csak nehezen szánja rá magát arra, hogy kimenjen, és egyedül hagyja Pétert az itallal. De még kifelé menet is tesz egy kört, elindul visszafelé, lopva hol Péterre, hol az italra pislog, még fölvesz egy kosarat, s végül lemondó gesztussal távozik.

A céltalan, pusztán kémkedő ácsorgás jellemző tulajdonsága Somogyi Erzsini Simonnéjának. Még akkor is egy-

helyben áll, amikor látja, hogy Péter és a fia egyedül akarnak maradni. Csak amikor már föltűnővé válik hallgatkozó szándéka, akkor hagyja őket magukra.

Mindebből nem az következik, hogy Simonné Somogyi Erzsini alakításában ellenszenvenné válik. Tevékenykedésében sok groteszk, anyókás báj is van. Tulajdonképpen nehéz eldönteni, hogy Simonnéja mennyire rokonszenves. Somogyi Erzsini alakítására éppen a jó és rossz tulajdonságok furcsa *lebegtetése* jellemző, s ezzel eléri, hogy a néző tanácstalanná válik az ábrázolt figura iránti érzelmeiben. Halálának bejelentése talán ezért nem vált ki különösebb emóciót senkiből.

Még egy áldásos következménye van Somogyi Erzsini szerencsés szerepfelfogásának. Simonné az ő ábrázolásában túlnőtt a hétköznapi, természetes értelemben vett valóságon, egy kicsit jelképes lett, és ezzel az előadás összes szereplője közül a legjobban valószínűsítette meg Horvai István rendezői elképzelését. Bármennyire meglepőnek látszik is: ez a Simonné már nincs nagyon messze az *Oszlopos Simeon* Vinczénéjétől, aki a rosszat nem erkölcsi romlottságból, a pusztítás gyönyörével teszi, hanem valamiféle elvont kategorikus imperativusznak, hideg, szenvedélytelen erőnek engedelmessé.

Milyen kitűnő lenne Somogyi Erzsini Vinczéné szerepében!



BERKES ERZSÉBET

Erzsébet- nap Debrecenben

Az *Erzsébet-nap* Németh László társadalmi drámáinak kötetében látott napvilágot, de mire most - a megírás után negyedik századdal - a bemutatóra Debrecenben sor került, úgy tetszik, hogy a történeti drámák közé illik inkább. Bizonyára azért, mert a bekövetkezett történelmi változások megoldották a társadalomban és kioldották a drámából azokat a problémákat, melyek kortárs gondúvá tették az *Erzsébet-nap* konfliktusát.

A dráma egy feltörekvő nagygazda-család bomlásának, a felemelkedni képes parasztság megtorpanásának okait keresi. A mű cselekményének ideje korábbra datálódik, mint a negyvenes évek, amikor tétován, jobbra érzelmi magyarázatokat, motívumokat találva Németh László a drámát papírra vetette. Igazságtalanság lenne ma, az utókor tapasztalatainak birtokában számon kérni azt, hogy miért nem világosabb rajzú a progresszív és regresszív erők munkálása, s miért nem ütköznek ki olyan jegyek, melyek azóta annak a rétegnek az életképességét is igazolták a megváltozott körülmények között. A pusztán tény, hogy művészi formában rákérdezett a szerző: miért nem talált medret a harmincas évek Magyarországaiban az a jobbra törő szándék, melyet ez a módos parasztság képviselhetett volna, illetve miért nem válhatott az úri Magyarországon a paraszti feltörekvés társadalmilag is progresszívvé: tiszteletet kelt ma is.

Mégis: túl a diagnosztizáló szándékon, túl az érzékeny ujjakkal kitapintott kórisméken s az ezeket megillető elismeréseken - a dráma művésziileg megsínyli, hogy az okokat és a gyógy módot nem látja világosan Németh László. Mindenekelőtt azt, hogy a hősök színpadi helyzetében, magukban a szituációkban nincsenek megörökítve a társadalmi jelentőségű konfliktusok. Beszélnek ugyan arról, hogy a legtehetősebb Varga fiú miért bukott bele a nagybani gyümölcs-termesztésbe, hogy mennyire hiányzik az értékesítő szövetkezet, azok a testületek, melyek közvetlenül képviselhetnék a ter-

melők érdekeit, mert így csak az megy valamire, aki a grófok szekejét tolja. A család jelképesnek szánt széthullását is elemezteti az író a színpadon - a nyugdíjas tanár-nagybácsi szájából hangzik ez el -, mégis, mindez a drámai helyzetek-re csak kívülről telepedik rá, esetenként nem is hat többnek, mint politikus bele-magyarázásnak, s a jellemek egymáshoz való viszonya, megütközése a mélyebb társadalmi konfliktusoktól szinte független. Mindannak pedig, ami tételesen elhangzik, csak azok előtt van jelentősége, akik maguk is végiggondolták s elemezték ezt a problémát. Nem egy Németh-drámára jellemző, hogy lényeges vonásaiban csak azok számára hozzáférhető az elbeszélte gond, akik maguk is - a mű ismerete nélkül is - fogékonyak a felvetett kérdésekre. Hogy az effajta láttatási mód esetenként elszegényítheti magát a művet, arra jó példa az *Erzsébet-nap*.

A debreceni színház a darabválasztással köszönteni kívánta a hetvenéves Németh Lászlót, s egyben egy méltatlanul be nem mutatott magyar drámával gazdagítani repertoárját. A feladatnak jobban eleget tett volna, ha nem tiszteli mindenekfelett a kinyomtatott szöveget, hanem változtat rajta. Akár úgy, hogy módosításokat kér a szerzőtől, akár úgy, hogy maga hajt végre módosításokat. Igaz, ennek számos akadályja lehetett, de valamennyit el kellett volna hárítaniuk, ha céltudatosabban és makacsabban törekednek arra, hogy egy többször és másutt is színre alkalmas drámát vigyenek színpadra. Ennek minden lehetősége együtt van részben magában a drámában, részben Németh László más, az *Erzsébet-nap*-éval rokon írásában. A színház sajnos beleesett abba a hibába, amelyik egyre jobban eluralkodik színházaink évados műsorán: a nemes buzgalom, hogy szélesítsék a magyar darabok bemutatószerkezetét és szerzőlistáját, valamint felkutatásuk elfeledett drámáinkat, végül is a vadászszíndarabokhoz válik hasonlatossá. Gyakran színpadra kerülnek kevésbé érett művek, vagy olyanok, amelyeknek vajmi kevés mondanivalójuk van itt és ma a közönségnek. Az *Erzsébet-nap*-nak lenne, van érvényes mondandója, ám ezt dramaturgiai javításokkal megközelíthetőbbé kellett volna tenni. A fonákul felfogott tisztelet azonban megakadályozta ebben a színház együttesét.

Így végül is csak egy kitűnő középső felvonással és remekbe szabott drámai

jellemekkel bővelkedő játéknak lehettünk tanúi.

Itt ugyanis valamennyi hősnek - a né-ma szereplő csendőrt s a bizalmas szerepét hivatalból vállaló Henszelmann doktort kivéve - megvan a maga drámája. Messze vinne a filológusi buzgalom, bár korántsem lenne reménytelen, ha meg akarnánk határozni, hogy valamennyi Varga-rokon életsorsát másként s másutt hogyan írta már meg Németh László. Az *Erzsébet-nap* is abban a faluban s azok között a hősök között zajlik, amelyik világ kimeríthetetlen élményforrása az írónak. Nem ő az egyet-len, akinek örök faluja van, legföljebb egyiknek a gypsor jut, másoknak a cigányputrikkal ékes szikálja. Akihez Németh Lászlót élményvilága köti, azok a húszas-harmincas évek szerző, tanuló, politizáló közép- és vagyonosabb parasztjai, deklaszálódók egyfelől, új, sok jóval biztató feltörekvő réteg másfelől. Amikor, már a negyvenes években, sorsuk lehanyaglásának okait keresi Németh, kicsit a maga elfogultságával, szeretetével és reményeivel is számot vetni kénytelen. A közibük tartozás s a belőlük elszármazás kettősségből ered látásmódja kettőssége. Mert csak aki belülről ismerte, tudja igazán, mit jelent a béna Varga János keserű filozófiája, milyen évtizedes gyűlölségeket szülhet egy rosszabb helyen kiadott hozomány-

Déry Mária (Julcsa), Lontay Margit (Vargáné) és Liska Zsuzsa (Bözsike) Németh László: Erzsébet-nap című drámájában (Debreceni Csokonai Színház)



föld, mint a Varga Juliskáé, minő örök megaláztatás, hogy az özvegy testvér méltatlan szeretőjét elhallgatva, már minden méltatlanságot elhallgatni kényszerül; milyen sajnó tördöfés tud lenni a városivá kivakaródzott sofőrné testvér bundája nemcsak az otthoniaknak, de annak is, aki viseli; hát még a szomszéd sógornő ondolált haja. És csak aki már nem tartozik közibük, tudja felmérni, milyen kicsinyes, szegényes életnyi szenvedélyeket emészteni semmivé; tyúk-perpatvarok, pár holdas jussok firtatásával. A hőseket sorvasztó szenvedély nagysága arra predesztinálná őket, hogy többet kezdjenek magukkal, mindazok a cselekvési formák, amelyek felkínálkoznak, arra kényszerítik, gyömöszölik őket, hogy kevesebbek maradjanak. A parasztsorban, a falu atmoszférájában s az emberek képességeiben megmutatkozó pusztulás okozza - felerősítve Németh László motiváló íróművészetével -, hogy nem egyszerűen egy régi drámát látunk a harmincas évek kuláksaládjáról, hanem emberi sorsokat, hiteles, drámai indulatokat, amelyek erős sodrásukkal megfognak, s katarzist váltanak ki belőlünk.

Hogy az előadás meg tudta őrizni s ki tudta bontani ezt a szingazdagságot, az mindenekelőtt Szász Károly igényes, a drámát valamennyi lélekrajzi rezzenésében követni tudó munkájának köszönhető. Ízlésesen és a színház lehetőségeit optimálisan kihasználva arra törekedett, hogy - zenésznyelven szólva - híven szólaltassa meg a partitúrát. Ilyen szellemben - a szerzői utasításokat szinte centire betartva - született meg a díszlet, Langmár András munkája. Különösen a második felvonásnak az előírtnál nagyobb szabású díszlete bizonyult hatásosnak. A falusiasan előkelő függöny-tartó karnisok, a dúcos plüss kanapé, a kackiás bajszerű ósok fotográfiája, egy-szerre volt paraszti és úri, a vaskos bútorokból megbízhatóság és megalapozott jólét áradt, de a vásott függönyök, foltos meszelés arról is beszélt, hogy ritkán lakják a tiszta szobát, s már nem-csak az ősies elmúlás bujkál a nyirkos szobában.

A dráma képi megragadásához szerencsésen járultak a maszkok és jelmezek is, melyeket Greguss Ildikó tervezett. Az asszonyok széles fonatú, bekötetlen feje jól idézte azt, hogy nem munkába roppant, hanem friss életre, gyermekáldásra, teli örömeire szánt család lenne a Vargáké, ha az italozó férfiak zavaros

tekintetében, ideggyengeségében nem ütközne ki az a fáradtság, bomlás, amely - mint már szó volt róla - nincs elég sokoldalúan, elég mélyen indokolva.

Az írói és rendezői elképzelés leghívebb megtestesítője Lontay Margit, az öreg Vargáné életre keltője volt. Mielőtt színre lép, tudjuk, hogy ez a hat gyermeket felnevelő, erős parasztasszony halálán van. Ha mindezt nem közölték volna velünk, megjelenésének komor fensége első pillantásra elhitetné. Ahogyan a betegségtől és kortól kissé hajlottan, félig támolyogva a gádorból kilép, erő-re és szépségre szánt gyermekek szülőjének látszik, ugyanakkor, hogy tétova kezemozgása, rebbenő tekintete a nagy beteget is megjeleníti. A jellem teljes rajzával azonban a második felvonás során ajándékozza meg nézőit. Koszorúba tűzött hatalmas hajkoronával, fekete ünneplőben ül a még szétbontott ágy közepén. Már ünnepre igazított lélekkel és arckifejezéssel, de még szenvedéstől halványan. Beteg lábát masszírozva, önsajnálattal méltatlankodik: minek az ilyen vénségnek már a névnapolás; de reménykedve lesi is, ki mindenki jön el a családból erre az alkalomra. Érzékelteti a rettegést, hogy szerettei újból összekapnak, és a nagyasszonyos büszkeséget, ezek az enyéim. Gögös, amint számba veszi, hogy neki ez az ünnep kijár, szorongó is, mert ez lehet az utolsó; parasztasszonyosan összehúzott szájjal sópáncodlik, de királynőien fenséges is, amint mindenre gondolva utasítja lányait. Egész színpadi jelenléte idején központi helyet tölt be, nemcsak azért, mert az Erzsébet-napi asztalnál ő ül a fő helyen, hanem azért, mert a dialógusok lereagálásában, feszült arcával, minden indulathullámzást követő, rebbenő tekintetével kifejezi, hogy az egymást maró, tipró testvérek minden szava őt gyilkolja.

A korhely legkisebb testvér Kóti Árpád. Tartós alkoholmámorát, nehezebb eszejárását egy kicsit bamba, állandó mosollyal fejezi ki. Amikor a második felvonásban felesége uszítására késsel indul bátyja után: egy fázissal később mozdul, mint ahogy azt az asszony sürgetése után elvárnánk. Ez a pillanatnyi ritmusvesztés kell ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen: mennyire eszközember, s mennyire áldozat ez a szerencsétlen, testvérgyilkosságba heccelt férfi. A feleségét alakító Szabó Ibolya kemény, kopogó járása, villogó szeme, feszes dereka kiválóan beszéli el azt a nagy izzású



Lontay Margit (Vargáné) és Gerbár Tibor (Jóska bácsi) Németh László: Erzsébet-nap című drámájában (Debreceni Csokonai Színház)

asszonyi sértettséget, amit a Varga Lajos hajdani kedvese visel el, mint a Varga Pál felesége. Gerbár Tibor alakította a jószándékkal s öreguras bölcselmekkel megrajzolt városi rokon, Vargáné tanár öccsének alakját. Szerencsésen egyesítette alkatában a rusztikus és értelmiségi vonásokat. A színészi gyakorlat elegánsan átsegítette azon, hogy az írói meg gondolásból nemegyszer terjedelmes tanáros szövegeket, színpadi didaktikával adja elő, s így elérte, hogy rezonóri szerepe, még az önisméltések esetében se váljon unalmassá. A dráma többi sze-

replője - Sárközy Zoltán, Tikos Sári, Halász Aranka, Déry Mária, Pagonyi Nándor és Liska Zsuzsa, kulturáltan oldották meg feladatukat.

Németh László: *Erzsébet-nap* (Debreceni Csokonai Színház)

Rendezte: Szász Károly, díszlet: Langmár András, jelmez: Greguss Ildikó.

Szereplők: Lontay Margit, Kiss László, Kóti Árpád, Sárközy Zoltán, Halász Aranka, Szabó Ibolya, Tikos Sári, Déry Mária, Liska Zsuzsa, Somorjay Éva, Gerbár Tibor, Pagonyi Nándor, Pelles Ildike, Barbinek Péter.

SZÁNTÓ JUDIT

Kollektív mítosz - kollektíva nélkül

René de Obaldia Vadnyugati szele
a Pécsi Nemzeti Színházban

Ha egyszer egy író nyilvánosságot kap, utána már aligha vannak csodák. René de Obaldiát a nemzetközi drámairodalmi tőzsde valahol a második vonal végén, a harmadik vonal elején jegyzi - legföljebb hazájában minősítik magasabbra, részben a kortárs francia dráma krónikus gyengélkedése miatt is. Finom-tollú, kulturált szerző; hátrafelé a szürrealistákra meg Giraudouxra tekinget, maga körül az abszurdokkal kacérkodik, nem túl komolyan, inkább a rá jellemző dévaj játékosággal. Képzeletét nem a kor nagy témái hevítik; drámáinak át-tetsző, kellemes vizébe bizvást bemerészkedhetnek a lubickolók is, a parton nem hirdeti tábla, hogy „Csak úszóknak!”.

A világszerte nagy sikerrel játszott és most Magyarországra is eljutott *Vadnyugati szél* se „rázós ügy; egy hálás és kézenfekvő ötlet üde, könnyed, erőfeszítéstől mentes, de erőfeszítésre sem készítő kidolgozása. Ez a folyóirat, amely objektív és szubjektív okoknál fogva, a hazai bemutatók közül csak a szélesebb jelentőségű, általános tanulságokat is kínáló eseményekkel foglalkozik, egy Obaldia-premiert akár mellőzhetne is. Épp a *Vadnyugati szél* esetében azonban felmerülnek olyan kérdések, melyek hajszálcsovesen kapcsolódnak a magyar színjátszás központi gondjaihoz.

A *Vadnyugati szél* ugyanis stílusparódia. Színpadi megoldása tehát közelebb vezethet a modern színjátszás egy alapvető és nálunk általában elég sok bajt okozó ágához: a „duplafenekű”, idézőjeles, vagy ha így jobban tetszik, elidegenített, az „egy az egyhez” naturalizmusát vagy akár hagyományos realizmusát kiiktató játékmódhoz, amelynek elsajátítása nélkül nemcsak Brechtet vagy az abszurdokat, de Dürrenmattot, Peter Weiss-t vagy Ödön von Horváthot se lehet jól játszani, sőt, e játékmód ismerete és elemeinek felhasználása nélkül ma már a klasszikusokkal se lehet boldogulni.

lyánál fogva, szerencsés és látványos lehetőséget biztosít e stílusesszközök tanulmányozására. A francia szerző a paródia két útja közül azt választotta, amely megfér a parodizált tárgy iránti gyengédséggel, vagyis - ha az Így írtok tihez fordulunk analógiáért - paródiája nem a Szabolcska vagy Herczeg Ferenc ellen vagdalkozók típusába, hanem az Adyt, Babitsot vagy Kosztolányit szeretettel megfricskázók fajtájához tartozik. Obaldia, nem is titkoltan, szereti kulcsfiguráit, a zord, de szabadszájú pátriárkát, a délceg, de bugyuta seriffet, a bő kebelben nagy szívet is hordozó prostituáltat, a félelmetes, de nemes lelkű rézbőrűt és társaikat. Szereti, nem úgy, mint reális, élő embereket, hanem mint egy kollektív mitológia őszinte, hátsó gondolatok nélküli, önmagukat adó hordozóit, akik a szerzővel és elképzelt közönségével együtt születtek és el-kisérték őket fiatal koruktól eddig az újabb nézőtéri találkozásig. Iróniáját épp annyiban suhintja meg fölöttük, amennyiben tudja, hogy nem élő, igazi figurákról van szó, de azért korántsem akarja szemétdombra söpörni őket, legföljebb arra törekszik, hogy nézői is megértsék: kedvelni a hősokeket továbbra is lehet, a következő mozibeli találkozásnál ismét szabad szórakozni rajtuk, izgulni is értük, csak épp komolyan venni őket, azonosulni velük - amire a westernközönség nem jelentéktelen rétegei hajlamosak -, azt nem szabad.

A westernparódia műfajában Obaldianál már mélyebbre is mentek (az ilyen típusú filmek mellett elsősorban említendő itt Arthur Kopit *Indiánok* című, könyörtelen, mítoszromboló drámája). Obaldia nem kérdőjelezi meg e mítosz alaptételeit. Eszébe sem jut, hogy komolyan mérlegelje Karvalyszem igazát, akinek családi tragédiája nem csekélyebb a szép seriffénél, és őt ráadásul teljesen ártatlanul sújtotta; meghagyja Karvalyszemet „a” sötét, kegyetlen el-lenségnek. Épp így siklik el Solyomszem más előjelű szerencsétlensége fölött is; még a szereplőknek sem jut eszébe egy röpké szóval is elsiratni véletlenül feláldozott szövetségesüket. Obaldia belül marad a western hagyományos konvencióin, nem a mítoszt sugalmazó társadalmi manipulációkat persziflálja, hanem a mítosz specifikus művészi kelléktárát, ami egyszerűbb feladat és Obaldia alkatának jobban meg is felel. E koncepción belül harmonikus játékot kerekített, mely

az előbbi alternatívával ellentétben -

módot ad az ironikus persziflázs mellett az intim, már-már naiv gyengédségre is. Az írói szemléletnek e kettőssége minden szituációban, minden figurában, a cselekmény minden fordulatában megmutatkozik, áthatja azokat, és épp ezért szerez kiváló alkalmat a „duplafenekű” játékmód kimunkálására.

Sík Ferenc, a pécsi előadás rendezője, nyilvánvalóan felismerte ezt a lehetőséget, és nagy gondnal, fegyellemmel és fantáziával törekedett kihasználására. Koncepciója úgyszólván hibátlan. Vas-következetességgel kerül a színpadainkon gyakoribb, mert sokkal könnyebb megoldást: váltogatni a hagyományos átélés, illetve a kabarészerű kibeszélés, e közfogyasztásra alkalmasnak minősített házi elidegenítés mozzanatait. Ehelyett mindvégig, minden színpadi pillanatban, minden szereplő alakításának folytonosságában, egyszerre próbálja érvényesíteni a két réteget. Úgy tetszik, nem őrajta, hanem a színészek ilyen irányú képességeinek kiegyensúlyozatlanságán múlott, hogy e törekvés igazán csak néhány szereplő, elsősorban a családfőt, John-Emery Rockefeller alakító Mádi Szabó Gábor és a Solyomszem-Karvalyszem párost játszó Holl István játékában gyümölcsözik. Mádi Szabónak ez az alakítása ugyan nem fog legnagyobb szerepei közé bevonulni. Hézagatlanul át-gondolt, de talán nem elég nagy formátumú; néhány fokkal megemelve ugyan-ez az interpretáció igazán emlékezetes is lehetett volna. Csakhogy itt lép játékba az a bizonyos, tehetségből, tapasztalatból, rutinból és művészi erkölcsből, no meg szerencsés külső-belső adottságokból összegyúrt valami, amit csak a francia szakkifejezést kölcsönkérve lehet meghatározni: az a bizonyos „présence”, amellyel ifjabb színészek nemigen rendelkezhetnek, már csak azért sem, mert érvényesülésébe besegítenek a közönség emlékei, elvárásai is. Ez a „présence”, mellyel nálunk is rendelkezik jó néhány érettebb, jelentős művész, még olyankor is sikert - és tulajdonképp megérdemelt sikert - biztosít, ha az adott alakítás nem áll a helyzet magaslatán. Mádi Szabónál most nem erről van szó; csak épp ez a „présence”, ez a személyes és már a színpadra lépéskor magával hozott ki-sugárzás szerencsésen fokozza fel a nagyon intelligens, csak helyenként a lehetségesnél fakóbb és passzívabb szerepépítést. Égészen kitűnő a típusindian két Janus-orcájaként Holl István, csak külső megjelenése lehetne bizony pár-

ducosabb, inasabb, szikárabb, vagyis mítoszához hívebb, ízlésesen, változatos megoldásokkal, a már említett kettősség következetes érvényesítésével játssza a szerepet, melyet meg lehetne oldani vérfagyasztó szemforgatással s az ilyen s ehhez hasonló eszközök röhögtető karikírozásával is. Ő a western félelmetes, egzotikus, kiszámíthatatlan skalpgyűjtő rézbőrűje, aki ugyanakkor, játéka második rétegében, mindent finom ironiával ellenpontoz.

A kettősség végigvonul Pásztor Erzsike Rockefelleré-alakításán is, csak kissé harsány, helyenként erőltetett, bohózati eszközökkel megoldva. Igaz, Obaldia ez esetben a szerep első vonulatával, a hagyományos westernbeli anyajellel bánt mostohán, s ezt a vonulatot az elő-adásnak nem sikerült „kitalálni”; aligha-nem ezért kénytelen a színésznő a második vonulatra, az idézőjelre koncentrálni, s ezért csúszik itt túlzásokba. Kézdy György esetében épp ellenkező a helyzet; Butler szerepében az író inkább a naturális elemeket munkálta ki, a doki „egy az egyhez” iszik és siránkozik, ebben a figurában nincs „de” (puritán, *de* szabados, hősies, *de* nehézfejű, öröm-lány, *de* tisztességes stb.). A fiatal színészt dicséri, hogy szerepét így is több

nyire képes játékosan lebegtetni, finoman stilizálva közelíteni az alaphang-nemhez. Vele ellentétben Somody Kálmán, akinek pedig mint huligán, *de* talpig becsületes ifjonnak, az író adott ilyen lehetőséget, nem tud élni vele, s *egy* hűrt penget, elég szordinósan. Vajda Márta (Miriam), Bus Kati (Pamela) és Bujtor István (Carlos) alakításában fellelhető a játék két vonulata, de többé-kevésbé kettévált formában; vagy az egyiket játsszák vagy a másikat, leegyszerűsítve: vagy átélnek vagy idézőjel-be tesznek. A helyes rendezői instrukciók kimutathatók játékukban, épp az a baj, hogy túlföntül is tetten érhetők: mozzanattól mozzanatra s nem folyamatosan valósítják meg őket. A két fiatal nő figura kevésbé markáns voltát aláhúzza egy jelmeztervezői tévedés is: Miriam alsóneműje egy puritán falusi lányé s nem egy olcsó prostituálté, Pamelának viszont különösen a második jelmeze túl tudatosan és fényűzően sexy; ezt a szerepet a hagyományos hamvas naiva mezben kellett volna eljátszani.

Egyetlen komolyabb vitám a rendezővel a befejezést illeti, amely Pécssett nem pödör egyet a darabon, inkább meredeken leejti. Pedig az író pompás ötletet dobott fel; a kristálygömbben fel-



Mádi Szabó Gábor (Rockefeller) és Holl István (Sólyomszem) René Obaldia **Vadnyugati** szél című komédiájában (Pécsi Nemzeti Színház)

buzgó olajforrás képszerűen magyarázza meg: hogyan lesznek Rockefellerékból a Rockefellerek. Íme, minden hepiendek leghepibbik szemünk előtt születik meg a milliárdos dinasztia. Meglehet, hogy az író nem dolgozta ki kellőképp saját ötletét, de akkor a rendezőnek kellett volna üstökön ragadnia; mostani formájában alig érthető, még kevésbé élvezhető módon, elkapkodva sikkad el, mint ahogy utána nincs igazán kiaknázva a tapsrend, az e célra készült szellemes függöny se.

*

Somody Kálmán (Tom), Mádi Szabó Gábor (Rockefeller), Kézdy (György William Butler), Bus Kati (Pamela) René Obaldia **Vad nyugati szél** című komédiájában (Pécsi Nemzeti Színház)



Egészében azonban igen jó stílusérzékkel elgondolt-megvalósított, ízléses és mulatságos produkciót láthat a közönség. Csakhogy - és itt érkeztünk el a fő bökkenökhöz - *miféle közönség?* Ugyan-az-e, mint amelynek játékát Obaldia szánta, s amelyről így nyilatkozott: „A western a *mi* commedia dell'arténk, és figuráimat, azt hiszem, nem kell bemutatnom; hozzátartoznak szellemi repertoárunkhoz, kis zsebmitológiánkhoz. Pusztán csak meg kellett kérnem őket, szálljanak le mozivásznukról, hogy a színpadon jeleníthessem meg valamennyiüket önök előtt.”

Commedia dell'artéja-e a mai magyar közönségnek a western? Át tudja-e élni ez a közönség a műélvezetnek azt a sajátos formáját, ahol az öröm fő forrása nem a felfedezés, hanem a ráismerés? Nem is szólok itt a darab egy másodlagos hatásestetéről, a művelt francia nézők műélvezetének egyik fő forrásáról:

a francia irodalmi és politikai nyelvet csipkedő stílusparódiákról, arról, hogy a prostituált alexandrinokba szedett beszámolója Pancho City pusztulásáról a *Phaedra* Theraménészének elbeszélését utánozza (ráadásul Párizsban a szereplő Marie Bell modorában szavalta!), és szövege máskor Hugóból merít, hogy a seriff Sartre-t és Camus-t, az indiánok La Bruyère-t idézik, továbbá számos gunyoros utalás történik a mai francia zszurnalisztikai szókészlet és a köznyelv sztereotípiáira. A fordítás, Bajomi Lázár Endre most is elsőrangú munkája, mind-ebből, nagyon helyesen, csak az idegen-szerűség, az alaphangnemmél való mulatságos stílus kontraszt, illetve a mókás anakronizmusok élményét menti át. (Egyébként azt a nosztalgikus gondolatot ébresztve, hogy bár eredeti vígjátékaink nyelvén lenne annyi szellem, finomság, árnyalat, verbális lelemény, mint legjobb műfordítóink fegyvertárában.) De hogy állunk magával a westernnel? Kelthet-e autentikus, hozzá méltó hatást Karinthynek az a még oly zseniális stílusparódiája, amelynek eredetijét az olvasó nem ismeri? Mit ért a *Dana Mák* című matematikai költeményből az, aki nem olvasta a *Danaidákat*?

Egy híres westernrendező vallja: négyszáz filmjében csak lovakat cserélt, de témát soha. Mind a négyszázat meg a többi ezeket persze nem kell ismerni, de egy tucattal legalább látni kellett ahhoz, hogy a tematikai és jellemábrázolási sablonok éppoly mély gyökereket eressenek a köztudatban, mint a maga közönségében a commedia dell'arte helyzetei és típusai; akkor, tizenharmadszorra, szívből lehetne nevetni e klisék paródiáján. Sík Ferenc a műsorfüzetben azt mondja: „Ifjúkori nosztalgiákkal, romantikus élményeinkkel, szimpatikus ha-zugságokkal csak nevetve lehet leszámolni.” Persze, igaza van. Csakhogy hány olyan ember ül a nézőtérben, akinek romantikus élményeit, ifjúkori nosztalgiáit a Miriamok, Carlosok és Sólóyszemek mitológiája hevítette? Ilyenek legfőleg az idősebb generáció körében akadnak, azok közül, akik a II. világháború előtt már rendszeres mozilátogatók voltak; 40-45 év alatt a közönség zöme azonban csak hírből, legfőleg egy-két, újabb évekbeli mintapéldányból ismeri a mű-fajt, amely azonban semmiképp sem vált benne egy kollektív mitológia részévé; a Rúzsa Sándorra, a tiki-takira, a lati-macira vonatkozó ügyes, de betétszerű utalások sokkal elemibb hatást tesznek rá,

mint a mű bármely, igazán szerves mozzanata. Nyugaton a *Vadnyugati szél* éppúgy szól a széles tömegekhez, mint az értelmiségi elithez; nálunk viszont legfőleg az értelmiség egy része tudja, az is inkább olvasmányaiából, miről van szó a színpadon. A szélesebben elterjedt mai ponyvák között western, úgy tudom, nemigen akad, és különben is: a darab értékeléséhez elsősorban a filmek ismerete szükségeltetné.

Így aztán célt téveszt mind az obaldiai líra, mind az obaldiai ironia; egyik sem apellálhat kollektív élménytárhoz, illetve nem szólíthat fel e közös „kincs” szelíd revidálására. Mi marad? Ahogy a *Dana* Idákból, hasonló esetben, csak a halandza önmagában vett, asszociációmentes varázsa, a ritmus s a nyelvi humor hatna, úgy hat itt is a játékos-szellemes nyelv, nem utolsósorban a maga csiklandós kitételeivel - no, és hat, ez esetben, maga az alapfokú sztori. De féltő, hogy akik e mitológia elemeivel itt ismerkednek, azok hajlamosak rá, hogy ezt a sztorit hagyományosan fogadják be, és sokkal inkább átéljék, mint azt író és előadó gárda óhajtja, a kizökkentéseket pedig csak a bohózat, az öncélú kacagtatás szintjén érzékeljék és fogadják el. (Ami pedig a továbbiakban csökkentheti az előadás tartalmasságát és csábíthat az olcsóbb megoldásokra, akár a bohózatosság, akár esetleg a szentimentalizmus irányában.)

Vajon azt jelenti-e ez, hogy eszerint nálunk a *Vadnyugati szél*t nem kell eljátszani? Nehéz erre egyértelmű választ adni. Az előadás - és ezt a második est közönségének és reagálásainak megfigyelése alapján mondhatom - kellemes, színvonalasan szórakoztató estét szerzett, a művészek számára pedig, remélhetően, kamatoztatható stílusgyakorlatot biztosított; de potenciális határfokának alatta maradt s nem érte el azt a relatív katartikus erőt, amelynek révén ez a nem túlságosan jelentős, de művészileg és íróilag mégiscsak igényes mű megfelelően hangolt és felkészült közönség számára emlékeztetéssé válhat.

René de Obaldia: Vadnyugati szél (Pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Bajomi Lázár Endre, rendezte: Sík Ferenc, díszlet: Pintye Gusztáv, jelmez: Vágvolgyi Ilona, zeneszerző: Hevesi András.

Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Pásztor Erzsé, Bus Kati, Somody Kálmán, Kézdy György, Bujtor István, Vajda Márta, Holl István.

PÁLYI ANDRÁS

Lady Macbeth mágiája

1. Piszkosbarna, térdét takaró, foszladozóan beszaggatott ruha, alatta sötétzöld harisnya; először mégis a palástszerű, valószínűtlen uszályban végződő, átlátszó leplet pillantjuk meg Lady Macbethen. Ez is zöld, a rá vetülő fénytől függően a türkiz és a méreg játszik benne. Jön, és levelet olvas. „Dicsőségem édes osztályosa” - írja a diadalittas férj, akinek a győzelem napján királyi koronát jósoltak az út mentén előtűnő „vész-banyák”; s nem nehéz kitalálnunk, hogy Lady Macbeth nemcsak a dicsőségben lesz „osztályosa” hadvezér férjének. Pedig Kovács Máriától, aki a Miskolci Nemzeti Színház színpadán Lady Macbethet alakítja, ugyancsak távol áll a látványos „sejtetés”. Csupán az uszály-ra figyelünk, melyet méltóságteljesen és baljóslatúan von maga után. Egyébként van valami törekenység az alakjában, a szerelmes asszony törekenysége. Igaz, csak egy-egy rezdülés, gesztus erejéig. Már felemelte arcát a levélből. „Glamis vagy! és Cawdor! s mindaz lesz, amit vársz!” - szakadnak fel ajkáról a szavak, s máris hátborzongató józansággal mérlegel: azon töpreng, nem lesz Macbeth gyenge a tett elkövetéséhez?

A tethhez, melyet még önmaga előtt se nevez nevének. Mégsem létezik más alternatíva, csak a gyilkosság. Ott áll előttünk Lady Macbeth, a felbujtó, a bűn-társ, a legvégteteesebb női gonoszság, a számító és tántoríthatatlan vérengző. Be-lép a hírnök, s jelenti a király váratlan érkezését; és mintha a Lady mindezt előre tudta volna, fekete fohász szakad fel belőle: „Jöjj, sűrű éjszaka, s pokolfüstbe öltözz, hogy késem vakon döfjön.” Ez a néhány perc önmagában is egy dráma: a gyilkosság mágikus meg-neveződése, gesztusban, szóban.

Regant és Gonerilt a *Lear királyban* „több arcú” gonoszság jellemzi, bűnük-nek több árnyalata, motívuma van. Lady Macbethnek csak egyetlenegy. Hatalmat akar. Arról, hogy pénzre, ékszerre kell-e neki ez a hatalom, arról, hogy kóros vágyódást érez-e a királynéi szék után, arról, hogy mi hajtja „karrierizmusát”, semmit sem tudunk. A shakespeare-i képlet szélsőségesen egyszerű: a Macbethnek egyetlen tárgya, monotémája van - mondja Jan Kott. Ez pedig a

gyilkolás. A történelmet Shakespeare itt a *legegyszerűbb formára* redukálja, egyetlen képre és egyetlen határvonalra: egyik oldalon azok vannak, akik ölnek, a másikon azok, akiket ölnek. De ebben a „legegyszerűbb formában”, ebben a mitikus túlzásban mitikus igazság is rejlik, akár egy Aiszkhülosz-drámában. A legszörnyűbb emberi bűn, az örök bűn hátborzongató felnagyítása; azt is mondhatnánk, az *auschwitzi tapasztalat*, a fentebb idézett lengyel esszéista szavaival.

Látomás és ördögűzés ez Kovács Mária játékában. A gyilkosság mágiája. Szeretném, mely naturalista happening-be torkollik. A világ legnaturalistább és legkövetkezetesebb happeningjébe: vér-fürdőbe. Kúszik, száll és oszon valószínűtlen uszálya, a színész együtt lélegzik a ruhával. Mégsem a kosztüm, a szín-padi kellékek, a külső eszközök, sőt még csak nem is a figura gesztusban, reakciókban megformált külsőleges akciói

celebrálják ezt a happeninget. Kovács Mária lemond róla, hogy „lélektani motívációval” készítse elő azt, amit a Shakespeare-tudorok a dráma legnagyobb fogyatékoságának éreznek: a Lady exponálatlan örülési jelenetét. *Vállalja a shakespeare-i mitikus túlzást és igazságot*, a gyilkosság archetipikus képletét, a felbujtást és a véres tört, külső színészi eszközei inkább „elfedik”, ellenpontoszzák ezt. Az ő Lady-je látszólag ember. Udvarias gesztusai vannak áldozataival szemben; egy-egy sziszegő hangja, néhány pillanatnyi ijesztő csöndje, szemének egy-egy szikrája jelzi csak, ami e mögött az életszerű máz mögött rejlik. S egyszerre megértjük, hogy a valóság épp a valószerűtlen, és a valószerű csak játék. A kárhozottak logikája vezérli, s a pillanat, amikor meginog, amikor közös bűnük felőrli Macbethet való kapcsolatát, a pillanat, melyben ez a lánc, az örületet jelenti számára.

Lady Macbeth az „auschwitz tapasztalat” ösképe. Minden víziószerűsége el-lenére, vagy épp ezáltal, iszonyúan é lebilincselően naturális. Kovács Mária nem „szuggerál”, nem akar hatalmába keríteni; odaadja magát e fekete mágiának, megtestesíti a mítoszt. A kárhozat papnője. Gonoszsága bevilágítja a szín-padot, a macbethi álmatlan éjszakát, melyben senki nem tud többé elaludni, melyben a fáklyákat is kioltják. Ki láthatja, honnan ered ez a különleges, belső fényforrás a színészben? Ki lesheti el az örülési jelenet visszafogott, pontos gesztusművészetének belső partitúráját? S hogy kottázhatnánk le azt a lelki-gesztusbeli modulációt, mely minden kullisszahang nélkül „behozza” a színpadra a kuvikot, azt a lebbenését, mely a világ legszürkébb hajnalát megidézi, azt a szkizofréniát, melyről bilincsszerűen egymásra szorított csuklói vallanak?

Kovács Mária (*Lady Macbeth*) és Paláncz Ferenc (*Macbeth*). Shakespeare drámája a Miskolci Nemzeti Színházban (Klein József felv.)



2.

Gyarmathy Ágnes stilizált színpadképében visszatérő motívum a növényi formák alkalmazása. Csupasz gallyak és korhadt fatörzsek fonódnak a színpadon; a boszorkányok hozzátartoznak a tájhoz, ugyanabból az anyagból vannak, mint a világ, s jóslatuk szerint életre kel az erdő, mely Macbeth pusztulását jelzi. Gyarmathy nem enged a látványosság csábításának, rendszerint egyetlen elem jelzi a színt, mindig ökonomikusan és jól funkcionálva. Állandó homály uralja a színpadot, az az éj, melyben állandóan az alvásról és az álomról beszél-nek, de amelyben Macbeth meggyilkolta az álmot. Az „auschwitz-i tapasztalat” mitikus ösképe ez a dráma, mondtuk fentebb, melyben maga a természet is meg-romlott. Gyarmathy érti Shakespeare rejtett instrukcióit a föld lázbeteg rengéséről, az éjszakában visszhangzó halálos sikolyokról, a karámjaikból kitörő lovakról, s érti a macbethi lidérc ijesztő képhalmozását is, melyben az emberi sorsok és gyilkosságok végzetes egymásba fonódását már nem lehet szétválasztani. A színpadkép azonban véletlenül sem kívánja ezt *illusztrálni*, még jelzés-szerűen sem; *atmoszférát* teremt az emberi bűn e történelmi színjátékához.

A *Macbeth* alighanem Shakespeare legsötétebb tónusú drámája, s a fentiekből talán úgy tűnhet, hogy a miskolci előadás különösen komor színekben ját-szik. Csakhogy Nyilassy Judit rendezése felismeri a *Macbeth* nagy paradoxonát: a bűn megidézése, az az út, melyet Lady Macbeth tesz meg a tétovázás nélküli gyilkosságtól az örületig, vagy Macbeth a hamleti töprengéstől a lelkiifurdalás teljes elvesztéséig, az a shakespeare-i fogantatású fekete mágia, melyről Kovács Mária alakításával kapcsolatban írtunk, a gyilkosságnak ez az aiszkhüloszi bacchanáliája, *nem a bűnért van, hanem a bűn ellen*. A rendezés legfőbb érdeme épp az, hogy vállalni tudta ezt a bűnt és bűnöst nevén nevező víziót, ezt az ördögűzést; finom érzékkel emelve ki a shakespeare-i látomásból azokat a csomópontokat, melyek a gyilkossággá re-dukálódó történelemben is az ember emberségéről vallanak. Így lesz a humánus jelképévé a Lady és Macbethen beteljesülő végzet: az örület és a halál. De már e végzetszerű ítélet előtt is: ezért pislákol Macbeth gyengeségében a lelki-ismeret lassan kialvó lámpása, s ezért kellene igazi tragikus nagysággá nőnie a dráma végére az ész nélkül gyilkoló

Macbethnek; de ennek megformálásával Paláncz Ferenc már adósunk marad.

Egyébként pedig nagy elhithető erő, érzelmi töltés és tudatos szerepépítés jellemzi Macbeth-alakítását. Ez a Macbeth, szemben a Lady mágikus gonoszságával, sosem tud egészen elvetemült lenni. Reálisabb és emberibb, gyötrődése lélektanilag motiváltabb. Könnyebb megértenünk, mint a Ladyt; csak éppen gonosz-sága nem világít úgy, mint azé.

3.

Színpadi varázslatról sokszor, sokféle értelemben beszélünk. Az író néhány bravúros cselekményfordulattal ugyan-úgy érthet a varázslathoz, mint a reflektorokat mozgó ügyes világosító, a maszkmeister vagy a színházi szabó. A rendező elkápráztathat trükkjeivel, a tervező a szcenikai látványossággal, a színész klaunkodásával vagy illúzióteremtő képességével. Megvan a maga varázsa a színpadon egy-egy pillanatnak, s vannak „észrevétlen” varázslatok, melyek csak akkor rajzolódnak ki bennünk, amikor visszatekintünk az előadásra.

A miskolci Macbethből Lady Macbeth mágiájára emlékezünk. Ez a mágia nem bűvészműtatvány. Kovács Mária megállítja a percet a színpadon, elnémítja az influenzás, köhögő nézőteret, beavat egy háborzongató mítoszba, akarjuk-e, vagy nem, magával visz a pokol tornáczára, megmutatja a történelem véres komédiáját, törrel a kezében életre kelti a shakespeare-i nagy színi mutatványt, azt a halálgyár happeninget, melyben a gyilkosság, az öldöklés - fohász lesz. Ebben a macbethi kavalkádban a bűn lehető legszélsőséesebb megjelenítése vall a legtisztábban arról, hogy a történelem mégsem csak véres komédia, s főként: nem szabad, hogy azzá váljon; hogy az ember mégsem veszítheti el emberségét, mert ha elveszíti, képtelen elviselni a szerepet, amit magamagának jelölt ki, a világot, melyet magamagának teremtett.

Shakespeare: Macbeth (Miskolci Nemzeti Színház) Fordította: Szabó Lőrinc, rendezte: Nyilassy Judit, díszlet és jelmez: Gyarmathy Ágnes.

Szereplők: Somló Ferenc, Markaly Gábor, ifj. Somló Ferenc, Paláncz Ferenc, Kovács Mária, Füzessy Ottó, Virágh Ilona, Gyarmathy Ferenc, Kulcsár Imre, Környei Oszkár, Dariday Róbert, Szili János, Gyórvári János, Vajda László, Lenkey Edit, Komáromy Éva, Zoltán Sára, Kopetty Lia, Antal Anetta, Far-kas Endre, Szilágyi Lajos, Kautzky Ervin, Márfy Vera, Fehér Tibor, Hidvégi Elek, Un-gát Pálma, Győri Ernő, Bánó Pál, Kanalas László, Szabados Ambrus, Kendeffy Gyula, Ónody László.



Szabó Ildikó mint Mása a kaposvári Sirály-előadásban (Balogh József felv.)

SAÁD KATALIN

Mása belső arca

Hol rejlik Mása tragédiája? Jár-kel a színpadon, a sötét háttér élő jelképeként, s különösen érvényes ez a Zsámbéki Gábor rendezte Sirály-előadásra, hisz Zsámbéki színpadát a sötét kontúrok jellemzik; jár-kel a színen, s hajlamosak lennénk azt hinni, pusztán a színpadi hangulatkeltésért, mintegy a játék atmoszférájának megteremtéséért. De Szabó Ildikó jövő-menése lenyűgöz, magára vonja tekintetünket.

Mása, a jószágigazgató lánya, Csehov *Sirályában* - karakterszerep. „Tubákat szív és vodkát iszik . . . Mindig feketében jár” - jellemzi a darabbeli író, Trigorin. S Mása gesztusait tulajdonképpen nem is nehéz megtalálni, a jó ösztönű színész számára *maguktól adódnak*; de épp e kínálkozó, külsőleges karakterjegyek rejtik magukban a legfőbb veszélyt. Ha túlzottan megragadják a színész fantáziáját, úgy Mása valóban csak illusztratív figura lesz az előadásban, különcsége mögött eltűnik az élet. A nagy lehetőség pedig Mása éltető nedveinek, tragédiájának színészi megtalálásában rejlik. A Kaposvári Csiky Gergely Szín-ház előadásában Szabó Ildikó ezzel ajándékoz meg.

Mása tragédiája az illúziók világában kezdődik. Ez a „talaja”. Vagyis épp *talaj-talanságának felismerése* lesz a tragédia. „Életét egy maga teremtette, dekadens regény szereplőjeként éli” - jellemzi a műsorfüzetben maga a rendező a színpadi figurát, s Szabó Ildikó a színpadon felépíti maga körül ezt a „dekadens regényt”. Megmutatja, milyennek látszik e gyászruhába bújt lány reménytelen reménysége, türelmetlen rezignációja. Hosszú, férfias lépések, megvetést sugár-

zó, kemény testtartás. Erős gesztikulációval kíséri félvállról odavetett, élesre fent megjegyzéseit. Ennek a Másának minden megnyilvánulása érdes és lompos egyszerre. Szabó Ildikó felnagyítja a kínalkozó, adódó karakterjegyeket, s ezáltal már karikázza is őket, jelzi, hogy magának Másának is mindez nagyrészt póz. Rejtek. E mögé bújtatja túlaradó feszültségét, kielégületlenségét. És ez már Mása *belső arca*. Szabó Ildikó pontosan érzi és érezteti, mennyiben jellemzik Mását e belső kielégületlenséget leplező magatartásbeli eszközök, s hol kezdődik a „valódi” Mása. Ez a „valódi”, ez a belső arc, vagyis az a dráma, amit maga Mása egyszerre vállal és szégyell, elő-előbukkan a póz alól. Dornnak, az orvosnak, bevallja Trepljov iránti boldogtalan szerelmét. Elérzékenyülten borul Dorn mellére, mégis félre nem ismerhető groteszk testtartással, mely következik ugyan a katonás Másából, de egyszerre csúfot is űz belőle. Trigorintól búcsúzik, s egész monológja alatt, melyet hozzá intéz, rá se pillant az író-ra, a kezét is úgy nyújtja oda, hogy mellé néz; s csak „ráadásként”, egy groteszk pillanatban tekint rá.

Ezek mintegy előkészítik, előre jelzik azt a percet, amikor minderre egyértelműen fény derül. Van egy feledhetetlen jelenete, melyet Szabó Ildikó alakításában fordulópontnak érzek. Miután durván ráförmedt a férjére, s lefordít az anyját is, amiért gyöngédséget kunyerált számára Trepljovtól, erőt vesz magán, s közönyössé válik, makacsul ismételve, hogy kitépi a szívéből ezt a szerelmet. Áthelyezik a férjét, elköltöznék, és mindennek vége. Ekkor keringődallam hallatszik kintről: Trepljov játszik. Csehov instrukciója szerint Mása a dallamra kettőt-hármát nesztelenül perdül, majd folytatja a fogadkozást. Szabó Ildikó ezzel a néhány lépésnyi táncal Mása teljes és örökös elveszettségét vallja meg. Haláltánc-megszállottság a mozdulataiban, miközben rekedten, önmagát túlharsogva, belső arcát tagadva, igyekszik elhitetni, hogy gyökerestül ki tudja tépni szívéből a szerelmet. Tudjuk - ő is tudja -, hogy sosem tépi ki; s tudjuk - ő is tudja -, hogy itt már nem is csak a szerelemről van szó, s ha a szerelem el is múlik, talajtalansága mindig nyomorékká teszi.

Az alól a feszültség alól azonban, mely eddig majd szétvetette, mágikus erejű tánca felszabadítja. Nyugodt

lesz. S ettől kezdve mozdíthatatlan. Tragikus sejtés lesz rajta úrrá, s ez a sejtés megbénítja és felnyitja figyelmét. Ül az anyja mellett, a vállára hajtja a fejét, és néz. Világra-süketen figyel Trepljovot. Elszánt, mozdulatlan arc, megszürkült, merev tekintet. Úgyszólván teljesen elvesztette korábbi karakterjegyeit. S miközben mind távolabb kerül a valóságtól, az ösztöne most hajtja először egy valóságos tragédia felismerése felé. Trepljov drámájában pedig megpillantja majd saját tragédiáját is.

A lottójáték következik.

Mása is az asztalhoz ül, a többiekkel, de nem közük. A hagyományos *Sirály*-előadások szerint Mását a társaság körülveszi, Zsambéki szakít ezzel a hagyománnyal. Mása épp hogy ott van, a színpad legszélén, a nézőtér felé fordulva. Nagyrészt hátat fordít a játékosoknak. S amíg az asztalon pereg a játék, a szomszéd szobában eldől Trepljov sorsa. Mása, miközben rázza a dobozt és egyre szenvedélyesebben kiáltja be a számokat, *abban a szobában* van jelen. Nyina szakít Trepljovval, Trepljov megöli magát, a társaság minderről mit sem sejtve, játszik - Mása jelenléte egyetlen gyűjtőlencseként sűríti a történeteket.

És még néhány szót a szivarról. Csehovnál, s a *Sirály* talán valamennyi előadása így zajlott le, Mása a tubákos szelencéjével kínálta Medvegyenkót az emlékezetes pillanatban. Számon kérhetnének a színészen és a rendezőn ezt a változtatást, számon kérhetnének a csehovi instrukciót, a színpadi hagyományt, a Sztanyiszlavszkij-kánonot, sőt még a né-hány évvel ezelőtti debreceni előadást is (bár ezt a legkevésbé). Molnár Gál Péter számon is kérte. Vitatkoznék vele. Mert Szabó Ildikó szívarra gyűjtása, a *színészi gesztus* önmagáért beszél. Azok közé a *megtalált* színészi megoldások közé tartozik, melyeket önmagából hoz fel a színész. Szerves része annak az autentikus szerepépítésnek, mely kibontja Mása szkizofréniáját. Mása tompul, rög-eszmés agyában valóban elhal a valóság. De ez azt is jelenti, hogy leveti magáról a „szerepet”, a pózt, azt a különbséget, aminek csak addig volt értelme, amíg a reménytelenségében ott volt a remény, amíg rezignáltságában türelmetlenség bujkálhatott. S ez a belső lelepleződés bizonyos értelemben valamennyiük fölé is emeli. Vagy inkább tükör lesz - jól-lehet görbe tükör - a többiek haszontalansága és önmagukba zártága előtt.

TAKÁCS ISTVÁN

Figaro a József Attila Színházban

Minimális kockázattal előre meg lehetett jósolni: ha a József Attila Színházban bemutatják (felújítják? színre viszik? eljátsszák?) Beaumarchais vígjátékát, a *Figaro házasságát*, legalábbis kétféle kifogást támaszt majd a kritikák egy része a produkcióval szemben. Az egyik: ebben a „fővárosba előretolt vidéki szín-házban” nincsenek olyan színészek és olyan stílus, amely egy ilyen klasszikus műhöz kívántatik. A másik: nem a hajdan valóságos forradalmat előidéző darabot játsszák el, hanem vígjátékot csinálnak belőle, plebejus forradalmiságának elkenésével, pusztán a komédiázás lehetőségeire figyelve.

Csak mérsékelt örömömre szolgál, hogy a jóslat bevált. A *Figaro házassága* kritikáinak egyik része - bár fanyalogva - elismeri, hogy a József Attila Színház előadása várokozáson felüli színvonalú volt, de úgy dicsér, hogy ez egyben elmarasztalásnak is vehető, mivel azt hangsúlyozza: *noha* ennél sokkal rosszabbat vártunk, *ennek ellenére* mégsem volt *annyira* rossz. A kritikák másik csoportja viszont számon kéri a színházról, miért nem vetette le annyiszor kifogásolt direkt, a közönségnek játszó, azzal összekacsintó és annak kegyeit kereső stílusát ebben a *klasszikus* darabban, amelyet azért mégsem lehet úgy előadni, mintha azonos szinten mozogna a színház zenés vígjátékainak színvonalával. A kritikák között sajnos csak elvétve olvashattunk olyat, amely nem hipotézisekből, nem prekoncepciókból és nem egy ma már erősen megkérdőjelezhető értékrendből indult ki, hanem magát az előadást vizsgálta és elemezte.

Mi is hát a helyzet ezzel a *Figaro házasságával*? Valóban stílustalan előadás? Valóban elsikkad a forradalmi mondanivalója? Valóban a közönség kegyeit hajszoja a rendező, színész, színház? Valóban annyira szent és sérthetetlen ez a Beaumarchais?

*

Kétségtelen, hogy a hányatott életű szerző - aki nem is annyira eredendő forradalmisága, netán osztálytudata, ha-nem legalább ugyanolyan mértékben



Pálos Zsuzsa (Fanchette) és Márton András (Figaro). (Beaumarchais: Figaro házassága, József Attila Színház)

nyughatatlansága, összeférhetetlensége, fenegyerek volta miatt hányódott oly sokat - két híressé vált darabjában, a *Figaro* házasságában meg *A sevillai borbélyban* maradandót alkotott. Tulajdonképpen sem előzménye, sem folytatása nincsen ezeknek a szellemes, gunyoros, csipkelődő játékoknak. Sajátos módon az operaszínpad veszi át figuráit: *Mozart*, *Rossini*, *Paisiello*, s hosszú ideig e szerzők művein át él a beaumarchais-i téma: egy eszes, sokat próbált, talpra-esett és önérzetes ember, Figaro, az egyik játékban kezére játszik gazdag, grófi gazdájának, hogy elnyerje egy polgár-lány kezét („*mésalliance!*”), majd a másik játékban a körül kamatoztatja csavaros eszét, cselszövő képességét, hogy saját aráját megvédje a szoknyavadász grófi gazda széptevésétől. Amit Beaumarchais e köré a téma köré felrak, az tulajdonképpen meglehetősen sematikus figurák meglehetősen sematikus vígjátéki kavardása lenne Figaro személye nélkül, s anélkül, ami a szerző kétségtelen erőssége: a pompás vígjátéki szituációteremtés, a helyzetek szellemes bonyolításának képessége, valamint az életszerű alakrajz nélkül. Beaumarchais sok tapasztalata itt kamatozik igazán. Ettől az élethűségtől áll meg még ma is mindkét darabja - és csak ezek, mert más művei kihulltak az idő rostáján. Hogy aztán ez

a bizonyos szempontból valóban klasszikus precizitással s egy színjátéktípus minden jellemző tulajdonságával megalkotott két vígjáték ezeken az elemeken túl még mit hordoz, az más kérdés.

Nyilvánvaló, hogy Beaumarchais kora, a francia forradalom előestéjének gondolatai, társadalmi kérdései is nyomot hagytak e két darabon. Figaro, a borbély, a szerző szócsové is, akit - bár magas rangú diplomáciai megbízatásokat élvezett az udvartól - korábbi keserű tapasztalatai is arra készítetnek, hogy kiöntse dühét, felháborodását, elröppent-se gúnyos nyilait a társadalmi visszasságok irányába. Mindez egy valóban a forradalmat jövendőző helyzetben, az 1780-as évek elején igen veszedelmes, gyűjtő hatású lehetett. Ám a francia forradalmat korántsem Beaumarchais darabjai robbantották ki, s e forradalom okai sem ott keresendők (vagy nem ott rejlenek igazán s kizárólag), amerre a *Figaro házassága* nyomolódja mutat. Annál sokkal súlyosabb társadalmi konfliktusok feszültek a mélyben, mint ami-ről Figaro, ez az ügyes, mindenre kifogó, minden bajból ép böllyel kikerülő, minden helyzetben magát feltaláló, dörzsölt, de kétségkívül plebejus tudatú fickó beszél. És ha elfogadjuk, amit minden kritika közhelyként emleget, hogy tudniillik Figaro és Beaumarchais

között szoros a rokonság, a borbély maga a szerző, akkor különösen elgondolkodtató, hogy milyen mértékben is forradalmi ez a darab. Attól tartok, hogy húsz esztendővel ezelőtt, egy mindent kissé a direkt forradalmiság szempontjából néző színházértelmezés jóvoltából sokkal többet láttunk-olvastunk bele a *Figaro házasságába*, mint amennyi ben-ne volt. Túlságosan abból indultunk ki, amit minden kézikönyv elmond erről a darabról, hogy tudniillik a darabot olvasva, XVI. Lajos inkább kívánta a Bastille összedőlését, mint a *Figaro* előadását. Korántsem Beaumarchais volt a legveszedelmesebb, a legnagyobb hatású gondolkodó vagy a legfelforgatóbb eszmék vallója ebben a korban, akitől XVI. Lajos félhetett. De az is kétségtelen, hogy a színház sajátos helyzeténél fogva felfokozhatta, veszedelmessé tehetette a *Figaro* ma már közhelyszerűnek ható forradalmiságát.

Egy szó mint száz: a *Figaro házassága* harcosságát némileg kikezdte az idő. Mára már mind a hajdani társadalmi alap, mind pedig az a huszonöt évvel ezelőtti hazai szituáció érvényét veszítette, amelyben minden mőtől azt vártuk, hogy segítsen leszámolni az úri reakcióval, a kizsákmányolással, valamint segítsen úgy építeni az újat, hogy neveltségessé téve rombolja le a régit. Figaro



Beaumarchais: *Figaro házassága* (József Attila Színház). Voith Ági (Zsuzsi), Gyöngyössi Katalin (Grófné) és Márton András (Figaro) (Iklády László %v.)

monológja akkor még a tényleges grófok ténylegesen kizsákmányolt cselédjeinek tényleges keserűségére visszhangzott - ma ez már történelem. Aki ma beül a színházba, és meg akarja nézni a *Figaro házasságát*, azt talán egyenesen zavarja az a darab egészen némiképp fityegő, s bátran el is hagyható ominózus nagy-monológ, amelyben kicsit érthetetlenül fakad ki egy mindenféle zavaros ügyek-be keveredő, mindenkit átejtő s végül saját ravaszságának verme felé rohanó ember arról, hogy mi is történt vele valamikor, a darab előtti életében. De ennek az életnek nyomai tulajdonképpen a darabban nem is fedezhetők fel, hiszen attól a *Figaro házassága* még igen kitűnően megszerkesztett vígjáték marad, alakjai még remek komikummal megírtak, ha nem tudjuk, hogy kétségtelenül társadalmi szorításra, hányféle obskurus foglalkozása volt ennek a Figarónak, aki mindaddig szívesen játszott a gróf kezére (talán mint a mostani Babilio), míg a tűz az ő háza fedelébe nem kapott. S még valami: az a Mozart, aki zseniális operadramaturg volt, észrevette ezt a labilitást a figurában, s a *Figaro házassága* attól cseppet sem lett gyengébb opera, hogy Figaróval nem énekeltek egy hosszú áriát a kertben előélete hányattatásairól, a világ álnokságáról, s a gazdagok gonoszságáról. (Persze, ebben az is közre-

játszik, hogy az opera előadhatósága szempontjából kívánatos volt az enyhítés - de ez is arra vall, hogy ha az annyit emlegetett nagymonológot elhagyjuk, a darab mit sem sérül, hiszen Figaro amúgy is a legszellemesebb, a legszókimondóbb, a legkevésbé tekintélytisztelő figura, mert ki is merne hozzá hasonlóan packázni a mindenható gróffal, ki merne úgy válaszolni neki, ahogyan ő teszi, ki merne úgy kifakadni ellene, mint ő teszi? Ez a figarói „plebejus tudatosság”, melyben kedves, rokonszenves svihákság is rejlik, elég ahhoz, hogy Figarót ma is szeressük, ma is neki adjunk igazat - csak éppen ma már nem hiányzik alakjából a ráaggatott s nem is igazából forradalmi eszmék hangsúlyozása. Felesleges ma a rendezéstől azt számon kérni, ami az 1784-es előadást a szituációkon, a figurán túlmenően is felforrósította, forradalmivá tette.

Ha tehát a József Attila Színház nem *Az ember tragédiája* párizsi színét vagy a *Danton halála* nagy szópárbaját vitte színre ebben a pompásan megírt vígjátékban, aligha lehet elmarasztalni érte. Ma ez a fajta Figaro-felfogás sokkal közelebb áll hozzánk, mintha Figaróval meg akarnák vitatni a polgári forradalmat, nyílt színen, teljes világításban. Minden további nélkül elképzelhető, hogy azt, ami lényegében úgyis vígjáték,

megcsavart helyzetekkel, álöltözetekkel, kicserélt ruhákkal, levélkékkal, hirtelen felbukkanó apával-anyával, cselszövésével, szerelmi bonyodalmakkal, féltékeny-kedéssel és csélcspátsággal, azt a színház valóban vígjátéknak játssza el, némiképp a közönséggel összekacsintva, komédiázva - különösen, mivel a darab a nézőkhöz intézett szavakkal ér véget.

Berényi Gábor rendezése érezhetően abból indult ki, hogy a *Figaro* valóban vígjáték, s ehhez vette hozzá a rendelkezésre álló színészanyagot, meg azt, hogy a József Attila Színházban vannak bizonyos hagyományok, amelyeknek helyes vagy helytelen voltán vitatkozni lehet ugyan, de létezésük tagadhatatlan. Nevezetesen arra kellett gondolnia, hogy a gyakran hangzottatott külsőleges játékmódort le kell faragnia, de mégsem valósíthat meg holmi szubtilis, művészkedő előadást, mert erre a színház közönsége sem kíváncsi különösebben, a színészek sem képesek helyből átugrani saját - nem mindig jó - beidegződöttségeik árnyékát. Ebben a szituációban Berényi alighanem a maximumot produkálta: megőrizte a vígjáték játékosságát úgy, hogy a jellemekből fakadó humor, ötleteket valósította meg, s úgy, hogy pontosan kidolgozta a szereplők egymáshoz való viszonyából eredő játéklehetőségeket, a reakciók rendszerét -

ugyanakkor rávette színészeit az elmélyültebb, gondosabb, a sablonokat elvető játékra. Emellett még arra is volt gondja, hogy a darab szócsó jellegét tompítsa, s bár semmi lényegeset nem húzott ki a szövegből (érintetlenül hagyta a nagymonológót is), mégis úgy helyezte el a hangsúlyokat, hogy az előadásból nem „osztályharc” sugárzik, hanem az egészséges komédia, a szellemesség, a jókedv uralkodik. Színpada technikai fogyatékosságai miatt gyakran kényszerült az előadás tempóját és ritmusát fékező megoldásokra, de ezek nem befolyásolták alapvetően a produkciót, amely egységességében, kimunkáltságában az utóbbi idők legjobbjaihoz a József Attila Színházban.

Annál is megnyugtatóbb ez, mert a *Figaro házassága* az első olyan előadás, amelyben a színház új tagjai és a régi gárda komoly feladat megoldásában találkoznak össze. Örömmel láttuk, hogy Fülöp Zsigmond milyen jól érzi magát Almaviva gróf szerepében, oly sok, egyéniségéhez kevésbé illő alakítás után szinte felszabadultan komédiázva; hogy Gyöngyössy Katalin személyében milyen dekoratív, szépen beszélő színésznővel gyarapodott a színház; hogy Márton András milyen kitűnően állt helyt első nagy főszerepében (amelynek ráosztása a színház eddigénél merészebb szerep-osztásbeli elképzeléseit is jelzi); hogy Voith Ágiban mennyi eddig nem ismert jellemkomikai véna van; hogy Örkényi Éva a nem ráillő figurából is milyen kerek egészet formált; hogy a két Horváth, Sándor és Gyula, milyen új színekkel gazdagította a darab talán legsablonosabb figuráinak, a kertésznek és Bartolo doktornak alakját, s mennyire sikerült *jellemeket* formálni belőlük; s hogy a két, eddig is tehetségesnek ismert fiatal, Pálos Zsuzsa és Benkő Péter (Fanchette és Cherubin) milyen pompás kis miniatúrát formál a szerepeiből (főleg szembe-

tűnő a fejlődés, az elmélyültség Benkő Péternél).

Beaumarchais: Figaro házassága (József Attila Színház)

Fordította: Illyés Gyula, *rendezte:* Berényi Gábor, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Vágó Nelli, *zene:* Viktor Máté, *koreográfia:* Hegedüs Györgyi.

Szereplők: Fülöp Zsigmond, Gyöngyössy Katalin, Márton András, Voith Ági, Örkényi Éva, Horváth Sándor, Pálos Zsuzsa, Benkő Péter, Horváth Gyula, Téry Árpád, Paudits Béla, Sugár László, Turgonyi Pál, Simon Péter fh., Bánsági Ildikó fh., Máriáss Melinda fh., Miklóssy Judit fh., Ujréti László.

BARTA ANDRÁS

A Tüzes kandúr és Peer útja

Két díszletről

Abban a művészi ötvözetben, amelyet közönségesen csak színházi előadásnak nevezünk, az esetek túlnyomó többségében a képzőművészeti komponensé, vagyis a díszleté (olykor a jelmezé is) az első szó. A közönség a függöny felmenetelekor - nyitott színpad esetén már a nézőterre érkezésekor - az eléje táruló látványtól kapja az első útbaigazítást az előadás stílusára, koncepciójára vonatkozóan. Feltéve persze, hogy az adott előadásnak egyáltalán van egységes stílusa, átgondolt koncepciója.

Mert ahogy a legkiválóbb szabó sem szabhat jó ruhát rossz alakra, úgy igazán jó díszlet is csak egészséges szerzői és rendezői elgondolás alapján jöhet létre. Ezt azért is hangsúlyozzuk, mert a színházi előadásnak van olyan komponense is (például egy-egy színészi alakítás), amely függetlenedhet az egész produkció minőségétől. De a folyamatosan jelen levő színpadkép teljesen alá van vetve a szerzői és főként a rendezői munkának. Sokat emlegetett szubordinációja azonban nem holmi művészi alacsonyabbrendűséget jelent, hanem inkább egyfajta kiszolgáltatottságot, amely szerencsés esetben megtermékenyítő, bal-szerencsés esetben sterilizáló hatású.

A díszlet igazi próbája természetesen maga az előadás. A legszebb díszletrajz (-terv) önmagában csupán egy sajátos, holt képzőművészeti alkotás; színpadon megvalósított formájában is csak a színész megjelenésével kel életre. Mégpedig akkor, ha vizualitása (környezetdokumentáló szerepe), teátrális gépezet volta, összeforr a drámai cselekvéssel, sőt maga is *drámai cselekvéssé* válik.

Mindennek a részletes taglalása azonban nagyon messzire vezetne. Csak azért bocsátottunk előre néhány megjegyzést a tervezői munka rendezői determináltságáról, mert úgy gondoljuk, hogy ha *János Lajos* a SZÍNHÁZ 1971. októberi számában az 1971. évi prágai Quadriennálé magyar anyagával kapcsolatban a tisztességes középmezőnyhöz való tartozásról beszél, akkor a relatív elmaradást nem-csak a tervezők, hanem a rendezők szám-

lájára is fel kell írni. Annál is inkább, mert itt nem csupán koncepcionális problémákról van szó, hanem - mint ezt a tervezők nemegyszer szóvá is teszik - egyes rendezők képzőművészeti kultúrájának, vizuális fantáziájának hiányáról is. Hogyha nem is túl *nagy* számban, de vannak tehetséges tervezőink, ám ők is a már említett okok miatt, valamint a színházak technikai, anyagi ellátottsága és a kivitelezést akadályozó beszerzési nehézségek következtében meglehetősen rossz körülmények között dolgoznak.

Éppen ezért nyomatékosan kell felhívni a figyelmet *egy-egy* invenciózus rendezői-tervezői együttműködés révén létrejött díszletre. Az évad eleji bemutatók közül két olyan sikeres díszletet választottunk ki, amely a darab jellege és a tervezői felfogás különbözősége ellenére a szerző eredeti elgondolásából kiindulva az előadás szerves egységgé formálódásának biztos pillére.

*

A vaudeville-t nálunk emberemlékezet óta úgy játszották, hogy eleve nem törekedtek „embernek ember által való ábrázolására”, hanem csupán a helyzet-komikumok minél hatásosabb kiaknázására, a közönség minél harsányabb esz-közzel történő megnevetetésére. Ami-kor *Marton László* szakítva ezzel a rossz hagyománnyal, ízléses komédiázásra és a darab groteszk elemeinek kiemelésére a polgárság társadalmi gépezete tragikomikus defektjének bemutatására tette a hangsúlyt Feydeau *Bolha* a *fülbejének* vígszínházi rendezésében, olyan díszletre volt szüksége, amely mindezt képileg és konstrukciójában is kifejezi. Fábri Zoltán nemcsak ezt a feladatot oldotta meg igen kitűnően, hanem ellenállva a csábító lehetőségeknek, nem a helyszín színes külsőségeit emelte ki.

Fábri ezúttal is, mint szinte valamennyi díszletében, inkább az építészeti oldalról közelíti meg a színpadot. Kompozícióiban (*Eljő a jeges, Szerelem, ó*) a díszlet környezetében lejátszódó cselekvést tartja determinálónak, ezért mindenekelőtt a mozgásterek összességéből szerkesztett praktikus tér megteremtésére törekszik, és a látvánnyal (úgy is mondhatnánk, a festészeti komponenssel) csak másodlagosan foglalkozik.

A *Bolha* a *fülbe* két színhelyen játszódik: az első és harmadik felvonás Chande-bise-ék fogadószobájában, a második felvonás a Tüzes Kandúr-szálló

halljában, illetve egyik szobájában. A darab - mint minden vaudeville - rendkívül mozgalmas: a szereplők állandóan ki-be járkálnak, fel s alá futkosnak, egy-mást kergetik, illetve egymás elől bujkálnak, olykor az ablakon át menekülnek, vagy Chandebise és Poche esetében szinte hasonmásuk sarkába hágnak. Nyilvánvaló, hogy az időnként ijesztő arányokat öltő fogócskában (az építészetből vett csúnya kifejezéssel) a „nyílászáré szerkezetek” és a lépcsők rendkívül fontos szerepet játszanak. Ahol ennyi a járkálás, természetesen rengeteg járásnak kell lenni, ennek megoldása közismerten nehéz feladat. Fábri ezt remekül komponálja meg: a tisztas polgárok és polgár-asszonyok találkahelyének használtjobb-fajta garniszállóhoz hasonlóan képezi ki Chandebise-ék lakásának szalonját is. A középén elhelyezett és néhány lépcsőfokkal megközelíthető nagy ajtó mellett kétoldalt számos kis ajtó nyílik, baloldalt pedig egy kétszárnyú ablak kínál lehetőséget, ha kell, akár menekülésszerű távozásra is. Ez utóbbi szellemesen az alá állított íróasztal és ülőke Lépcsőként történő felhasználásával közelíthető meg. Az egész díszlet a nagy ajtó mögötti, szintén „játszó” térrel együtt a vurstli szellemvasútjának indóházára emlékeztet; különösen a harmadik felvonásban, amikor a szereplők a színpadon szinte éppen csak egy-egy pillanatra megpihenve menekülnek az egyik ajtótól a másikig, és közben valóban úgy is viselkednek, mint akik szellemalakok ijesztgetése elől futnak.

Ez a nagyjából szimmetrikus színpadkép, ahol nagyon kevés a bútor, semmiben sem hasonlít a megszokott, polgári kényelemmel berendezett szalonokhoz, illetve azoknak színpadról közismert másához. A szecesszióra is úgyszólván csak a falfelületek felső részének játékosan stilizált megbontása és a felfüggeszkedésre alkalmas csillár kiképzése emlékeztet. Minden a színészek minél korlátlanabb mozgási lehetőségét szolgálja, mégpedig olyan kitűnően, hogy a Vígszínház közönsége, amely a „szépen” berendezett polgári otthonok, a meleg családi fészkek híve, és javarészt ezt szereti látni a színpadon is, alighanem észre sem veszi, hogy illúzióinak voltaképpen csak a karikaturisztikusan elrajzolt vázát látja itt.

Ha Chandebise-ék szalonja szellemvasúti indóházhoz hasonlít, akkor a Tüzes Kandúr-szálló második felvonásbeli díszlete olyan, mint egy tükörlabirintus.

A két színhely jellege között az a lényegbevágó különbség, hogy míg az elsőben a szereplők többé-kevésbé kiismerik magukat, addig a másodikban szinte belépésük pillanatától kezdve rémülten tévelyegnek fel és alá, az egyik szobából ki, a másikba be, folyosóról folyosóra, lépcsőfordulóból a földszintre, onnan az alagsorba, vagy egy ördögös szerkezet segítségével átfordulnak a szomszédos szobába. Ennek a képnek a megtervezése különösen csábíthat az ügyeskedésre, de Fábri itt is hű maradt önmagához: elsősorban a vertikálisan négy szintre osztott, a sok mozgásos játékot minél jobban szolgáló tér megszerkesztésére törekedett. A sok járással, lépcsőfordulókkal, ajtókkal és forgóággal valóságos akadályverseny-pályára emlékeztető színpadot úgy alkotta meg, hogy minden a cselekvéssel van állandó és szerves kapcsolatban, és ugyanakkor a képi kifejezésnél mindig fontosabb a *jelkéi* megfogalmazás. Ami itt azt jelenti, hogy a tervező nem egy szállodabelső megtévesztésig hasonló utánzására törekedett, hanem arra, hogy az effajta garniknak a polgári életben játszott szerepét érzékeltesse. A Tüzes Kandúr eredeti rendeltetéséből teljességgel kifordulva kényelmes búvóhelyből számunkra mulatságos, a szereplők számára ijesztő labirintus válik, ahol minden és mindenki valóságosan (vagy látszólag) lelepleződik.

Az, hogy Fábri nál a képi. megformálás másodlagos, nem jelenti, hogy semmi gondot sem fordít a látványra. Éppen a Tüzes Kandúr triviális pirosának és lányszoba-fehérjének keveredése pompás látványt is nyújt, amely meg is tévesztette a Vígszínház premierközönségét: tapssal fogadták ezt a szándékosan közönséges szín- és térkompozíciót. Az első illetve harmadik felvonás szalonjának szürkészöld falai az évek alatt meg-kopott tapétafalakra emlékeztetnek, és jól érzékeltetik „barátságos” fogadósobák fantáziátlan sivárságát.

Mint ahogy az egész vígszínházi Feydeau-előadásnak az a legfőbb érdeme, hogy a maga módján segít legyőzni a közönség nagy részében még mindig meg-levő illúziókat a polgári élet kényelmes, kellemes és rendíthetetlenül magabiztos voltát illetően, úgy a Fábri tervezte díszletnek is az az igazi értéke, hogy ennek a koncepciónak alárendelve magát, mind az. általa nyújtott látvánnyal, mind pedig az egész s olajozottan működő színházi masinériával hozzájárul az

erről a világról alkotott sztereotip elképzelések rombolásához.

*

Ibsen a *Peer Gynt* szereplőinek felsorolása után a következőképpen határozza meg darabjának színhelyeit: „a Gudbrand völgye és hegyvilága, a marokkói tengerpart, a Szahara sivatag, a kairói boldokháza, a tenger stb.”. A szerző tehát maga is reménytelennek tartotta valamennyi színhely bevezetőben szokásos megjelölését, és egy általánosító satöbbivel zárta a felsorolást. Mivel azonban az egyes jelenetek elején többnyire nagyon is konkrétan és a kor színházi szokásaihoz híven naturalista részletezéssel leírja az általa megkívánt valamennyi, szám szerint mintegy harminckét helyszínt, a tervezőnek, ha a részletező képi ábrázolást ma már természetesen el is veti, feltétlenül szembe kell néznie a különböző karakterű színhelyek felidézésének, a változások érzékeltetésének problémájával. Mindez azonban természetesen csak a rendezői koncepcióhoz alkalmazkodva, vagyis a darab lényegi mondandóját kiemelve történhet meg.

Lengyel György, a Madách színházi előadás rendezője, már 1965-ös debreceni rendezésében megkezdte a *Peer Gynt* deromantizálását, és most a SZÍNHÁZ 1971. évi novemberi számában kifejtett koncepciója szerint tovább kívánt haladni ezen az úton. Ironikus műként fogván fel a darabot, Ibsent az „élethazugságok” leleplezőjének tartja, aki legfőbb célját abban látta, hogy ítélőszéket tartson a világ és önmaga felett. Peerjének minden önmegvalósítási kísérlete kudarcba fullad, és a hős végül beéri ön-magával. A középszerűekre váró gomb-öntő kanáltól csak Solveig menti meg, aki egy életen át őrizte magában az igazi Peert, a fiatal Peer tehetségét. Lengyel szerint ebben Ibsen korai költői optimizmusa nyilvánul meg, hite a szeretet és a hűség erejében. Az „eltékozolt élet-lehetőségek drámájában” a rendező a mai, különösen a kalandvágyó nyugati fiatalok életszemléletével való rokonságot tartja időszerűnek, és az előadásban ennek bírálatát is érvényesíteni kívánta.

Fehér Miklós erre a rendezői elgondolásra építve kitűnően talált rá a peeri életút szcenikai ábrázolásának rendkívül kifejező, jelképi megoldására. A felnagyított gyümölcsgeresztre emlékeztető, tömör faanyagból készült színpadi építmény felfelé törő, kicsinyített, alakváltoztató, horizontba futó alakjával, vágya-

kozó vonalával, lendületes indításával, majd a magasban való megakadásával, lezáratlanságával valóban Peer drámájának jelképe. És ugyanakkor a forgószínpadon való forgatásával, nemcsak a gyors nyíltszíni változásokat, a különböző helyszínek karakterének kialakítását teszi lehetővé, hanem - ami, ha lehet, még fontosabb - a peeri életút fordulatait is kifejezi.

Fehér már számos korábbi munkájában (szolnoki *Lear király*, vígszínházi *Mesél a bécsi erdő*, veszprémi *Királycsel*, a Pesti Színházban *Hol van a testvéred, Ábel?* stb.) is művészi érzékkel fogalmazta meg díszletében a darab és az előadás központi gondolatát. Erősen jel-képes fogantatású színpadképei allegorikus sűrítésre törekedve, a lényegre irányítják a néző figyelmét. A *Peer* mind-eddig legjobban sikerült munkája, mert ezúttal teljesen elszakadva a leíró jellegtől, nemcsak az alapkonstrukcióban (az életút ábrázolása), hanem a helyszín-jelzésre használt stilizált fákkal, a szűkíthető és tágítható, színváltó horizonttal és valamennyi kisebb kellékkel is át tudott térni a *felidéz* formákra. Ami egyszersmind azt is jelenti, hogy soha-sem akarja leplezni: színházban vagyunk, és amit látunk, az csupán játék. Ellenkezőleg: hangsúlyozza a jó értelemben vett *teatralitást*, amely nem a néző elkényelmesedett, hétköznapi reflexeire, hanem sokszor méltatlanul lebecsült fantáziájára épít.

A dinamikus, mozdulatlanságában is a cselekvés elidegeníthetetlen részét alkotó díszlet valamennyi alakváltozását úgy szölvén lehetetlen nyomon követni. Annyi bizonyos, hogy kisebb zökkenőktől eltekintve nemcsak a játék technikai folyamatosságát, hanem - amennyire ez a különböző karakterű jelenetek mellett egyáltalán lehetséges - annak stílusegységét is biztosítja. Teljességre természetesen nem törekedve, megpróbáljuk ezt néhány motívum felidézésével illusztrálni.

Fehér díszlete szinte végtelenül variálható, akár egy mondat a színész száján. Elsősorban nem a helyszínt jelöli meg, arra csak jelzések utalnak, hanem ugyanennek a motívumnak (az életútnak) a különböző beállításával (szemben, félprofilban, profilban, hátulról) az adott jelenet atmoszféráját teremti meg. Kétségtelen, hogy a romantikus ihletésű első részben (az eredetiben: I., II., III. felvonás) a díszlet jobban funkcionál, mint az ironikusan hangszerelt kalandoroza-

tokban (ebben az előadásban a második rész, az eredeti felosztás szerint a IV. felvonás), de egyik-másik képben itt is felidéző erejű. A harmadik részben (V. felvonás) megint hiánytalan élményt ad, annál is inkább, mert javarészt visszautal az első részre.

Az életút és a félkör alakú, kör hatását keltő horizont, valamint a hol függőlegesen, hol vízszintesen elhelyezett (függesztett) stilizált fák motívumhármának variációival az egymásra következő képek egységét és különbözőségét egyaránt érzékeltetni tudja. Ehhez hozzásegít a színpadnyílás teljes szélességében kiképzett előszínpad, az életút két oldalán kialakított két mellékszíntér, valamint az, hogy az életút vertikálisan is tagolt, vagyis mintegy harmadrészig föl lehet szaladni rá. Így például a malomjelenetben *Peer* ide ültetheti Ásét, de többször ő maga is megpróbálhat felkapaszkodni rá, hogy aztán mindig újra visszahulljon a kiindulási ponthoz.

Peer monológjai mindig az előszínpadon hangzanak el, és minden mozgás innen, ebből a *valóságos* előtérből indul el. Így válik lehetővé a kitarulkozó első képből a másodikban az „életút” félfordulatos mozgatásával a falusi nép vonulásának érzékeltetése, a harmadikban a vízszintesen elhelyezett fákkal a zártabb lakodalmas udvar kiképzése, a negyedikben a horizont beszűkítésével és az „életút” egész profilba fordításával a sziklaorom-magányosság atmoszferikus megteremtése, és ehhez hasonlóan a továbbiakban is a megfelelő hangulat és stilizált helyszín megkomponálása. A *Dovre*-képben és az ehhez hasonló irreális jelenetekben a mesehangulat, a bűtykös, görcsös fák és néhány jól megválasztott apróbb jelzés utal a földtől, a valóságtól való elszakadásra. Áse háza viszont metszi az „életutat”, ami a visszatérés kényszerét jelképezi. Amikor *Solveig* felmegy *Peer*hez, a hegyekben az „életút” lágy hajlata, a készülő kunyhó felfelé törő fáí lírai összhatást nyújtanak. A vonalak és a terek kifejező alakzatai csak a IV. felvonás kalandorozatában veszítenek szuggesztivitásukból, mert itt az alapkonceptiótól idegen elemek megbontják a darab, a játék és következőképpen a díszlet stílusegységét is. A hajóutazás képében az „életút” hajóorra emlékeztető beállítása viszont megint megfelel az eredeti koncepciónak, és visszaadja a szimbolikus vonalaknak a valódi helyszínnel „összekacsintó” képességét.

A *Peer Gynt* gazdag tervezői fantáziával megalkotott színpadának ez a kényszerűen vázlatos felidézése elsősorban a központi gondolatból, a darab lényegéből születő, a rendezői koncepcióval harmonikus, a maga allegorikus formájában a közönséget aktivizálni képes, *dinamikus* díszletre kívánta felhívni a figyelmet.

„A díszletnek - mondja E. R. Jones, a modern amerikai díszletművészet megteremtője - a belső szemekhez kell szólnia. Ugyanis van egy külső szemünk, amely néz és egy belső szemünk, amely iát.” Két olyan díszletről próbáltunk meg a leírás nehézkes módján itt beszámolni, amely az igen különböző fogantatású színdarabok, az erősen eltérő technikai igények, a természetszerűen egy-mástól igen távol álló rendezői felfogások és az alapvetően más beállítottságú tervezői egyéniségek ellenére a maguk módján igen jól megfelelnek annak a követelménynek, hogy a belső szemekhez szólnak. Vagyis a közönséget felnőttnek, aktívnek, fantáziáját, gondolkodását megmozgathatónak tartják. Erre pedig a nézőtérén ülők ízlését, befogadó képességét lebecsülő előadások nem ritka előfordulásának időszakában érdemes a figyelmet felhívni.

ÚJ SZÍNHÁZ NYÍLT A BROADWAY-N,

az American Place Theatre, mely az első új színházépület 1928 óta. A színház egy új, 42 emeletes felhőkarcolóban kapott helyet.

Évek óta rendszeresen érkeznek a hírek is-mert New York-i színházak bezárásáról, társulatok anyagi csődjéről. Most először történik, hogy a városi tanács jelentős anyagi segítséget nyújtott egy színház felépítéséhez. A változtatható formájú színpadot és a 347 személyes nézőteret próbászínpad, műhely, tanácsterem és kávéház egészíti ki.

Az American Place igazgatója, Wynn Handman olyan kollektív színházat akar, amelyben az írók a rendezővel és a színészekkel szoros együttműködésben a színházban, közös munkában csiszolják műveiket.

A megnyitó előadás két egyfelvonásos volt: Roland Ribman *Virágkék körök* (Fingernails Blue as Flowers), Steve Tesich *Erdei tó* (Lake of the Woods).

A színház a fiatal amerikai drámaíró-generáció otthona kíván lenni.

(Newsweek 1972. január 3.)

arcok és maszkok

KOLTAI TAMÁS

Lőrinc barát: Novák István

Lőrinc barát volt már kenetteljes, részvevő, naiv, hiszékeny, ügybuzgó, ravasz-dian okoskodó és vonakodva segédkező, félelmében cselekvő és hirtelen improvizáló, intelligens, ironikus, akadémikus, kioktató, szónokló. És bölcs. Mindenekelőtt bölcs. Általában ő szokott lenni a legbölcsőbb a *Rómeó és Júliában*. Átlátja a veronai családi viszályt, rosszalló fejcsóválással nézi az eseményeket, és a zűrzavarban igyekszik rendet teremteni. Egyedül kísérli meg ebben az elvakultan gyűlölködő városban, hogy házassággal békét szerezzen. A *Rómeó és Júlia*-előadásokban a szín-padi egyszeregy szerint Rómeó és Júlia szerelmes, Mercutio szellemes, a Dajka szószátyár, Capulet szigorú, Tybalt vehemens, Lőrinc barát pedig bölcs. Legtöbbször együgyűen bölcs...

Novák István Lőrinc barátja a debreceni *Rómeó és Júliában* életidegen. Kívülálló. Bizonyos magyarázatra szorul, hogy ez az első hallásra kevésbé hízelgő minősítő jelző miért kapcsolódik az utóbbi években nálunk látott Lőrinc barát-alakítások közül - beleértve Zeffirelli filmjét is - a legjobbhöz. Novák István ugyanis először oldotta meg ezt a sok értelemben talányos figurát.

Lőrinc barát valószínűleg a *Rómeó és Júlia* legrosszabb szerepe. Mindenesetre a leghálátlanabb. A végzetet játssza egy drámában, amely a legkevésbé sem végzetdráma. A szerelmesek tragédiája Shakespeare-nél társadalmi szükségszerűség. Akkor is bekövetkezne, ha Mantovában nem volna pestisjárvány, ha Rómeó negyedórával később érkezne a kriptába, vagy ha Júlia egy perccel előbb ébredne fel a tetszhalálból. A látszat mégis az, hogy a véletlenek szerencsétlen összejátszása az oka mindennek. A véletlenek pedig Lőrinc barát ügybuzgó ügyetlenkedéseiben testesülnek meg. Rossz tanácsokat ad. Rosszul szervezi meg terveinek végrehajtását. Mindig egy perccel később érkezik, mint kellene. S a dráma végén még magyarázkodni is kényszerül, hogy elkerülje a bűnösség látszatát.

Lőrinc barát áldozat: ártatlanul magára kell vállalnia a társadalmi gépezet végzetes működtetőjének feladatát. És áldozat a szerep alakítója is: a jószívű hóhért nehéz eljátszani.

A hagyományos szerepértelmezés nem is férne bele Ruszt József rendezői elképzelésébe. Ruszt - akárcsak Zeffirelli - a felnőtt világ idegenségét hangsúlyozza. Részvétlenek és közömbösök asszisztálják végig Rómeó és Júlia tragédiáját, és éppen részvétlenségükkel és közömbösségükkel segítik elő a végzetes véletlenek összetorlódását. A dráma egyetlen szereplője sem mond ellent ennek a fel fogásnak. Még a Dajka sem: túlsorduló anyai szívvel is lehet lényegében részvétlennek maradni, és áttolni az "ellenség" táborába, s ezt a Dajka meg is teszi. Lőrinc barátira azonban aligha illene rá ez az értelmezés. Őt nem lehet közömbösséggel vádolni. Ő segít. *Cselek-szik*. Házasságot köt és szöktet. Cseppeket ad, levelet ír és futárt küld. Borzasztóan igazságtalannak érezzük, hogy segítőkészségének az eleve elrendeltség szab határt: meg van írva, hogy semmi sem sikerülhet neki. Nem ő felel a tetteiért. A dráma végén írásbeli igazolást hoz, és felmentést kap. Ez még az összeomlás lehetőségétől is megfosztja. Ezáltal az emberi tragédiát sem tudja eljátszani a Lőrinc barátot alakító színész.

Nem így Debrecenben. Novák István egy új drámai alakot állít elénk. Ő is Lőrinc barát bölcsességéből indul ki. Csakhogy abból a bölcsességből, amelyet Rómeó így utasít el, mikor a barát a száműzetés elviselésére inti: „»Száműzetés«! Vidd bölcsességedet! / Míg nem teremthet nekem Júliát, / Vagy míg egy várost nem plántálhat át, / Vagy törvényt nem tipor le - mit sem ér!" Lőrinc válasza: „Látom már, hogy bolondnak nincs füle." Mire Rómeó: „Hogy is legyen, ha bölcsnek nincs szeme?"

Jóllehet a debreceni előadásban éppen ezek a sorok nem hangzanak el, Novák István Lőrinc barátja mindvégig olyan bölcs, akinek nincs szeme. Legalábbis arra, ami körülötte történik a világban. Mindent lát, de a lényegét nem fogja föl. S főleg nem éli át. Idegenül, elszigetelten él cellájában, ahová eljut minden, ami odakint történik, de csak távoli, fejcsóválásra készítő perpatvar-ként. Életidegen volna? Gyakorlatiatlan? Ennek ellentmond az, hogy látszólag mindent aprólékos gondnal, előre látóan megszervez. Még arra is gondol,

hogy feszítővasat szerezzen, mielőtt a kriptába indul; vajon kinek jutna ez eszébe hasonló helyzetben és idegállapotban? Ez az ember lenne életidegen? Csakhogy az életidegenség mást is jelent. Lőrinc barát elszalad, amikor közeledő hangokat hall a kriptában. Fél. Éjjel, feszítővassal végigmenni a városban és feltörni egy kriptát, pap léteire nem félt. Az emberektől fél. Nem a törvénytől: az előtt vállalja a felelősséget, erre utalnak drámabeli utolsó szavai. A *társadalomtól* fél, amelyben nem ismeri ki ma-gát, és ezért jobbnak látja, ha távol tartja magát tőle.

Novák István Lőrinc barátja úgy vállalja magára Rómeó és Júlia sorsát, mint egy érdekes kísérletet. Nem a jóindulat hiányzik belőle, inkább a hit. Hogy valóban lehet segíteni. De azért megpróbálja. És közben kívülről figyeli magát. Általános példabeszédeket tart (figyeljük meg: csaknem minden jelenetében van egy rövidke monológ, erkölcsi intelem, jótanács), de ezek Novák felfogásában nem paposan kenetes prédikációk, ha-nem józan elmélkedések, amelyekre kíváncsian várja partnerének reagálását. Már első monológja a gyógyfűvekről a kétkedő kísérletezőé. Ugyanezzel a hangsúllyal adja át Júliának a tetszhalált okozó cseppeket, miután előzőleg egy fél mondattal arra is utalt, hogy a lány talán hozzámehetne Páris-hoz. Az nem hatott, talán a cseppek hatnak. Úgy írja le zsidbasztó hatásukat, mintha csak egy röpke, könnyű álmra invitálná Júliát. Nem közömbösségből ilyen, ellenkezőleg. Ez a legtöbb, amit tehet: erőszakot téve saját természetén, megpróbál beavatkozni a dolgok menetébe. Igyekszik legyőzni szkepszisét és lemondását. Tesz még egy utolsó kísérletet: hinni akar a világ megváltoztathatóságában.

A kísérlet a maga számára is kudarcra végződik. Novák István Lőrinc barátjának megvan a saját külön tragédiája a *Rómeó és Júliában*. A szerelmesek végzete az ő számára nemcsak azt jelenti, hogy a világ, úgy látszik, megváltoztathatatlan, hanem azt is, hogy kísérletezőként, kívülállóként, úgy, ahogyan ő próbálta, nem szabad, nem erkölcsös beavatkozni mások életébe.

Ez a felismerés - most először - valódi tragédiává mélyíti Lőrinc barát sorsát. S ettől a színészi felismeréstől lesz Novák István alakítása több, mint kiváló: emberi.

TELEGDÍ POLGÁR ISTVÁN

A tények tisztelete avagy Kritikai tévedések vígjátéka

Sosem értettem egyet az úgynevezett szubjektív kritika nemrég még olyan heves és kategorikus elutasításával; hiszen a legtárgyilagosabb bíráló is arról vall - mondjuk: arról is vall -, hogyan hatott a mű a kritika írójára mint „szubjektumra”. Következésképpen nem tarthatók a naív megbotránkozók, akik nem értik, hogyan lehetnek kritikusok más-más, esetleg egymással homlokegyenest ellenkező véleménnyel ugyanarról az alkotásról, előadásról stb. Végül nem háborodom fel soha ama felháborodókkal, akik a „céh nevében” hajlamosak rögtön művészetellenesnek, színházellenesnek bélyegezni a nem mindig hangfogóval dolgozó bírálót; Petőfi, Ady, Kosztolányi, Kárpáti Aurél, Németh László, Illés Endre egyik-másik éles odamondását idézném ilyenkor legszívesebben az érzékenykedő - valójában hamis, civil reputációját féltő művészeknek.

De a tények.

A tényeket, a valóság adatszerű tényeit nem veheti semmibe, aki nyomtatásban nyilvánít véleményt. Egy-egy írói stílusra, egy-egy rendezői felfogásra allergiás lehetek, kifejthetem, miért borsózik a hátam ettől vagy amattól, miért tartom jónak, szépnek ezt vagy azt a művet, módszert, megoldást. Ha érvelésem érthető, követhető, vagy elfogadják, vagy sem. De mit ér az igazam vagy akár a nem igazam, a tévedésem, ha úgy állítom fel kritikai egyenletemet, hogy például eleve kihagyom belőle az egyik tagot, vagy B-ről egyszerűen kinyilatkoztatom, hogy A. Végére egy kicsit ismeretterjesztés is a kritika: az olvasó véleményalkotását befolyásolhatom, kritikusai tetszésem szerint; ám a tudásanyagát csak gyarapítanom illik.

3.

Ideje, hogy kibőkjem: a Madách Kamaraszínház Mizantróp-előadásának néhány kritikája készlet erre a kis elmefuttatásra. Pontosabban négy, teljesen különböző

zö szemléletű s más-más ítéleteket is kimondó bírálatról van szó. E teljesen különböző ítéletű, szövevű, fajsúlyú négy kritikának csupán egyetlen közös vonására szeretném föl hívni a figyelmet: az *önkéntes tényközlésre*. Aminek, ugye, az egyéni, szubjektív véleményhez semmi köze.

4.

Mátrai-Betegh Béla, a Magyar Nemzet kritikusa, dicséri a drámát, a fordítást s nagyjából a színészek munkáját is. Vámos László rendezői koncepcióját azonban megkérdőjelezi. „Egészében el nem utasítható - írja róla -, de részleteiben vitatható.” Majd kiderül, mi az, ami nem tetszik: a mai környezetbe transzponálás. Nos, az ilyesmi csakugyan íz-lés dolga. Magam azoknak a véleményét osztom, akik telitalálatnak tartják, hogy Vámos, egyeztetve az új fordítás adta lehetőségeket színészei, elsősorban a cím-szerepet játszó nagyszerű Gábor Miklós modern művészként, sikerrel „nagyítja ki” mai szemünknek Melière remekét.

Persze, ismétlem, az efféle miliómodernizálás tetszhet vagy nem tetszhet. Csakhogy. Mátrai-Betegh Béla érvel is ellene, mégpedig „tényszerűen”. Szerinte ... „Ha cigarettafüst és alexandrinus vers egyszerre száll a szájából, akkor valamelyikre nincs igazán szükség. Egy mai társalgás ugyanis ritkán használ rímeket és mértéket, nem is szólva arról, hogy a téma ritkán forog királyi udvar körül. Ha mégis, nem tudni, hogy ez a házibuli ugyan melyik mai királyságban honos.”

Nos, bármilyen furcsa, régen se társalogtak az emberek rímekben, mértékben, „azelőtt” se bizony, soha. Dán királyfiak éppúgy nem, mint a tizenhetedik század francia nemesei és polgárai, vagy akár az ókori görögök. Színpadon azonban annál inkább. S nemcsak „kosztümben”. Mi több: számos mai tárgyú, mai miliójú verses komédiáról tudunk; századunk közepén, sőt, a legutóbbi években születtek. T. S. Eliot: *The Cocktail Party*-jában, *The Confidential Clerk*-jében s *The Elder Statesman*-jében nem mába transzponált, hanem igazán mai társasági hölgyek és urak társalognak igazán mai szalonokban, s horribile dictu: versben. André Roussin afféle bulvárszerző; *Les glorieuses*-ét éppenséggel alexandrinusokban írta! Végül: tán egy évtizede sincs, hogy egy francia társulat többek közt A. *mizantrópot* is előadta ná-

lunk; a férfiak szmokingban, a nők nagyesztélyiben. Hogy cigarettáztak-e vagy sem, erre nem emlékszem határozottan; valószínű, hogy akinek jólesett, igen - s így állhatott a dolog a színháztörténet valamennyi frakkos Hamletjével is: ha dohányos volt történetesen s rágyújtott, a cigarettafüst nem prózával „szállt együtt egyszerre a szájából”.

Arra a kérdésre pedig, hogy „ez a házibuli ugyan melyik királyságban honos”, a válasz csak ez lehet: *minden* olyan „királyságban”, ahol van protekció, van dilettantizmus és megvesztegetés, ahol vannak opportunisták, klikkek, helyezkedők, stréberek, kegyben állók és kegyvesztettek, bennfentesek és outside-erek.

De hát csak nem gondolja komolyan Mátrai-Betegh Béla, hogy például Ionesco *A király halódik* című drámájában az a lényeges, hogy a király király? Vagy akár *a Lear királyban*? ..

*

A második „tényikszert” Illés Jenő Film Színház Muzsika-beli értő, lényegre tapintó kritikájában találtam. Ezt íratja le vele a figyelmetlenséggel párosult önkényesség: „Talán csak egy mondatot érzek pontatlannak, illetőleg a régebbi fordításokban szellemileg pontosabbnak: Mészölynél így hangzik Alceste replikája: »Emberbarát az én barátom nem lehet.« Szabó Lőrinc Alceste-je pontosabban megfogalmaz: »Mindenki barátja nem barátom nekem.«”

Egyetlen színházi kritikus sem köteles sorról sorra végigböngészni s összehasonlítani az új s a régibb fordítást, meg a lefordított művet. Am ha már olyasféle érzése támad, mint Illés Jenőnek, bizony illenék belepislantania az eredeti szövegbe: végtére leghatározottabban tán mégiscsak mindig a szerző fogalmaz ...

Melière Alceste-je azt mondja:

*Je veu, qu'on me distingue, et pour le trancher net
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.*

Ami du genre humain - ez magyarul: emberbarát. (Szó szerint az embernek barátja.) A tökéletes dramaturg és jellemfestő Melière jól tudta, hogy miért ír *ami du genre humain* s nem *ami de tout le monde*-t. „Mindenki barátja nem barátom nekem” - ezt bárki mondhatja. Aki viszont az emberbarát barátságát utasítja vissza, az már végletes, tragikus eset. Mint Alceste.

Megvallom, M. G. P. Népszabadság-beli kritikáját fokozódó zavarral, mind jobban elképedve olvastam végig. Olyan határozott mozdulattal állítja feje tetejére a darabot, a fordítást, az előző fordítást - bizony néhány percre megrendítette a hitemet ebben is, amabban is. Először ez villant át az agyamon: Ha M. G. P. közlése igaz, akkor a darab rossz. Bár M. G. P. nyilván nem erre a következtetésre jutott.

Ezt írja: „Itt van például a második felvonásban elmondott szonett kérdése, amely kirobbantja a konfliktust. A szonett valóban jó. Nemcsak a korabeli irodalmi igényeket elégíti ki, hanem igazából szép. Ha elolvassák Szabó Lőrinc jó fordításában - aki *Az emberggyűlölőt* nem torzította paródiává -, meglátják. A vers, amit most az előadásban Garas Dezső (aki elmondja) Mészöly Dezsővel (akinek fordítását elmondják) karöltve igyekeznek elrontani és nevetségessé tenni a szonettet. Figyelmesebb elolvasás után az is kiderülne, hogy ez a vers nem komikus betét - mintha a *Kellemetlenkedők* egyik portréepizódja volna -, ha-nem a helyzetbe illő dráma: Oronte mindkettejük szeretett hölgyéhez intézte a verset, szívhez szólóan fogalmazva meg közös érzésüket. Alceste-et azért bosszantja vetélytársának szonettje, mert saját érzelmeit és fájdalmát hallja ki belőle. Itt tehát nem irodalmi vitáról van szó közöttük - még ha utólag tetszetős elméletet fabrikál is hozzá Alceste: szembeállítva a divatos kecsességet a népdal természetességével -, hanem egyszerű féltékenységről. Innentől kezdve a mizantróp nem bátor és nyakas tisztességének áldozataként kerül a Becsület-bírósa elé, hanem egy nevetséges, makacsodó tart ki csökönyösen vélt igaza mellett.”

Alceste-Mizantróp tehát nem az eszteleniségig igazmondó, szókimondó: lám. Oronte szép szonettjét gyatrának hazudja, merő féltékenykedésből, amikor ez a jó költő a véleménye felől faggatja. Meg is érdemli, a kicsinyes makacsodója, hogy Oronte bevádolja őt a tisztí becsületbírósnál - hol is kereshetné egyebütt egy igazi költő tehetségének elismertetését? -, örüljön, hogy megússza, hogy nem tartóztatják le végül! ...

Nem, ez lehetetlen. Melière nem ír-hatott ilyen rossz darabot. Nem silányíthatta ilyen érdektelen, kisszerű alakká a hőst. Alceste egyetlen - tragikus - következtetlensége a szerelme, s ha az igaz-mondás paroxizmusában (a görög dra-

maturgia szerint hübriszében) már-már nevetségessé válik is, Illés Jenő találó szavaival: egy közmorált, egy társadalmat tesz bukásával nevetségessé. Még kegyetlenségre, kegyetlen férfiönzésre is képes, csak hazugságra nem: nem hazudik szerelmet Éliante-nak, amikor bosszúból meg akarná csalni vele Célimène-t. No, és az elképzelhető, hogy Melière jó szonettet ad annak az Orontenak a szájába, aki hatalmi szóval akarja költő mivoltát szentesíttetni, s aki holmi gyámoltalan, de cseppet sem veszélytelen csemete-Néróként tömlöcbe vetteté a tehetsége előtt nem hódolót?

Nem, nem! Egy dolog lehetséges itt csupán. Hogy Szabó Lőrinc, akinek fordítására M. G. P. hivatkozik, szépre kozmetikázta ama szonettet. Tán akaratlanul, véletlenül ... Előfordult már ilyes-mi a fordításirodalomban. És ennek a lapsusnak az áldozata M. G. P., erre alapítja különös elméletét ...

Vegyük hát elő Szabó Lőrinc *Mizantróp*-fordítását. Igen, itt van, itt szavalja Oronte a szonettjét ... ha nem is a második felvonásban, mint M. G. P. mondja, hanem az elsőben, mindjárt a darab elején. Nézzük csak, hogyan veselkedik neki.

ORONTE

Szonett... Ez egy szonett ...

Remény. .. Egy hölgy a tárgya.

Kitől némi reményt kap a szív büszke vágya.

A remény... Nem olyan nagy vers, egetverő,

De afféle finom, édes és epedő.

ALCESTE

Meglátjuk.

ORONTE

A remény... Nem tudom, hogy a nyelvem

Elég tiszta-e és könnyed, s ahogy színeztem,

A szó-összerakás kielégíti-e.

ALCESTE

Hát lássuk.

ORONTE

Egyébként egy negyedóra se Kellert hozzá, olyan gyorsan kanyarítottam.

Megpróbálom elképzelni, hogy Garas Dezső ezt a szöveget mondja, nem Mészölyét. Kuncogok így is. Aztán meg más színésszel próbálkozom. Hiába. Oronte költőföllépése ellenállhatatlanul komikus. Milyen jellemző az örök dilettáns agresszív-kevély előre mentegetőzé-

se-kérdése: „Egyébként egy negyedóra se kellett hozzá, olyan gyorsan kanyarítottam.”

De lássuk az „igazából szép” szonettet.

Az első nyolc sor unalmas, szépelgő almanachlira, aztán ez a hat sor következik:

Hogyha örök várakozásban Kell
egyre szítanom a vágyam, Az a
halál előlege.
Philis kegyét kívánni szünök;
Már minden reménytől ürülök,
Olyan sok remény tölti tele.

Nem szépített-kozmetikázott itt bizony Szabó Lőrinc semmit, sőt, kaján mosollyal „sarkította” ő is az oronte-i bárgyú mesterkéeltséget, tudván, hogy magyar és francia fülnek más-másféleképpen hangzik a fűzfaköltészet. Bizonyára ezt a - francia irodalmi életben Melière óta használatos - kézlegyintő ítéletet is ismerte: „*Sonnet d'Oronte.*” Aminek magyar megfelelője körülbelül ez lehet: Költőcske Mihály-vers. Tudhatott a közismerten tárgyilagos tömörséggel fogalmazó kis *Larousse* Oronte cím-szava alatt található szövegről is:

.. *type de l'homme de cour qui prétend au bel esprit, et a qui il n'est pas toujours prudent de dire la vérité.*” Magyarul: „Annak az udvari embernek a típusa, aki elvárja, hogy ragyogó (szép) szellemnek tartsák, s akinek nem mindig ajánlatos megmondani az igazat. Különben itt olvashatunk Alceste-ről is. Íme a jellemzés: „*Type de l'homme colérique, mais d'une sincérité inflexible ...*” Magyarul: „A lobbanékony, de hajlíthatatlanul őszinte ember típusa”, aki (ismét az Oronte-szócikket idéztem) „*déclare franchement*” - *őszintén, nyíltan* kijelenti -, hogy Oronte szonettje „*bon á mettre au cabinet*” - illemhelyre vagy legalábbis sutba való (*cabinet* ugyanis mindkettőt jelent, Melière nyilván tudatosan élt ezzel a szójáttékkal). És az sem kerülhette el Szabó Lőrinc figyelmét (az övét sem), hogy Melière annyira egyetért hősenek kritikai érvelésével, hogy kétszer egymás után mondatja vele végig a népdal szövegét, ellenpéldaként az M. G. P. által divatos kecsességnek becézett nyafka halandzsára.

Mindebből az derül ki, szerencsére, hogy A *mizantróp* mégiscsak jó darab, legalábbis úgy, ahogyan a szerző megírta, ahogyan huszonegynéhány évvel ez-előtt Szabó Lőrinc, majd napjainkban Mészöly Dezső lefordította, a Madách Kamara előadta; kiderül, hogy Oronte

szonettjét nem tartják szépnek sem a fordítók, sem maga Melière - egyedül M. G. P.

Ez megnyugtató.

Az már kevésbé, hogy a kritika ilyen furaságokkal gyarápíthatja olvasóinak ismereteit. Bizony, nyugtalanító kissé az ilyen okítás. Oronte „szép” szonettjével szólva, „minden reménytől ürülök”, ha olvasom.

Ungvári Tamás írása, mely itt, a SZÍNHÁZ hasábjain jelent meg (*Korhűség és korszerűség*, 1971. december), s melyet a szerkesztőség vitaindító cikknek szánt, első pillantásra nehezebb fegyverzetűnek tetszik; ha módjával is, de érvel, koncepcióval szembe legalább vitatható koncepciót szegez, színházi példákra, ellen-példákra hivatkozik, ezért kritikája a felvonultatott arzenál tekintetében kétségtelenül elűt a napilapkritikáktól - így illő és természetes is ez egy színházi folyóiratban.

Ami azonban az önkényes közléseket illeti, ő sem feddhetetlen.

Az általa sikertelennek ítélt előadás kapcsán, „mely a szerzőnek is váratlan gyengéit tárja fel”, fölteszi önmagának a szónoki kérdést: vajon elvetendő-e a törekvés, hogy klasszikusokat más környezetben, modern ruhában adjanak elő, illetve kizárólag korhű díszletben, korhű gesztusrendszerrel, archaikus fordításban szabad-e csak azokat előadni? Nemmel válaszol. Majd ezután egész fejtegetése megtagadja ezt a határozott tagadó szócskát, s végül pontosan oda kanyarodik, arra az eredményre jut, mint Mátrai-Betegh. Három példát említ a jogos és sikeres transzponálásra: az egyik az Old Vic színpadán XIX. századi változatban játszott *A velencei kalmár*, a másik az ugyancsak XIX. századba helyezett John Barton-féle *Othello*. A harmadik példát, „egy restaurációbeli durva angol komédiának” *huszadik* századi környezetbe való átültetését, noha szint-úgy dicsérően említi („... a restauráció világa épp szexuális cinizmusával rendkívül hasonlít mai korunkra”) tulajdonképpen érvényteleníti is rögtön ezzel a megállapításával: „... teljesen úgy hat, mintha egy polgári kasszasikerszerző írta volna”. Ezenkívül rábólint még egyetlen huszadik századi, mai környezetbe való áttételre. *A mizantróp* lengyel átdolgozására. Igen ám, de annak a produkciónak van mentsége, Ungvári szerint. Mert *prózában* szól. „Ami mégis-

csak a korunk nyelve, a marihuana anyanyelve, sokkal inkább, mint az alexandrin. De barna pulóverben alexandrint szavalni ...” - írja immár teljesen Mátrai-Betegh utcájában, feledve (igazán feledve?), hogy nem kell a lengyelekhez menni, többek közt maguk a franciák is játsszák *A mizantrópot* mai miliőben, ruhában s nem prózában, amint fentebb, Mátrai-Betegh Bélával vitázva említetem.

De hát nem a példák és ellenpéldák az igazán lényegesek itt. Hanem az, hogy vagy elfogadjuk a klasszikus drámák mai környezetbe transzponálásának el-vét, vagy nem fogadjuk el. Végtevére nem muszáj. Hiszen elképzelhető egy olyan álláspont is, mely még Shakespeare eljárását is megkérdőjelezi, azt, hogy például *Antonius és Cleopatrát*, *Julius Caesarát*, *Coriolánusát* „modern”, Erzsébet-kori ruhákban játszatta; pedig tudta - nemcsak ő; reneszánsz nézője is - hogy mi fán termett annak idején a tóga.

Ám ha elfogadjuk, akkor tudomásul kell vennünk, hogy *minden miliőtranszponálás-modernizálás* (hangsúlyozom: miliőről, díszletről, ruháról van szó, nem mese-, szövegátdolgozásról - mint pl. a különféle *Antigoné* stb. változatok esetében -, ami egészen más dolog) *leglényege: a külsőségek anakronizmusa*.

Közbevetőleg. Hogy miért csinálta ezt már Shakespeare, hogy miért vált ez az eljárás, ha úgy tetszik, fogás, századunkban újra divattá, méghozzá a shakespeare-inél mehökkentőbb, rafináltabb, pofoncsapóbb - „kockélszerűbb”! - változatokban (melyeket a húszas években kuriózumnak tekintett a közönség, ma pedig egyre inkább igényel és megtapsol) -, nos, erre a miéltre Shakespeare esetében megírt, korunk színpadának esetében pedig valószínűleg még megírandó tanulmányok felelnek. Csak halkan és óvatosan kockáztatom meg, hogy elképzelésem szerint e még születendő tanulmányokban ilyen és ehhez hasonló szavak is elő fognak fordulni: disszonancia, Brecht, elidegenedés, ellentét, abszurd dráma...

Visszatérve az elfogadásra vagy nem elfogadásra: Ungvári kifejezetten nem ellenzi a miliőtranszponálást, de okfejtésében elveti annak lényegét, a külsőség-anakronizmust, s különféle korlátokat állít még fel ezenkívül, melyek legfeltűnőbbje: 1. jó, de csak a XIX. századig húzzuk magunk felé a múltat (*A velencei kalmár* Jonathan Millernél és az

Othello John Bartonnál); 2. ha már egészen magunkig, a huszadik századig húzzuk, akkor ne az eredeti versben, hanem prózában beszéltesük a szereplőket, prózában, „ami mégiscsak a korunk nyelve” ... (ezen belül még egy jókora ön-ellentmondás: ha prózában beszélnek a Melière-hősök, akkor már egyszerre nem zavarók a „legfelületibb áthallások”, a „legdirekterbb azonosságok”? az, hogy „amit Melière egy mai környezetben mond intrikáról, udvarról, hivatalok pac-kázásairól és protekcióról, az épp »korszerűsítve« közhely”?).

Egységet, egybehangoltságot követel Ungvári a „lehetőség szerint csonkítás nélküli, eredeti szöveg” (tehát mégsem próza? az ember nem győzi kapkodni a fejét), a „gesztusnyelv” (vagyis az alakok külső viselkedése, modora, ruhája, taglejtései?) meg a színjátékstílus között. Ezek szerint korhű jelmez, paróka, hajbókolás ...? Nem, Ungvári „meghatározott elvi alapon álló külföldi kísérletek”-et említ e követelményével kapcsolatban, nem hagyományos előadást. S megrója a Madách Kamara „kísérletét”, mely „meghagyta az eredeti szöveget, de az úgynevezett második nyelvet fordította le maivá”, amittől „a két nyelv felesel ... az egyik szavával cáfolja a másikat... .

Hogy felesel egymással a két nyelv, ez igaz. Es helyes. Nyilván ez az egyik értelme az ilyesféle kísérletnek. De miért „cáfolja egyik szavával a másikat”?!

Olyasféléképpen jár el Ungvári - már megbocsásson a hasonlatért, ami sosem lehet egészen pontos -, mintha például a racine-i hármas egységet kérné számon egy „formabontó” darabon. (Nem is áll olyan távol a formabontás fogalma az eredeti klasszikus szöveg mai környezetbe helyezésétől.) Vagy miután meghallgatta egy Bach-mű dzsesszátíratát, kijelentené: nem is rossz, de jobb volna, ha csak vonósok játszanák, a szaxofon meg a dob nem stílszerű ...

Ungvári Tamás elvi igenlése, ezt az igenlést lényegében megtagadó fenntartásai, s a kérdéses előadás heves ostromozása közepette egyszer csak tisztán hall-hatóan, félreérthetetlenül hitet tesz a *nem* mellett. Cikkének ez a néhány sora maradéktalanul meggyőző, nemcsak azért, mert egyenes beszéd, hanem mert pontos, szabatos fogalmazás. Ezt írja: „A klasszikusok aktualitása abból fakad, hogy nem *ma* éltek, hanem tegnap, hogy századokat tudnak átkiáltani, hogy jós-latos erővel a múltból értették meg azt,

ami még századok múltán is érvényes. Az aktualitásukat ez a tegnapiság adja. A »már akkor is« - s ebből kijöhet a »még ma is«. Így igaz. S az idézet *eddig*: a klasszikusok hagyományos szín-padra vitelének örök eszmei alapja is lehet. Mert bizonyos vagyok benne - nyilván nemcsak én, hanem a „legelszántabb” modernizáló is -, hogy hagyományos, tehát a klasszikus darabot eredeti „lelőhelyén” hagyó előadás mindig lesz! Az is. Vagy akár elsősorban az. Mind-egy. Ungvári nem avval ingerel ellenkezésre, vitára, hogy ő nyilvánvalóan *csak* a hagyományos interpretációban hisz, hanem hamis, ellentmondó következtetéseivel. Így folytatja ugyanis: „De ha csak ez *a ma* van, akkor fáradt semmitmondással laposodik a legnagyobb gondolat is.”

De hát miért volna csak ez a *ma* jelen?! Hiszen ugyanúgy jelen van a *múlt* is: a klasszikus szöveggel, kivált, ha meg-hagyják eredeti formájában, s nem írják át prózává!

Miért hiszi Ungvári, hogy múlt és jelen villamos töltése, kisülése (ami persze hogy több, mint holmi lapos vagy nem lapos felületi igazságazonosság!) csak onnan ide cikkánhat, nem pedig ide-oda, oda-vissza cikázhat?

Az imént, amikor leírtam a lelőhely szót, már elindult bennem egy asszociációs folyamat; most megpróbálom végigpergetni a gondolatsort, hátha közelebb visz a mába transzponálás alapkérdésének a megértéséhez. Nos, az ókori leletek helye természetesen a múzeumokban van; vagy akár a helyszínen, a fel-tárt lelőhelyen. Elzarándokolunk ide is, oda is, csodájukra járunk, fogunk járni mindig. De megeshet olykor, végtére el-képzeltethető, hogy... tegyük fel, egy görög érmét a lakásunkban, a saját környezetünkben szemlélhetünk; vagy egy vázát ... éspedig teljesen eredeti formájában és színeiben, tehát *nem* átmázolva, hozzápásztva modern bútoraink, világításunk hangulatához ... oda-oda pillantásunkból s a váza *visszapillantásából* aligha hiányoznának a jóleső-viszolygó borzongás-rádöbbenés. S ha történetesen amaz „Archaikus Apolló” állna - áll-hatna - ott a váza helyén, a „változtasd meg élted!” bizonyára még parancsolóbban áradna belőle felénk, mintha lelőhelyén látnánk.

*

Még néhány további önkényes közlés Ungvári Tamásnál.

Cikke harmadik sorában *szövegvál-*

toztatás nélkül előadott budapesti Melièréről ír. Később *látszólagos* szöveg-hűségről, még később a fordító *Mizantróp-átdolgozásáról* tesz említést.

A marsall-ügy. „Mit szóljunk ... ah-hoz - háborog Ungvári csipős-szellemesen -, ha ezeket a marsallokat a színpadon egy légitársaság egyenruhájába bújtatott paszomántos statiszták képviseli?... A marsall, akiről el is felejtettük, kicsoda, akkor tárhatja elének valóját, ha megmarad marsallnak ...” De hát hogyan „maradjon meg” marsallnak az, akit Melièrre nem annak írt meg? *Un garde de la maréchaussée de France* csak Testőr, a Marsalli Becsületbírósg küldöttje (Szabó Lőrincnél), követe (Mészölynél). Közte s a marsallok közt akkora a különbség, mint, mondjuk, a rossz emlékü „Nemzeti Számonkérő Szék” bírái s fullajtárak, az idéző parancsot kézbesítő csendőr között.

Unalom. Úgy vélem, a kritikus csak a saját nevében beszélhet róla: hogy ő *maga* mennyire un vagy nem un valamit; *a néző* nevében nyilatkozni nemcsak illetlen dolog - képtelenség is. Nem szívesen hivatkozom sikerre: a produktum mi-nőségét nem mindig igazolja. De annak mindenképpen ellene mond, hogy a közönség unatkozik. Amikor e sorokat írom, ötven nap telt el a bemutató óta. S táblás házak előtt megy. Meggyőződtem róla: a színház pénztári jelentéseiből.

Fordítás. Már arra is fölkaptam a a fejemet, hogy „Mészöly Dezső ragyogó műfordító - egyetlen húron, korlátozott skálán.” Hogy pattanhatott ki Ungvári fejéből ez a jellemzés épp arra a műfordítóra, akinek munkásságára valósággal a színészi mimikri jellemző, hiszen „skálája” a középkori misztériumátköltéstől a *tolvajnyelvű* Villon-balladákon, Shakespeare-en, Melièrre-en, V. Hugón át Shaw-ig (*Pygmalion!*), Feydeau-ig, sőt a szürrealista Weingartenig terjed? Ha mindezt egy húron le tudja játszani Mészöly, akkor már szemfényvesztő, nem műfordító!

De lássuk a folytatást: „Senki nála (Mészölynél) jobban nem fordítaná le a *Cyranót*, talán még Ábrányi Emil sem. De tiszta rímeiben, csengésében, bongásában az ő költészete a századvég...” „Mészöly szövegéhez tökéletesen illik a bajuszkötő - akármelyik rendező máris nekiláthat a feladatnak, hogy a XIX. századba ültesse át a Mészöly-féle, ön-magában kitűnő változatot, némi ódon ízzel” ... stb.

A bajuszkötő jó. Még irigyelném is, ha találó volna e szellemesség - így azonban, hogy nem talál, mit ér? Mit ér, ha a bajuszkötő csak a XIX. századhoz illik (meg talán bajuszainkra, Mészöly, Ungvári s jó néhányunk bajuszára *illenék*, ha kapható volna; konkrét bajusz-kötő ügyben egyek vagyunk, abban igen ...), de Mészöly Melièrre-fordítására semmiképp, az ugyanis nem XIX. századi. Mert azt, ugyebár, el kell hinnünk Ungvárinak - „becsületszóra” -, hogy Laurence Olivier *nagyon rosszul, rend-kívül manírosan* játssza *A velencei kalmárt* az Old Vic színpadán: nem láttuk. De Mészöly fordítása ellenőrizhető.

Íme Alceste keserősége Mészöly tolmácsolásában:

ALCESTE

Nem tréfálok veled:

Tőlem ne várjanak sehol kíméletet!

Epém fakasztja föl a város és az Udvar,
Én már torkig vagyok minden szabályzatukkal,
Csak fájdalom gyötör, keserű szenvedély, Ha
elnezem, hogy él az, aki köztük él.
Csak érdek-emberek, lapítók, intrikálók,
Helyezkedők, nyalók: csálók amerre látok!

PHILINTE

Azért nem oly sötét a kép, ahogy te látod.
Ellenfeled lehet farkasnál farkasabb, De el
nem érte, hogy letartóztassanak.

S a vád majd visszaüt, mert mindent észre
vesznek:
Rágalmazásain még csúnyán rajta veszthet.

ALCESTE

Ó? Nem! Ilyesmitől egy mákszemnyit se fél:
Minden gázságra van zsebében engedély! Ne
hidd, hogy egy ilyen kaland csak úgy

ledönti: Ó
fölfelé bukik: még jobb állásba köt ki

Ez XIX. század? Vagy pláne század-
vég?

Vajon mennyivel frissebb a következő
változat?

ALCESTE

Nem én. Sőt azt hiszem,
E ponton senkit se kímélek sohasem. Szemem
ég: udvari s itt a városi népnek Nincs figurája,
mely ne forralná epémet; Rögtön rosszkedvű
és boldogtalan vagyok, Látván, emberek közt
mis milyen a kapocs. Gyáva hízeltetés,
csalás, önérdék, álnok Képmutatás minden,
amibe csak belátok;

PHILINTE

A baj nem is olyan rettenetes egészen. Bármit
fogott is rád pimasz ellenfeled, Csak nem érte
el, hogy börtönbe vessenek; Látjuk, hamis
vádja hogy omlik máris össze S ez a tette
talán őt magát teszi tönkre.

ALCESTE

Őt? Ily fogásoktól ő nem félt sohasem; Engedélye
van, hogy nyílt gazember legyen; És hatalmát
nemhogy csökkentené kalandja, Meglátsd, holnap
eggyel magasabb lesz a rangja.

Szabó Lőrinc fordításából idéztem, a nagy költő és műfordító emléke iránti tisztelettel. Szabó Lőrinc fordítása szép írás; Mészölyé jobban mondható.

Vigyázzunk a századokra utaló címekkel. Ha magam nem vigyáznék, megkérdezném Ungváritól: vajon hányadik század stílusa ez: „Nem látom okát, miért ne lehetne pontosan megfogalmaz-ni kifogásunkat olyan jelenségek ellen, amikor a kísérlet ilyen esendő eredményt arat.”

Kritikájának záró mondatát idéztem a magam cikkének zárókövéül.

*

Post scriptum. „Túlzott indulat? Túlzott” - vállalom én is Ungvári Tamással. Azt a szenvedélyességet, mely mindnyájunkat elkap, ha az igazságot kutatjuk. Lehet e szenvedély a tények tisztelete? Bár azzá lenne bennünk!

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hermann István:

A jubiláló színház - ma

Almási Miklós:

A lehetetlen dráma sikere (Gyilkosok a ködben)

Pályi András: A két

Sirály Molnár Gál

Péter:

Két portré (Ungvári László és Márkus László)

Feuer Mária:

Magyar egyfelvonásosok az Operában

Szeredás András:

A beszéd dramaturgiája (Peter Handkéröl)

Sz. V. Gippiusz:

Beszélgetés egy taburól

Földes Anna:

Örkény dramaturgiája

Szigethy Gábor:

Politicus feljegyzések színházművészetünk mai állapotjáról

Köpeczi Bócz István:

Arcok és álarok

Dévényi Róbert:

Bábfesztivál Pécsen

PÁLYI ANDRÁS

Korszerűsítés vagy korszerűség ?

A gyáva

Tagadhatatlan, hogy a gyávaságot általában pejoratív fogalomnak tartjuk. Különösen, ha megtévesztő álbátorság takarja. S még inkább, ha a tartalmatlan jóléthez való ragaszkodást, a tartalmasabb életlehetőség elmulasztását jelenti. Aligha elegendő azonban egy művészi alkotáshoz ennek pusztán „leleplezése”, konkrét társadalmi vonatkozás, közeg nélkül. Még akkor sem, ha ez az alkotás nem kíván több lenni, mint ünnepi megemlékezés, tisztelgés Sarkadi Imre emléke előtt, születése és tragikusan korai halála évfordulóján. Ez az alkalom ihlette ugyanis Mihályfi Imrét, hogy elkészítse *A gyáva* tévéfilmváltozatát. Mihályfi, gondolom, Sarkadi kisregényének *mai aktualitásából*, hatékonyságából indult ki, s voltaképpen zavarták azok a motívumok, melyek a mű keletkezési idejére, az ötvenes és a hatvanas évek fordulójára utaltak. A tévéváltozat tehát igyekezett „túltenni” magát azon a tíz éven, mely a regény megjelenése óta eltelt, s mintegy a mába transzponálta a cselekményt.

Anélkül, hogy el akarnánk ismételni azokat a kifogásokat, melyek a sajtóban a Budapesti Művészeti Hetek keretén belül lezajlott televíziós bemutató után megjelentek, fel kell tennünk a kérdést: végül is miféle gyávaságról szól *A gyáva*? Mert abban igaza van Hámos Györgynek, aki az Élet és Irodalomban fogalmazta meg ellenvéleményét a televíziós változatot elmarasztaló kritikákkal szemben, hogy Éva a regényben (minthogy első személyben beszél), már az első oldalon leleplezi magát. Érdemes is felidézni ezeket a Hámos György által ugyancsak citált sorokat: „Évek óta tudom, házasságunk lassan kétfajta önzéssé alakult át; az ő önzésének alapja, hogy én szép vagyok, dekorálom, s amelletts dicsérem - az enyémnek, hogy ő sok pénzt keres, és úgyszólván mindent én költöm el, ahogy akarom. Valószínűleg ő is sejti, hogy együttlétünk üzlet, aminek az alapja az ő pénze és az én személyem.” Azzal azonban már alig-ha érthetünk egyet, hogy a film készítői „jó irányba zökkenítették ki a pályáról a

regényt” - mint Hámos írja -, amikor elengedték fülük mellett a *korán* leleplező belső monológokat.

Hiszen a filmben alig derült ki több az *egész történetből*, mint amit Sarkadi hősnőjével a regény első lapján elmondott, holott nem véletlen - s ez, gondolom, nem szorul bizonyításra -, hogy mindez Sarkadinál már az *első lapon* kiderül. Vagyis *A gyáva* - az írói szándék szerint - elsősorban nem az úgynevezett művészi világ egy élődi nőalak-ját akarja elélni állítani, hanem ennél általánosabb, mélyebb kérdést; az *embert emberré tevő ambíciók elsozadását*. Sarkadinál ezért kiindulópont Éva leleplezése, s ezért jártak rossz úton a film alkotói, amikor e leleplezést a tévéváltozat mondanivalójává tették.

Összefügg ez a mű mai aktualitásának félreértésével. *A gyáva*, érzésem szerint, nem olyan értelemben időszerű, hogy akár ma is keletkezhett volna. Sarkadi, miközben pontosan jelzi azt a társadalmi közeget, melyben hősei mozognak, a jövő társadalmát félti. Félti bizonyos elanyagiasodástól, ezért is kerül a regénybe szélsőséges és reális ellenpólusként a somogyi „kirándulás” képsora, aminek a film épp finoman megmunkált drámai összeütközéseit egyszerűsítette le, s ezért oly lényegesek mindazok a rekvizitumok, melyek az ötvenes-hatvanas évek fordulójára utalnak. Sarkadi, mintha forgatókönyvet írt volna, regényében igen fontos szerepet szánt a kellékeknek, Bence szakállától Tibor Ikka-üvegéig, amiből a rumot tölti; Mihályfi viszont egy az egybe áthelyezte a cselekményt a mába, s ezzel Sarkadi féltése *banális igazságok elkésett ismételtetése* lett, annál is inkább, mert a film az Éva-típus leleplezését tekintette feladatának, ami pedig az író számára kiindulópont volt.

A tévéváltozat így, ezzel az erőszakos aktualizálással, elszalasztotta a műben rejlő lehetőséget, azt, ami valóban aktuális. Érzésem szerint ugyanis, ha a tévéfilm készítői a történet korhoz kötöttségét erősítik, ha Sarkadi akkori féltelmeit bontják ki *A gyávából*: az ambíciók elsozadásától, az elanyagiasodástól való félelmet, akkor erősebb, maibb hatást értek volna el. Sarkadi azok a kérdések gyötörték, víziószzerűen, melyek-kel a halála utáni évtizedben nemegyszer szembe kellett néznünk.

S ez, a tíz éve meghalt író meglátásainak és mai problémáinknak e kapcsolata, önmagában is olyan feszültséget tartalmazhatna, melyet aligha lett volna

Hagyományos vagy új dramaturgia?

szabad elszalasztania Mihályfi Imrének, amikor Sarkadi maiságáról kívánt vallani. Végül a film közhelyeket állapított meg; a kisregény viszont továbbra is izzóan aktuális, izgalmas olvasmány. Lehetséges, hogy izgalmasabb, mint valaha. Ma már nemcsak Sarkadi vízióját érezzük benne, saját tapasztalatainkat is. A filmből sajnos mindkettő elveszett, s ezzel elveszett az alkotás közéletisége, politikai jelentése is.

A mizantróp

A Sarkadi-tévéfilm esete nem elszigetelt jelenség. Az *aktualizálás* - idézőjelben vagy anélkül - színházi művészetünk talán legtöbb szenvedélyt kavarázó kérdése, s vitatkozunk bár a politikai szín-házról, a klasszikusok játsszási módjáról vagy a színházi profilról, előbb-utóbb ez kerül terítékre. Korábban a *Rómeó és Júlia* kavarta fel a kedélyeket, majd A *mizantróp*; s a két előadás együttes emlegetése a balsikerű aktualizálás elrettentő példjaként, mint Ungvári Tamás tette a SZÍNHÁZ 1971/12. számában, véleményem szerint a jelzett művészi, alkotói konfliktus meglehetősen sematikus megítélését is jelzi. A Sarkadi-tévéfilm esetét azért is érdemes volt szemügyre vennünk, mert nemcsak adalékot szolgáltat a kérdéshez, hanem olyan tanulságokat is kínál, melyek jól megvilágítják a színházi aktualizálások ellentmondásos problémáját is.

Ungvári felállít egy tételt: egy korhű Melière-előadás sokkal korszerűbb lenne A *mizantróp* legutóbbi, Madách kamarabeli bemutatójánál; s ezt így még el is fogadhatnánk, ha nem maga Ungvári idézné az ellenpéldát: a Jan Kott át-dolgozásában és Zygmont Hübner rendezésében Krakkóban bemutatott mai A *mizantrópot*. S jóllehet a budapesti elő-adást Mészöly Dezső csengő-bongó rímei is meglehetősen bénítják, s nem véletlen, hogy Kott prózában fordította Melière-t (ebben is igaza van Ungvárinak), a kérdés lényegét mégsem itt érzem. Kott ugyanis szellemes nyelvi játékaival, melyek átszövik fordítását, nemcsak sajátos ízt kölcsönöz a darabnak, de „alájátszik” a rendezői elképzelésnek is. A melière-i dialógusokat teletűzdelté mai kifejezésekkel, az egyes drámai szituációk indoklását az úgynevezett kisrealizmus igényei szerint is kidolgozta, Oronte jellegzetes dilettáns, „avantgarde” költő lett, s megidéződött a varsói kávéházak világa, mai motivációval dolgozta át Alceste és Philinte konfliktusát (természe-

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

3. Nosztalgia és valóság

Tizennégy éves koromban történt először, hogy a születésnapomra, névnapomra és egyéb ünnepi alkalmakra kapott és gondosan félretett pénzből egy vasárnap felutaztam Budapestre, hogy végre színpadon lássam X. Y. kedvenc színészetet egy olyan darabban, amelyben különösen parádés alakítást nyújtott. Voltam délelőtt fél tizenegykor színházban, majd ebéd nélkül átrohantam egy másikba, ahol fél háromkor kezdődött az előadás. Ott is valamelyik kedvencembálványom tündökölt. Ezek a darabok, előadások máig elevenen élnek az emlékezetemben, az egyszeri, de

tesen anélkül, hogy az alapvető drámai összeütközésen változtatott volna); ugyanakkor megmaradtak a Melière-korabeli fogalmak, az udvar, a méltóságok, a királyság stb.

Amikor azonban az udvar emlegetése olyan kifejezésekkel keveredik, mint az *elidegenedés*, nyilvánvalóvá válik az anakronizmusok általánosító szerepe (az *udvar* például a mindenkori befolyásos emberek körét jelöli). Ez pedig lehetőséget kínált arra, hogy a rendező olyan összefüggésekben ábrázolja a „befolyásosságot” és Alceste elvakult kritikáját, aki azonosítja az „udvart” a társadalommal, s épp ezért nevetségessé válik, amely árnyaltabb és maibb, ha úgy tetszik, *korszerűbb*, mint amilyen a „korhű” Melière lett volna, hisz benne van mai történelemismeretünk is.

Vámos László nem erre vállalkozott. A Madách kamarabeli A *mizantróp* a mai nyugat kritikája kíván lenni, s ez így valóban formális megoldás. Hasonlóképpen formális, mint a Mihályfi-féle Sarkadi-film mai időszerűségének egysíkú kihasználása. Az ugyanis, hogy Melière A *mizantrópja* akár a mai nyugaton is történhetne, az, hogy A *gyáva* akár a mai Magyarországon is megeshet (ez is, az is kis változtatásokkal), önmagában még nem indokolja a kérdéses művek mába transzponálását. A *gyáva* esete jól mutatja, ez az átültetés egyszerűen meg-

leginkább mégis az a szavakkal reprodukálhatatlan varázslat. Élmény, amelyben a testi valóságban látott, lelki jelenlétében tapasztalt X. Y. „nagy” színész részletetett. Személyvonaton utaztam odavissza háromszáz kilométert, csupa izgalommal jöttem és diadalmasan mentem haza, zsákmánnyal: a Csodával a szívemben.

Aztán éppen jókor kerültem fel végleg Pestre, immár egyetemistaként. A hatvanas évek elején Gábor Miklós Hamletjét, Henrikjét, Tolnay Klári Blanche-át visszaemlékezve is töretlenül szép előadások fénylő csúcspontjaiként látom. (Majdnem elfeledkeztem valamiről: gimnazistaként szintén felutaztam felbumliztam Pestre, hogy Pábert lássam. Valóban a föld indult meg velem akkor.)

Összegezve: máig beleborzadok ezek-be az élményekbe, a színházba vetett hitem tápláló, vitamindús emlékeibe.

fosztotta a művet időszerűségétől. S tulajdonképpen ugyanez történt A *mizantróppal*. A Major-féle *Rómeó és Júliától*, ha az eredményt ki-kí maga ízlése és a modern színházról alkotott elképzelése szerint ítéli is meg, elvitathatatlan az a törekvés, mely az itt említett példák közül leginkább a krakkói A *mizantróppal* rokonítja a nemzeti színházbeli *Rómeó és Júliát*. E törekvés lényege pedig, érzésem szerint, nem más, mint a szó legnemesebb értelmében vett *politikus színház* megteremtése, melynek köze van mai életünkhöz, mely közvetve vagy kevesebb áttételeességgel mai problémáinkról vall.

A korszerűség és a korhűség nem zárják ki egymást, és a művek erőltetett korszerűsítése sem jelent korszerűséget. Úgy hiszem, minden művész eredendő hivatásának érzi - vagy kellene éreznie

hogy saját korához szóljon. A korszerűség látszataként alkalmazott korszerűsítések azonban nemcsak „irodalomcentrikus” szempontból vitathatók, de aktualitásuk szempontjából is. A világirodalom és a színháztörténet tele van átdolgozásokkal; művészi értelemben mégiscsak azok az átdolgozások voltak életképesek, melyek - legalább valamilyen vonatkozásban - többet tudtak mondani az átdolgozott, rendezőileg át-értelmezett eredeti műnél.

Azóta már nem tudok elsápadva, könnyekkel viaskodva tapsolni, ritkán érzem azt a hajdani érzéki gyönyört, legfeljebb néha az Opera színpadán, ha egy Tito Gobbit, Astrid Varnayt, Simionatót vagy Melis Györgyöt látok-hallok. Esetleg koncerteken még. Mi az oka? Ezt keresem, s szinte nosztalgikusan kérem számon azoktól is, akiket még hat-hét évvel ezelőtt is egy serdülő romantikus lelkesedésével-buzgalmával imádtam. Hol a varázs? A varázs megéléséhez szükséges naivitásom veszett el, kamasz-rajongásom és nyitottságom, amit még húszegynéhány évesen is birtokoltam? Vagy talán azért történt mindez, mert félig szakmabeli lettem, mert alkalomadtán kritikus is vagyok, mert mélyebbre látok, s talán már kevésbé *érzek*? Mások lettek az igényeim? Nem az egyéni remeklés csodáit kívánom többé, hanem a tökéletessé csiszolt *egész gyönyörűségét*?

Ez a cikk is csupa szertelen rögtönzés, melyben kutatom, keresem a hibát - magamban is: miért nem tudok már néha régi kedvenceimért sem rajongani?

Irigylem azt a nézőt, aki egy-egy színészért megy a színházba. Csodálom a színészt, akinek tábora van. Nagyra becsülöm, hogy vonzani tud.

Rossz néző lennék? Aligha. Szinte kritikátlan néző vagyok. Csak az abszolút dilettantizmus vagy valami különösen bosszantó ostobaság üldöz el a szünetben a színházból. Közepes dolgoknak is szívből tudok örülni. Én a színházban szeretem jól érezni magam. Ha néhanapján kritikát írok, a kritika csak az előadás után kezd formálódni bennem. Ha csak közepesen jó is egy előadás, akkor már leköt, benne élek - érzelmileg és értelmileg egyaránt: rácsodálkozom.

A szünetben ritkán van rossz véleményem, várok vele, mert mindig optimista vagyok. Egy-egy jó előadás egyszerűen az érzéseimet bizsergeti meg.

Azok közé sorolom magam, akik egy vidéki színház tájékoztatásán véresre tapasztolják a tenyerüket. egy valóban ügyes táncoskomikus miatt. Akik a József Attila Színházban szinte megható lelkesedéssel törnek ki tapsviharban, ha Bodrogi Gyula a színen megjelenik. Amíg a közelébe nem költöztem, egyszer sem voltam a József Attila Színházban. Szín-padon egyszer sem láttam Bodrogit. Csak a hírét hallottam - nem a legjobb hírét. Mióta láttam, a híve vagyok. Kritikus, de híve is. Mert azok, akik körülöttem a nézőtéren ülnek, rákényszerít-

nek arra, hogy higgyek benne. Láttam már kitűnőnek, láttam ripacsnak. De az utóbbiként is szerettem. Valami ősi, lényegi egységbe fogott, kényszerített - most ő - azokkal, akik clownkodását gyermeki örömmel, boldogan, hálásan befogadták. Jól tudom, az ilyen siker, hatás, nem feltétlenül kritériuma a „mély és igazi” színházművészetnek, de azt is tudom, *hogy* e nélkül aligha lehet meg a színház.

Nem akarok túlozni: ma is vannak kedvenceim. Ruttkai Éva, Töröcsik Mari, Darvas Iván: lehet értük nem rajongani? De színházrajongásom érdekében mégis aggaszt: hova lettek a nagy, a feledhetetlen alakítások? Hová tűntek a csodák? Miért ritkák, mint a fehér hol-ló? Olyan keveset látok belőlük manapság, s nélkülük mennyivel szegényebb vagyok.

*

Tisztában vagyok vele: ez az én nosztalgiam nagyon elavultnak tartott színházeretetet, színházkonceptiót takar. S látszólag minden megcáfolja.

Hiszem:

1. állandóan azt hallok, hogy Magyarországon kiváló képességű, kimagasló egyéniségű színészek vannak, de nincs igazi színházművészet.

2. Nagyszerű alakításokat lehetne lát-ni, de alig látni jó rendezést, korszerű összprodukciót.

3. Az utóbbi két pontban felsoroltakat nem hazai szemtanúk, hanem kül-földi vendégeink bizonyítják.

Megalapozottnak látszó érvelés, jó-részt igaz is. Mit kezdjünk vele?

Vegyük sorra a pontokat.

Először is: a kiváló képességű, kimagasló tehetségű színészek köre alig bővül. Sőt, szűkülni látszik. Tessék megnézni a Nemzeti Színház női gárdáját, a Vígszínházban a fiatal férfi színészek, a Madách Színházban az idős szerepek alakítóinak listáját. Van kettőnél több, aki igazán vonzana, aki csodateremtő tehetség, aki kimagasló szólóprodukciójával „gátolna” egy rendezői koncepciót?

Aligha.

Hol vannak hát a nagy alakítások? Hol vannak az igazi „mennybemenetek”? Évente ha két-három akad. Persze, nem azt akarom mondani, hogy nincsenek kifogástalanul megoldott szerepek, egy „kiváló képességűtől” bármikor elvárható rutinos alakítások, a kritikusok által kimanipulált „sikerek” - ezek adódnak szép számmal. De az igaziak,

a jutalomjátékok - színésznek és nézőnek egyaránt jutalomjátékszámba menő produkciók - azok hol maradnak?

Nem sorolom fel, hány kitűnő, kedvenc színészetet láttam hatalmas ambícióval közepeset produkálni, azt sem, hánytól láttam lélektelen és hatástalan magamutogatást. Minek sorolnám fel? Magamnak is pironkodva vallom be, hogy hányszor csalódtam.

Az okot keresem.

*

Magyarországon pillanatnyilag a lehető legrosszabb a helyzet. Rendezői színház nincs (pedig mennyit cikkeztek róla, mennyit követelték, esztétikai fundamentumát milyen gondosan megvették). És még mindig létezik színész-centrikus színház (pedig milyen logikus érveléssel bizonyították anakronizmusát).

Két lehetőség között vergődünk. Né-ha elég szánnalmasan.

Talán a legaggasztóbb az, hogy maga a színész kezdi elveszíteni a hitét a színházban. A hitvesztés pedig mindig bizonyos etikai-morális és mesterségbeli zül-léssel jár együtt. Tanúi vagyunk: menjünk be egy huszonötödik előadásra, és halljuk a sugót. Menjünk be egy másikra - ezen fogadásból húsz perccel hamarabb befejezik az előadást.

A nézőben nem hisz a színész? A nézőtől vár többet?

Lehetetlen, hiszen a néző ott ül, *többnyire* ott ül előtte, s azért ül ott, mert rajongani szeretne érte.

A színész, „a kiváló képességű”, is már korábban elvesztette a hitét, talán még a színpadra lépés előtt, talán már a próbák során, talán már a próbák előtt.

Miért? Mi miatt? Esetleg ki miatt?

Találgatunk.

Ám mielőtt a tettesre rámutatnánk, hadd vessünk közbe valamit.

A színész nem mindig akarja a maga javát. A világ egyik legtévedékenyebb teremtese. Néha maga ellen dolgozik. De az igazi színész - ha művészi tevékenységről van szó - sohasem menthetlen. Érzékenysége káprázatos. Ösztönei, ha fertőzetlenek, a legjobb irányba mozdíthatók.

A színész sok mindenért hibás lehet. De nem mindenért ő a hibás.

Tehát nézzük a tettest.

Először is annak tekinthetjük az állapotot, amelyben a magyar színházművészet vegetál. A már említett interreg-

NÁNAY ISTVÁN

Öreges diákfesztivál - tanulságokkal

„The young theatre - a voice of progress”, vagyis: „A fiatal színház - a haladás hangja.” Ez volt a III. nemzetközi egyetemi diák színjátszó fesztivál mottója. A két évenként Wrocławban rendezett seregszemlét a fesztiválok fesztiváljának nevezik, mivel az egyes országok nemzeti minősítő versenyének legjobbait vagy más nemzetközi találkozók kiemelkedő produkcióit láthatják a nézők. Tehát kétszeresen megkülönböztetett figyelemmel kellene kísérnünk ez eseménysorozatot, hiszen a bemutatkozás „mit és hogyanja” alapján egy világ-szerte terebélyesedő mozgalomról kap-hatunk képet. Ez esetben ellentmondásos képet. Ez a fesztivál ugyanis az öregeske színházak találkozója volt. Nem a résztvevők életkora miatt (bár esetenként ilyen tekintetben is!), hanem politikai és művészi gondolataik, a produkciók tartalmi és formai megjelenítése következtében.

A fesztivál legtöbbet vitatott kérdése a mottóban is megfogalmazott progresszivitás volt. A bemutakozó 21 együttes mindegyikéről elmondható, hogy haladó gondolatok, társadalmi problémák szó-szóloja. De a progresszivitást rendkívül tágra fogták fel, úgy szólván minden be-lefért, legalábbis ezt tükrözték a produkciók. Az általános emberi kérdésekkel - kiszolgáltatottság, elidegenedés, háború, tiltakozás az erőszak ellen - ép

pen úgy találkozhattunk, mint az aktuális napi politikai események megjelenítésével vagy a politikai szemináriumok illusztrálásával. A szándékuk szerint előremutató előadások a megvalósulás során legtöbbször zavaros közhelygondolatok keretében szolgáltak.

Színházi találkozóról lévén szó - progresszivitáson a színházi kifejezőeszközök megújítását is érthetnénk. E tekintetben határozott megtorpanást tapasztalhattunk. Az előadások zömében azonos formai megoldások sztereotípiákká merevedett „ötletei köszöntek egy-másnak. Általános volt a görcsös igyekezet a közönség aktivizálására, a játékba való bevonására, de ez az esetek többségében külsőleges és hatástalan maradt.

Szeminárium és diákkabaré

A színpadot direkt politizálásra több együttes felhasználta. A fesztiválok visszatérő csoportja a pármái CUT, amely most a *Vigyázzatok., munkások! Ha a Népfrontra szavaztok, a vörösök ellopják a bicikliteket* című előadással szerepelt. A darab „szereplői” többek között Az amerikai tőke, a Vatikán, Az olasz kereszténydemokrácia, A forradalmár. Mint a címből és e felsorolásból is kikövetkeztethető, allegorikus játékról van szó, amelyben a politikai gazdaságtan leegyszerűsített fogalmainak és összefüggéseinek illusztrációja keveredett két munkás forradalmi elmélkedésével. Mélységben és magasságban osztott színpadon, jelzett barokkos épített díszletek között játszódott a darab, melynek „legkifejezőbb” képe, amint a Vatikán és Az amerikai tőke érzelmes tangót táncolva egymáséi lesznek. Filmvetítés, magnózene és szöveg teszi az előadást még zsúfoltabbá.

Lényegében hasonló, eszközeiben azonban egészen eltérő előadás a buka-

resti Architeatrul együttesé: *Egy ház története*. Az emberiség fejlődését ábrázoló etűd (mely motívum még legalább három együttes előadásában szerepelt) után a kizsákmányolt embert mutatták be - többszörösen. Az élőködő, elnyomó Hatalmat az elnyomottak megdöntik, majd tanulnak, dolgoznak, építenek, és tenyerükben összehordott föld-halomba elültetik az eszme diadalát hirdető fácskát. A játék stílusa rendkívül puritán. Néhány dobogó és a játékosok kis batyujában levő egy-két tárgy minden segédeszközük. Pár perces etűdökben illusztráltak egy-egy banalitásig le-csupaszított tételt. Ezek legjellemzőbbje: a kizsákmányoltak körül vannak kerítve. A felkelést jelző sípszó hangjára a ketrecükön átlépve a Hatalom és az azt szolgáló Vallás és Korruptió „házát” jelképező faktereket a Hatalomra aggatják, és a keretek súlyától az össze-esik: győz a forradalom. Ilyen egyszerű a történelem!

A bradford-i Art College társulat a politizálás más formáját választotta. *James Harold Wilson elsüllyeszti Bismarckot* című, előadásuk pergő ritmusú diákkabaré. Wilson hosszú, szőke hajú, lányos arcú cserkész. Volt külügyminiszterét, George Brownt, sajátos bohócruhája - fele frakk, fele overall - jellemzi. A használt tárgyak reális és jelképes értékűek. A hatalom jelképe például egy távcső, mely emellett arra is szolgál, hogy Sir Alexander Douglas Home a löverseny eseményeit vizsgálja. Harold Wilson miniszterelnökségéhez kéri a pár-tok támogatását - ez a színpadon egy gyors tempójú szerelmi megkörményezés formájában jelent meg: a pártokat meg-személyesítő lányoknak teszi a szépet, ígér fűt-fát. A kolonializmust, az angol gyarmatosítás következményeit, az élet-színvonal tagolódását, az ár- és béremelések mechanizmusát bűvészmutatvány-

num-helyzetet, amikor még nem a rendező s már nem a színész a központ, az úr. Ez a helyzet gyilkosan káros. Példátlan energiákat elemésztő.

A színész sokszor és joggal azt mondja: azért játszom ilyen és ilyen darabban, mert a rendező a maga sikerét kovácsolja. Az igazgató jó pontot akar szerezni. A dramaturg felfedezési mániája ilyen darabot tukmált a színházra.

A rendező azt mondja: nem valósít-

hatom meg ilyen és ilyen művészi ideá-omat, hitvallásomat, mert nem vagyok úr, csak a színész cifra szolgája. Pozícióm és tekintélyem látszólagos.

Ennek is, annak is igaza van. Igaza lenne, ha a két szempont voltaképpen ellentmondana egymásnak.

De tegyük fel, hogy ellentmond. Nagylelkűen adjunk mindkét félnek igazat? Langyos megoldás. Az igazság talán

mégis annak a javára dönthető el, aki a jobb. Aki perdöntőbben bizonyítja a maga igazát, ha egyszer már sarkalatos tényre tettük a színész-rendező ellentétet. A színész és a színházvezetés ellen-tétét.

Vajon ki a jobb, ki bizonyítja igazát meggyőzőbb érvekkel?

Melyik oldalon állnak szavahihetőbb tanúk?

Erről legközelebb.

nak is beillő, elsősorban verbális eszközre épülő jelenetsorral mutatták be. Az együttes nem a világot akarta meg-váltani. Reflexiókat - szatirikus meg-jegyzéseket - fűztek saját napi politikai életükhöz, s szellemes, könnyed stílusú előadást produkáltak.

Amikor a politika csak védjegy

A politikai tartalom azonban a legtöbb előadásban áttételesebben jelentkezett, sőt olykor a társadalmi kérdések csak ürüggyel szolgáltak egy-egy öncélú produkcióhoz.

A São Paulo-i Equipe együttes *Egy whisky Saul királyra c. monodrámája* - egy diák vívódása a világ igazságtalanságai miatt - egy parádés alakítás lehetőségét kínálta. A másfélórás előadás azonban a helyenként fel-felvillanó politikai tartalmat is elfőlte. (Az amerikai tőke befolyása, a forradalmak szerepe Dél-Amerikában, a forradalmárok elszírása.)

Az elidegenedés, a magány, az emberek közötti kommunikáció szegényessége mint társadalmi probléma az angol Grass együttesnek szintén csak ürügy volt ahhoz, hogy látványos, de semmit-mondó beat-álegzotikus revüt adjanak elő, amelynek csúcspontja: a közönséget felhívták a színpadra, táncoljanak együtt a táncokkal.

A wrocławai Kalambur Színház bemutatója - különben az egyik legrégebbi egyetemi együttes, saját színházzal, állandó, stabil maggal rendelkező társulattal -, a *nap ritmusában* is alapjában véve revüprodukció volt, bár az előbbinél összehasonlíthatatlanul gondolatgazdagabb és a maga nemében igazabb előadás. A színház a lengyel egyetemi színjátszás egyik hagyományos irányzatát, a költői songszínháznak a lehetőségeit igyekszik tágítani. De eklektikus előadás született, amelyben egy pop-énekes és különféle allegorikus figurák (bürokrácia, képmutatás, korrupció), szürrealista kompozíciók és a narrátor lírai textusa, dalok, táncok, az ember teremtése és varietéjelenetek idő- és térbeli egymásmellettsége akadályozta az előadás mondandójának kibontását. (A mondandó: a környező világ ellentmondásai között nehéz az embernek eligazodnia.)

Az amerikai Caravan együttes becsapta a közönséget. Azt hirdették, hogy a női emancipációért harcolnak a *Hogyan kell asszonyt csinálni* című darabjukkal. De erről a vallásos női képeslapok és

rossz ízű kabarétréfák színvonalán szóltak, bár igen rafináltan. A néző belefeledkezett a látványos ötletekbe, a kifejező, közvetlen mozdulatrendszer játékoságába, és a külsőségek mögött nem is kereste már az ígért mondandót.

Együtt játszani a közönséggel?

Majd minden együttes a közönséggel való aktív kapcsolat kialakításáért valamilyen formájával kísérletezett. A cseljabinszki együttes színes labdákat dobált a közönség közé, és élénk labdázás kezdődött a színpad és a nézőtér, sőt maguk a nézők között. Több előadásban a színészek a nézőtérre mentek, és kiszemelt egyénekhez intézték szövegüket. Ugyancsak gyakori volt, hogy a nézőket a játéktérre hívták, cibálták, s ott akarva-akaratlanul részesévé tették őket egy-egy akciónak. Például a bolgárok egyébként hagyományos szatírájában, az *Analfabétában*, a színpadra ráncigált nézők a zsarnok megdöntésének akciójában vehettek részt, egymásba akaszkodva, akár a kötélhúzásnál, versengtek, melyik oldal az erősebb, majd a földre huppantak.

Az előforduló „aktivizálásnak” ezek a kiragadott formái is mutatják, hogy nem sok közülük van a valódi közösségi, a közönség részvételére számító színházhoz.

A fesztivál kétségkívül leghatásosabb, technikailag legbravúrosabb és legérdekesebb előadása az amerikai The Performance Group *Kommúnája* volt. Ez az előadás az aktivizálásnak, a mai szín-házi törekvések egyik alapkérdésének számos problémáját bemutatta, ha meg nem is oldotta.

A közönség körbeülte a játékeret, melynek közepén egy hullámforma dobogó és egy nagy, forróvizes fakád állt. Néhány csövázás és faemelvénny egészítette ki a színteret. Négy fiú és két lány játszott a gondosan szerkesztett, de látszólag csak lazán összefüggő jeleneteket, melyek során többek között a testi és lelki erőszak különböző formáit jelenítették meg, betetőzve a My Lai-i tömeggyilkossággal. Nem lineárisan szerkesztett műről van szó, nem színpadi figurák, típusok mozognak a térben, hanem hat ember a maga testi mivoltában, akik a jelenetek jellege szerint más-más szerepet töltenek be a „játékban”.

A nézők cipőjüket levetve, mintegy „lemeztelenedve” léptek a terembe. A játék kezdetekor a hat ember körbe sétálva énekelt és ki-kihívott a közönség

közül egy-egy nézőt, mindaddig, míg egy nagy, összefonódott kört nem alkottak. A játékosok az egyszerű melódiájú dalt a körben levő nézőkkel is énekelgették, a dal intenzitását, tempóját változtatva, különböző ritmusképletű lábdobbantásokkal rájuk kényszerítették akaratukat.

A közönséggel való kapcsolatukban az együtt játszás és a provokálás váltakozott. Egy szinte szakrális megtisztulási jelenetben két fiú és egy lány levetkőzött, és megfürdött a kádban. Meztelenségük - mint a darab más jelenetében is - zavarba hoz, sérti előítéleteinket, végső soron provokál. Akárcsak az, hogy a játékosok be-betörtek a nézők közé, onnan beszéltek a játéktérre, és erőszakos vagy szexuális jeleneteket a nézők közvetlen testi közelségében játszottak. Bevonták a nézőket a játékba: a Barátság feliratú kijelölt körbe beültettek né-hány nézőt, kölcsönösen bemutatkoztak, és pár banális mondatot váltottak; más nézőknek az egyik fiú elmesélte egy álmát; a My Lai-i gyilkosság jelenetében a nézőkkel játszottak az áldozatokat, akik feje fölött folyt a vita a gyilkosságról, a vietnami háborúról; e jelenet alatt az egyik lány bekötött szemmel körbe-botorkált - a nézők segítségével, egyik adta a másikat.

A példák jelzik, hogy itt is külsőleges megoldásokat használtak. Ezek az eszközök hatásosak, de paradox módon éppen nem aktivizálnak. Ugyanis ennek az előadásnak - és a többinek is - a közönséget gondolkodásra, vitára kellene serkentenie. Gondolatokat, érzelmi és értelmi meggyőző érveket kellene úgy, olyan formában a nézőkhöz eljuttatniuk, hogy ez a folyamat végbemenjen, tehát aktivizálódjanak.

Ezzel szemben néhány nézőnek egy-egy epizódban való részvétele - álcselekvése - csak pótszer. Aki belekerül a játékba, úgy érzi, tett valamit, holott csak báb volt. Aki nem vesz részt az aktusban, az nyugodtan szórakozik, mint más konvencionális előadáson, megtartva a distanciát a játékosok és önmaga mint néző, sőt a játékba bevont néző és önmaga között is.

Az ilyen „rátörés” öncélú. A nézőt riasztja vagy mulattatja, de semmi esetre sem teszi szellemi alkotótárrá. Akinek a pótcselekvés elegendő, azt kielégíti. A többieket - a kisebbségben levő gondolkodókat - megszégyeníti. Így éppen az ellenkező hatást éri el, mint szeretné.

Egyébként a The Performance Group

előadása lenyűgöző. Elképesztő mozgás-és beszédkultúrájuk van a játékosoknak. Ez a közvetlen, eszköztelen, csak a szí nész fizikumának, hangjának kifejező eszközeire építő színházi forma igen sok lehetőséget rejt magában. De a remek formai megoldások mögött a hatás ilyen alakítása miatt a *Kommuna* végül is érdektelen maradt, nem készített állásfoglalásra.

És a magyarok ...

Wroclawban hazánk amatőr színjátszását a Dominó együttes képviselte. A Köllő Miklós vezette mim-beat csoport a lengyel pantomim fellegrárában nem aratott sikert. A fesztiválújságból, a Kurierből idézve, a szakemberek és a lengyel közönség véleményeinek summáját kaphatjuk: „Szegényes és nem sok mondanivalója van.” „Túlságosan amatőr.” „De Sade márkí is megcsömörlött volna ettől!”

Ennek kapcsán el kellene gondolkodni, milyen helyzetben van a magyar ama-tör színjátszás, szűkebben véve az egyetemi-diák színház. Az egyetemi színpadoknak nincs magyarországi szervezete, nincs az egész országot átfogó seregszem-léje. Minden kezdeményezés, produkció helyi akció marad. Egyéni ügyesség, hír-verés révén lehet csak szélesebb körben ismertté tenni egy-egy előadást.

Ilyen körülmények között annak kiválasztása, hogy ki képviselje országunkat egy nemzetközi fesztiválon - esetleges. Ha meghívásos a szemle, akkor azt a csoportot hívják meg, amelyiket már ismerik. Más esetben - mivel még közelítően objektív minősítési rendszerünk sincs, a produkciók kevéssé ismertek - a kiküldetésnél szubjektív tényezők döntenek.

Igen öröndetes, hogy számos egyetemi együttes látogatott el - közösen vagy néhány képviselője révén - Wroclawba. Emellett hivatalos szerveink is képviselték magukat. Biztató jel, talán megpepsdül valami a magyar egyetemi színházak körül.

*

A wroclawi fesztivál után úgy tűnik, az amatőr színházaknál lelassult egy 4-5 éve kezdődött folyamat. A politikai mondanivaló, az ifjúság progresszivitása rutinná szelídült, a közösségi, aktuális színház formái jegyei manírrá kezdtek kopni.

De ha az idei nancy-i fesztivál eseményeire, az ott megismert előadásokra gondolunk - lásd a SZÍNHÁZ szeptemberi számát - kitűnik, nem általánosíthatunk.

Ha Wroclaw továbbra is szeretné megtartani a „fesztiválok fesztiválja” szerepét és rangját, ajánlatos lenne a résztvevők szigorúbb, átgondoltabb kiválasztása. Hogy legalább megközelítően reális áttekintést lehessen kapni az ama-tör színházak pillanatnyi helyzetéről, hogy a résztvevők a további munkájukra is inspiráló hatású tényleges művészi élményekben gazdagodva térhessenek haza.

A varsói Színművészeti Főiskola rendező szakos hallgatóinak a fesztivál minden előadását meg kellett nézniük. Grotowski és együttese több produkciót végignézett. Számos neves lengyel színész, rendező látogatott el Wroclawba. Nem szórakozásból, nem is pusztá kíváncsiságból!

Bárcsak a mi színházi életünkben is ilyen érdeklődés lenne egymás munkája és az amatőr színházi kezdeményezések iránt!

2

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Színházak Szlovákiában

Látogatóban az ember rendszerint összehasonlítással kezdi, az újonnan látotakat igyekszik besorolni eddigi tapasztalatainak rendjébe. Legtöbbször kiderül azonban, hogy az azonosságok és különbségek szövevénye, a sajátos, egyszeri történelmi háttér, nemcsak megcáfol, de mulatságossá is tesz mindenfajta analógiakísérletet. Ezért reménytelen arról beszélni, hogy a szlovák színházban milyen nyomai fedezhetők fel a magyar hagyománynak, a cseh színház hatásának, vagy az osztrák és német színjátszás világának. Mindezek a „környezeti hatások” természetesen fölfedezhetők lennének, mégis keveset mondanának, mert a szlovák hivatásos színház rövid

ötven év alatt külön minőséggé fejlődött, más, mint a környező országok színházművészete. Színházról színházra járva arra érdemes inkább összpontosítani, hogy tetten érvük azokat a megkülönböztető jegyeket, amelyek a szlovákiai színházak sajátosságát adják.

Színház a bank mögött

A pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház társulata évek óta a Leningradskaja utcában, az Állami Bank épületében játszik. (Ott honukat, a múlt században épült színházat lassú, de alapos rekonstrukcióval korszerűsítik.) Ez a bank mögé épített Hviezdoslav Színház egyáltalán nem valami szükségmegoldás. Színpada mélységben és szélességben egyaránt nagy méretű, nézőtere kényelmes, otthonosan modern benyomást keltő.

Most ebben az épületben játsszák nemcsak a prózai, hanem az operai repertoárt is. A pozsonyi Nemzeti elismerten a szlovák színjátszás élcsapata. Műsorát elsősorban a klasszikusokra alapozza, de színpadot nyújt a szlovák drámairodalom legtöbb új alkotásának is. A felszabadulástól napjainkig majdnem ötven eredeti szlovák drámát hoztak színre. Összesen tizenhat szerzőtől. Átlagosan tehát évente két hazai bemutatót tartanak. Időnként új külföldi darabokra is sort kerítenek, most például Dürrenmatt *János királya* szerepel a műsoron.

A színház Budapesten is ismert, 1970 tavaszán a Vígszínházban mutatkoztak be *Az ember tragédiája* nagyon puritán, a gondolatokra és nem a külsőségekre koncentráló előadásával és Ivan Bukovčan *Mielőtt a kakas megszólal* című, színészileg igen intenzíven kidolgozott darabjával.

Első estémén a Nemzetiben Rostand *Cyranóját* láttam. Négy éve mutatták be, de vasárnaponként még most sem lehet rá jegyet kapni. És a siker nem indokolatlan. Már az első benyomás, Vladimir Suchanek díszlete, fölkelte az érdeklődést. Minden pasztellszínű, pontosabban, a szürke valamilyen árnyalata. Ezt a színhatást fokozzák a rendező, Karol Zachar által tervezett, ugyancsak többségükben pasztell jelmezek. Ebben a mattabb színvilágban a nagy érzelmeket is csak mollban lehet játszani. A játék is jól indul. A Burgundi Palotában rendezett színielőadás közönsége olyan élénk és természetes, mint egy diplomáciai ál-lófogadás vendégserege. Tehát van bizonyos visszafogottság, „viselkedés”, de a hangulat oldott és spontán.

Jellemző a „nagyária”, az erkélyjelenet beállítása. Humor és érzelem szellemesen keveredik. Cyrano keserűségében is inkább mulat, mint szenvedő helyzetén. A „Görcs van a szívem táján / Lázár vagyok a csókok lakomáján” kezdetű passzus alig hallatszik, befelé mondja, önmaga előtt is szégyelli érzékenyülését. A jelenet ízléses megoldását csak erősíti a keret: ügyes világitással, fény-árnyék rajzolatokkal a háttérfüggönyön és a színpadon olyan érzést vált ki a nézőből, mint Roxane háza valahol magas fák között állna.

Cyrano hetyke keménysége, érzelmeségét szabadszágúsággal kompenzáló ön-iróniája csak a befejező kolostorjelenetben marad el. De addigra már oly mértékben elbűvölte a nézőt Karol Machata Cyranója, hogy minden érzelmi túláradás meg van bocsátva.

Eredeti megoldás az arras-i táborjelenet, melyben a francia álpátoszt a rendező svejki deheroizáló ötletekkel leplezi le és arat fél tucat jóízű nevetést.

Vasárnap délelőtti ifjúsági előadásban láttam a pozsonyi repertoár talán legérdekesebb darabját, Ján Palárik *Szüreti kalandját* (Dobrodružstvo pri obžinkoch). Palárik Madách kortársa volt, a darabot 1970 decemberében újíttatták fel, a költő halálának centenáriumán.

Az előadás kétszeresen is érdekes. Először is kiderül belőle, hogy milyennek látták a magyarokat és a szlovákokat, a két nemzet viszonyát egy olyan író, aki a szlovák nemzeti öntudat ébresztői közé tartozott. És szembetűnik az is, hogy az ellentétek kérdésében miként foglal állást a rendező, a színház társulata.

A darab két hősnője egy szlovák grófkisasszony és társalkodónője, Miluša. Mindkettőjükben izzik a szlovák öntudat és elhatározzák, hogy megtréfálják a hozzájuk érkező Kostroviczky Lajos bárót, aki magyarosítani akarja a falut. A báró és mérnök barátja előtt érkezik Pista huszár, aki szlovák legény létére piros magyar mentében szolgál Debrecenben. Pista, azaz Stefan, elmeséli élményeit a huszároknál, s szavait ilyen magyar szitkokkal fűszerezi: „a láncos nemjőjét”, „a rézangyalát”, „a fene egye meg” stb. Mire a magyar báró a házba lép, Miluša és a grófkisasszony szerepet cserélnek. A fiatal, nyalka Lajos báró tüzes magyar úr, szeret nagyozni és nagy hazafi. Azonnal beleszeret a parasztlánynak álcázott grófkisasszonyba, és a szlovák parasztnak szép szüreti da-

lainak hatása alatt megváltozik. Amíg konokul magyarosítani akart, addig szorozatosan megszégyenült. Megváltozása után azonban szeretettel fogadja a falu, és a grófkisasszony hozzá megy feleségül. Szembetűnő, hogy a parasztnak és a gróf i kúria milyen egyetértésben élnek, egyet-len közös fájdalmuk a nemzetiségi elnyomás. A darab fő gondolatát a kisasszony házitanítója mondja ki: „A nemzetiségi ellentéteket csak a teljes jog-egyenlőség alapján lehet felszámolni.”

Ez a mindig és mindenhol igaz, szép gondolat az előadásnak is vezérfonala. Noha Kostroviczky Lajos negatív hősként kerül a színpadra, a nemzetiséggel szemben megváltozott magatartása kivívja a szlovákok megbecsülését is. Palárik még csak nemzetiségi ellentéteket lát, osztály-ellentéteket nem, de az előbbieket feloldása - ha naív módon is történik - elvileg példászerű.

Karol Zachar rendezése finomabb, társalgási vígjátéki stílust valósít meg. A szereplők közül elsőnek a szlovák grófkisasszonyt alakító Emilia Vásáryovát említjük. Vásáryová a Cyranóban Roxane-t játszotta. Alakítását mindkét alkalommal valami tartózkodó szomorúság, lelki szépség jellemezte. A Lajos bárót játszó Michal Dočolomansky ügyesen gazdálkodott a figura komikus jeleneteivel, meg tudta őrizni méltóságát a második rész megbékülési perceire. A legtöbb tapsot és nevetést Oldo Hlaváček aratta, aki Pista huszár szerepében gyakran élt a burlasz eszközeivel.

A szereplők legtöbbször szépen énekel, tud zongorázni és táncolni. A színpad-kép egyszerű kívánt maradni. Csupán célszerű és alig dekoratív, mégis jelezni tudta, hogy egy grófi kastély fogadótermében vagyunk, s az emeleti traktusba vezető lépcső jól „behozza” időnként a szereplők közötti hierarchia változásait is.

Színház a föld alatt

Pozsony második színháza, a Nemzeti kamaraszínházaként működő Malá Scéna, a hivatali negyedben található, a Kulturális Ügyek Minisztériuma melletti épület alatt, három emelet mélységben. (Ez is csehszlovák jellegzetesség, se szeri, se száma a föld alá épített színházaknak.)

A Malá Scéna a huszadik századi szerzők színháza. Ízelítő a műsorból; Ugo Betti: *Bűntény a kecskeszigeten*, Shaffer: *Black Comedy*, Albec: *Mindent a kertbe*, Barillet-Grédy: *A kaktusz virága*, Pi-

randello: *IV. Henrik*. Egy kivétellel csupa színpadainkról ismerős cím. Az irodalmi és művészeti konszolidáció jele, hogy az elmúlt évben két szlovák szerző is új drámát hozott a színháznak.

Egyikük, Ivan Bukovčan, már veteránnak számít. A *Kétszemélyes hurok, avagy a házi akasztófa* már a hetedik darabja, amely a Nemzetiben, illetve a kamaraszínházban színre kerül. A *Mielőtt a kakas megszólal* történelmi-társadalmi érdeklődésű szerzője most egy posztabszurd hatásokat mutató komédiát írt. Hőse egy férfi, aki gondatlanságból bűn-cselekményt követ el, s a börtön elől egy padláson rejtőzik. Felesége hétről hétre fölkeresi, élelmet, tiszta ruhát hoz, és pókhálók között szeretkezik a férjével. Hamarosan megunja azonban a magánytól egyre örültebb férfit, és elcsábít egy fiatalembert. A férj bánatában éppen ön-gyilkos akar lenni, amikor beállít hozzá a felesége szeretője. Kanyargós és mulatságos vita után rájönnek, hogy mindketten az asszony rabszolgái, és azt is észreveszik, hogy mindketten szimpatikusak egymásnak. A mindenen lamentáló, folyton ostobaságokat fecsegő asszonyt többé be sem engedik magukhoz, leülnek és folytatják a beszélgetést. „Milyen érdekes tud lenni az élet, ha az ember igazi társra talál” - van az arcukra írva az utolsó pillanatban, s közben kint az asszony hamisan és elkeseredetten énekel. (Éppúgy, mint a Furcsa pár, ez a darab sem homoszexuálisokról szól.)

A férjet alakító Jozef Kroner ismét bebizonyította, hogy méltán nemzetközi hírnévű művész. Úgy teszi mulatságossá a nem túl eredeti történetet, hogy mindvégig halálosan komolyan játssza a korlátolt kisembert, aki valami nagyra, szebb-re vágyik, de még lelke legmélyén se tudja ezt másképp megfogalmazni, mint hogy különbnek akarja hinni magát az átlagnál. Értetlen és józan felesége után boldogan kapaszkodik valakibe, aki még nála is butább.

A másik új szlovák darab, a *Kolduskaland* szerzője Ján Solovič, a szlovák írók fiatalabb nemzedékéhez tartozik. Harmincnyolc éves, az írószövetség titkára. A rádiódrama és a tévéjáték mű-fajában szerzett közel két évtizedes gyakorlat után mutatták be ezt a darabját a Malá Scéna művészei. Témája ismerős: ahogy javulnak életkörülményeink, emelkedik az életszínvonal, egyesek teljesen elvetik a mértéket és gyorsan, mindenáron meg akarnak gazdagodni.

Két borbély beszélget nyitás előtt az

üzletben, hogy milyen jó lenne egy telitalálat a totón vagy a lottón. Alapjában véve mindketten józan kisemberek, de a gazdagság elképzelt csodavilága teljesen elveszi az eszüket. Meg akarnak ölni egy koldust, akiről azt hiszik, hogy sok pénze van. Hogy ne keltsenek feltűnést a koldus pénzével, elhíresztelik, hogy nyertek a lottón. A „baj” csak az, hogy nem elvetemült gonosztevők, képtelenek hidegvérrel ölni. Bátorságot gyűjtenek, isznak egy kicsit, aztán még egy kicsit, aztán már olyan részegek, hogy nemcsak ölni, de lábon állni is alig van erejük. A gyilkosságot elpuskázzák, de ekkor már sorra érkeznek barátai, hogy megünnepeljék a nagy nyereményt. A két jámbor gyilkosjelölt már teljesen megzavarodik. A hajvágásra érkezett orvosnőt az egyik bekeni borotvaszappannal, a másik izgalmában a hajmosó zuhanycsapját emeli a füléhez, amikor telefonálni akar, majd ahogy befutnak a vendégek, azzal a kalapáccsal próbál fésülködni, amellyel a gyilkosságot akarta végrehajtani.

A kis színházat megtöltő közönség fényesen mulat a zsúfolódó bohózi helyzeteken, csak én forgatom zavartan a műsorfüzetet. A cím alatt ugyanis az áll, hogy „tragikomédia”, s itt valami egészen más folyik. Solovičnak a társadalmi pillanatkép csak az indításhoz kell, mihelyt mozgásba jön a bohózi masinéria, már nem ügyel rá többet, s szatíra helyett beéri féktelen bolondozással. Jozef Palka rendezése arra ügyel, hogy pillanatokra kimért pontossággal kavargjon a cselekmény és éppen időre ér-jenek be a poénok.

Nová Scéna

Ez a színház a könnyebb műfajok ott-hona. Évente három zenés és négy prózai produkció kerül itt színre. A színház egy volt moziban működik, a pozsonyi városi tanács kezelésében. Sajnos, egy már agyonjátszott közepes külföldi darabot láttam csupán, Alejandro Casona *A fák állva halnak meg* című érzelmes fél abszurdját, melyet tizenkét éve a Madách Kamaraszínház is játszott. Egy boldogságközvetítő ügynök viszontagságait látjuk, aki addig gabalyítja szerencsétlen öngyilkosjelöltekből és magányos boldogtalanokból álló klientúrájának sorsát, amíg maga is bevezet a házasság révébe. Az érdekes, megmagyarázhatatlan, abszurdra vett első jelenet után a rendező feladta a játszmát, ráfuttatta az előadást

a jól bevált kommersz sínekre s attól kezdve nem folyik más, csak könny.

Komáromi epizód

Szlovákiában összesen tíz színház működik. Dolgozik egy magyar társulat Komáromban, melynek egy részlege állandóan Kassán és Kelet-Szlovákiában tevékenykedik, valamint egy ukrán színház Eperjesen. Operát négy szlovák városban, operettet csupán kettőben láthat a közönség. Igen fejlett a bábszínházi élet. A tíz társulaton kívül öt bábszínház is működik.

Komárom Dél-Szlovákia egyik központja. Az országnak ebben a részében négyszázezer magyar él. A Komáromi Területi Színház sokfelé tájoló társulata látja el őket színházi élménnyel. A társulat nincs könnyű helyzetben, mert sok tehetséges tagja nem tud ellenállni a „brain-drain”-nek, és elszereződik Budapestre, vagy szlovák színész lesz Pozsonyban. A harminchét tagú társulatban csak ketten-hárman vannak főiskolai diplomások, a többiek műkedvelő csoportokból kerültek a hivatásos magyar nyelvű színházi szolgálatába. A társulat most már huszadik éve működik, évente százezer néző látja mintegy háromszáz előadásukat.

A színház a komáromi katolikus leányegylet egykori épületében székel. Omladozó, bontásra érett ócska házban, melynek százhusz fős „színházát” már csak próbákra lehet használni, mert élet-és tűzveszélyes. Szeretnék megkapni a szakszervezetek kezelésében levő új színházépületet, ahol jelenleg mint bérlők játszanak.

A komáromiaknak komoly versenytársa a televízió. Délnyugat-Szlovákiában ugyanis egyformán jól fogható a két bécsi, a pozsonyi és a budapesti adás.

Novemberben, a választások hónapjában jártam ott. A színház a politikai tisztulást Darvas József: *Kormos ég* című drámájának előadásával kívánta elősegíteni. Azért esett a választás Darvas darabjára, mert hasonló témájú csehszlovákiai darab még nem született, a hatvannyolcas válság pártos, művészi feldolgozása még várat magára.

Díszletgyár a külvárosban

Akárhány előadást láttam Pozsony három prózai színházában, minden esetben játszottak a díszletek. Nem mondhatnám egyikről sem, hogy extravagáns vagy föltűnő lett volna, azt sem, hogy ki-

zárólag és puritán módon funkcionalista. Viszont minden alkalommal bebizonyosodott, hogy a díszlet a rendezői elképzelés fontos része. A tervezőket nem szorítják kényszerű megalkuvások, mert a Nemzetinek olyan díszletműhelye, vagyis inkább díszletgyára van, amelyben a legmerészebb színpadi képzelet játéka is megvalósíthatók. A műhely igazgatója nemzetközi híré művész: Ladislav Vychodil. Munkáit a budapesti néző is ismerheti, a Nemzeti Színház *Amerika* - vagy a Vígszínház *Tiszták* - előadásáról. Vychodil, aki egyben a pozsonyi főiskolán a díszlettervezés professzora, már 1962-ben nagydíjat nyert a São Paulo-i művészeti világkiállításon. Jozef Svoboda mellett ő a legismertebb és legkeresettebb tervező Csehszlovákiában. Külföldi meghívásainak csak részben tud eleget tenni. Újabbank inkább műhelyében tervez - exportra is. A műhely évi 50 díszletet képes elkészíteni, s mivel ennyi új előadás Pozsonyban nincsen, jelentős mennyiségű külföldi megrendelést tud teljesíteni. A bécsi színházak állandó ügyfelei (olcsóbban és jobban dolgoznak, mint az osztrák műhelyek), de itt készülnek a salzburgi ünnepi játékok díszletei is.

Százötven dolgozó kényelmesen, kapcsolódás nélkül végzi munkáját a szerelőcsarnok méretű műtermekben. Az elkészült és a pozsonyi színházakban rendszerezett játszott darabok díszleteit egy hatalmas, ötemeletes raktárban tárolják. 60 előadás színpadképe pihen ezekben a betonrekeszekben.

E díszletgyár láttán érti meg az ember, hogy milyen szoros az összefüggés az anyagi feltételek és a művészi színvonal között.

*

Egy hét Pozsonyban egyszerre sok is, kevés is. Átfogó képet nem alkothat az ember, de felfedezheti például, hogy nemcsak egy nagy díszlettervező dolgozik Szlovákiában, hanem érdekes megtanulni Vladimir Suchanek nevét is. Hogy Jozef Palka szigorú rendező, aki mérnöki pontossággal építi fel könnyű kis vígjátékok geometriáját. Hogy a szlovák színész általában komolyan veszi a mesterségét, és semmilyen műfajban nem lazít - évek után sem - az előadások fegyelmén. Hogy kitűnőek a hangtechnikai berendezések és a világítás voltaképpen része a díszlettervezésnek,

És végül azt, hogy a színház másutt sem csupán ünnepnapokból áll.

Színházi esték Berlinben

Október elején hét színházi előadáson lehettem jelen Berlinben, és most az ebből számomra leszűrhető tanulságokat próbálom megfogalmazni.

(A SZÍNHÁZ 1971. októberi számában Mihályi Gábor is beszámol *a Tartuffe* és *a Haramiák* berlini előadásáról. Véleményünk itt-ott eltérő. Miután ezt az írást nem vitacikknek szántam, erre nem térek ki. Hiszen egy-egy előadást oly sok aspektusból lehet nézni és a benyomásokat összegezni.)

Talán a legszembetűnőbb volt az előadások kidolgozottsága és a teljes színpadkép megkomponáltsága egy határozottan körvonalazott értelmezés szolgáltatásában. Három különböző színház nyújtotta ezt az azonos és számomra elsődleges színházi élményt: a Deutsches Theater, a Berliner Ensemble és a Volksbühne. A Deutsches Theaterben láttam Rolf Schneider *Einzug ins Schloss* (Bevonulás a kastélyba) c. új darabját, a Kamaraszínházban *a Tartuffe*-öt, a Berliner Ensemble-ban *a Galilei életét* és a Volksbühnén *a Haramiákat*.

Melière, Schiller és Brecht

E három előadás kapcsán, mielőtt a színpadi összjátékról szólnék, a darabok értelmezéséről kell beszélnem. Ugyanis az együttesek munkája mindig az egységes értelmezésen belül volt lenyűgöző és hatásos.

A Benno Besson által rendezett *Tartuffe*-ben ügyeskedő kis szélhámos Tartuffe-öt láttam, aki Orgon házában vég-re megcsinálhatja a „nagy” ügyet, élete nagy üzletét. Orgon és Pernelle asszony hiszékenysége is egyszerre emberibb lett, s az, hogy a többiek a szélhámos Tartuffe ellen hadakoznak, reális indulatokkal töltötte ki a komédiát. Ez a mindig feszülten figyelő, állandóan készen-létben álló, visszavágásra vagy vissza-vonulásra kész Tartuffe a maga szüntelen mozgásával mozgásban tartotta az egész színpadot. Melière korában kétségtelenül a nagy Condé herceg a modell, a nagystílus képmutató, aki életüket tesz tönkre a valláserkölcs nevében. A mai német néző számára sem az egy-

ház, sem a vallás nem fenyegető rém. De megtalálható a mindennapi életben oly gyakran felbukkanó szélhámos, aki ügyesen kitudja, hol az a rés, amelyen az emberek bizalmába férkőzhet. Ez a Tartuffe úgy lép a színre, hogy még nem tudja, mit fog tenni a következő percben, mert minden attól függ, hogy az Orgon-ház hogyan reagál kezdeményezéseire. Ez a Tartuffe minden kimondott szó előtt mérlegel, gondolkozik, de ha megtalálta a helyesnek vélt módszert, szöveget, feltartóztatlanul beszél, tör előre célja felé. A darab központi figurája Besson rendezésében is Tartuffe, de „megnőtt” Orgon szerepe, valódi partner lett, s olyan súlyú, akinek kézben tartása tartuffe-i feladat. Ez az Orgon házanépe előtt tekintély: családfő, akinek szava és döntése megmásíthatatlan - éppen ezért a környezet harca valódi drámai erőfeszítést kíván.

A nyolcéves rendezés friss volt, mint egy premier, s a közönség hálás és figyelmes a jó előadásért.

A Schiller-dráma előadása a Volksbühnén már az első pillanatban azt közölte a nézővel, hogy itt valami más kap majd, mint amit Schillertől szokott és várt. Vagy 15-16 ifjú rontott a színpad elejére - ami ezúttal egészen az első sorig terjedt - igen lármás zenével, énekkel, dobolással és dobogással. Mint egy hippibanda, hosszú haj, itt-ott szakáll, furcsa, hosszú kabátok, sálak, tarka ingek erősítették azt a pillanatnyi benyomást, hogy itt *egy külsőségeiben* aktualizált *Haramiákat* kapunk. A meghökkentő bevezető után egy izgalmas, új Schiller bontakozik ki: Karl Moor, az anarchista lázadó, az elkényeztetett úri-fiú keserűen-komor kirándulása egy számára idegen világba. (Az előadás egésze sugallja ezt a kirándulás-jelleget, s a néző utolsó benyomása az előfüggönyre vetített Schiller-szöveg, mely szerint Karl Moor megbánva vétkeit, visszavonul kastélyába és jótékonykodással feledteti bűneit. Karl Moor lázadó diák, aki egy kis kiruccanás után kiábrándulva korábbi diákéletéből, szeretne megtérni az atyai házba. Az intrika - ez esetben a testvérintrika - kibillenti az úri-fiút a vagyonból és az apai kegyből, s e magát nagystílusú lázadónak képzelő Karl Moor egy lázongó diákcsoport élére áll, száguld, rombol, mint a vad vihar, közben azt hiszi, hogy a régi korhadat előítéleteket, ódsi szokásokat, törvényeket rombolja. Megszállottan romantikus ez a vad Karl Moor - s egy olyan drá-

mában, melyben eddig azt hittük, hogy ő Schiller szabadságeszménye, a zsarnokság ellensége, kitűnik, hogy csak lázongó, anarchista, akit jobban bánt a kitagadás, mint a társadalom tarthatatlanul rossz állapota. Elhatározásai, hangulat-váltásai, felbuzdulásai és letörései - mindmegannyi megnyilvánulása egy végzetesen romantikus életfelfogásnak.

Hadakozásainak nincs reális magja. S ha felbukkan is szótárában a jog és szabadság, üresen cseng, valódi tartalom nélkül. Kispolgári anarchista, feudális úri-fiú, s ha útja nem lenne ilyen véres, azt is mondhatnánk, szalonforradalmár. S ezzel mindjárt oly közel kerül hozzánk ez a Schiller-mű. Ugyanis a ma korát idéző ruhák, ének, zene - az előadás folyamán korhűvé váltak. A „modern” külsőségek - ruha, zene, mozgás - szemünk láttára alakultak át korszerű mondanivalóvá. Ha úgy tetszik, akár az ultrabalos diákmozgalmak kritikájává is. De kár volna erre szűkíteni az előadás mondanivalóját. Ugyanis ez az előadás azzal vált az asszociációs lehetőségek tárházává, hogy elsősorban Karl Moor „forradalmát” tette helyére történetileg és társadalmilag is. És egy helyesen értékelt XVII. századi Karl Moor sok mindent mondhat a manak. Franz Moor, az igazi schilleri ármányt szövő és tömény gazságot árasztó testvér, méltó drámai, de nem társadalmi ellenfele Karl Moornak. Ez a Franz Moor kézzelfogható célokért harcol, rég bevált eszközökkel. Így lesz Franz egyszerűen és kis-stílusban gonosz megkapzsi - és majdnem realista - ebben a romantikus környezetben. Ez *a Haramiák-előadás* kétféle, de azonos fogantatású életforma csődjét mutatja be. Az érett feudalizmus körülményei között sem a korai feudalizmusra jellemző életvitel, sem egy romantikusan anarchista lázadás nem vezethet eredményre.

A Volksbühne két fiatal rendezője: Manfred Karge és Matthias Langhoff, a kialakult hagyományokkal szemben egy új *Haramiákat* alkotott. Az anyag ellenállását mindenütt nem tudták legyőzni; helyenként a romantikus játéktílus visszaperli az elfoglalt hadállásokat. (Ez az előadás sok vitát váltott ki, írtak, mint utóbb megtudtam - ellene és mellette, s még a Szövetség ünnepi ebédjének egyik szónoka is sietett a felvilágosítással: az előadás fél éve kavarja a kedélyeket, és enyhén szólva problematikus.)

A Berliner Ensemble *Galilei élete*-előadása egészen friss volt. Az új beta-

nulást Wolfgang Heinz-cel a címszerep-ben október 5-én mutatták be. S meg-hívták a Berliner Festtage külföldi vendégeit egy baráti beszélgetésre is. E beszélgetés középpontjában két kérdés állt. A Galilei-értelmezés Heinz alakításában és Heinz játéktípusa a Berliner Ensemble együttesében. (Wolfgang Heinz a Deutsches Theater tagja.)

Wolfgang Heinz Galileit *belülről* formálta meg. Ez a Galilei olyan ember, aki imádja a hivatását, aki szeret enni, élni, dolgozni, tanítani, vitatkozni, veszekedni, kötekedni, magyarázni. Tudásával messze elől jár, kedélye és érzelmvilága viszont egészen saját korához köti. Ebben a Galileiben nincs egyetlen hősi póz vagy gesztus. Egy ártatlan ifjú kedélyével és nyílt szívével néz a világba, nem tudja elhinni, hogy a világ gonosz is lehet hozzá. A naiv nagy tudósok fajtájából való, aki egyet-len dologra tud csak koncentrálni: a tudományra. A világ egyéb dolgaira - a realitások felmérésére, óvatos kicsinyeskedésre, a megtalált nagy igazság ostyába csomagolására már nem jut sem idő, sem energia. Heinz Galileije azt mondja a világnak: ide nézzetek, fölfedeztem valamit, bizonyíthatóan igazat, fölfoghatóan nagyot, örüljete, emberek! És az emberek nem örülnek. S ekkor Galilei megpróbálja újra és újra elmagyarázni, hogy neki igaza van, s mindaddig, míg az inkvizíció be nem keríti, hisz az értelem győzelmében. Belülről hisz. Egész lényével hiszi, hogy a felfedezett igazságot tovább kell adni, közöl-ni kell az emberiséggel. A felfedezés mámorában kitarulkozik, mint a legtöbb nagy tudós: íme, vegyétek, nektek adom, s legyetek tőle gazdagabbak, okosabbak, szebbek. A próféták naiv hite lengi körül ezt a nagyon földi embert a felfedezés mámorában. S az a fokozatos rádöbbenés, hogy a világ nem örül a felfedezésnek, hogy akiknek fölkinálta, nem kérnek a tudásból - a figura-teremtés színészi remeklése. Szívet szorítóan döbbenetes a tudós kálváriája a tudásra buta és a hatalomra féltékeny emberek között. S ebben a nagyon emberi vergődésben lépte át Heinz-Galilei a századokat, s állt elénk korunk tudósaiként is. Az új eszmékért ma is meg kell küzdeni.

Ebben az alakításban végül is nem volt semmi ún. modern, de annyi meleg emberi szeretet és utánozhatatlan emberi bölcsesség hatotta át, hogy a néző nem vonhatta ki magát hatása alól. S mire

az előadás végére értünk, már a mai tudósok győzelméért izgulhattunk, s azért, hogy az ő kötelező kálváriájuk emberibb és könnyebb legyen.

A Berliner Ensemble színpadát Wolfgang Heinz teljesen betöltötte. Mintha a rendező is (Fritz Bennewitz) Heinz Galileijének hatása alá került volna, felfüggesztve ez esetben a brechti játéktípus követelményeit. Viszont Galilei köré egy brechti módon rendezett és értelmezett-fegyelmezett együttest teremtett. A figurák jelképesek, egy-egy típust hordoznak: *véleményezetten* megalkotott emberek. Kitűnő színészi alakítások, de csak ezen a koncepción belül. Különösebb indulatok és emóciók nélkül: mind egy-egy csavar a Galilei elleni gépezetben. Galilei mélyen emberi világával egy stílizált, embertelen emberfal áll szemben. Végül is elképzelhető ez rendezői szándéknak, de nem az. Csak két-féle játéktípus találkozása, ami nem szintézist teremt, de törést és elkülönülést.

Furcsa paradoxon: az együttes a Berliner Ensemble legjobb előadásainak összjátékát, színpadi-drámai izgalmát idézte, de Wolfgang Heinz játékanak tükrében ez a gondosan kimunkált össz-játék egyszeriben hideggé vált, idegenné lett, s a darab legbrechtibb jelene: a firenzei piactéri pamflet, úgy hatott, mintha egy másik darabból tévedt volna erre.

Díszlet és jelmez az előadás szolgálatában

Mint e cikk elején említettem, az előadások kidolgozottsága ragadott meg elsősorban. Ehhez hozzátartozott, hogy a darabok értelmezését harmonikusan segítették a szcenikai és jelmezmegoldások.

Három különböző jellegű előadás példáján szeretném a fentieket igazolni.

A *Haramiák* színpada igen könnyen és gyorsan mozgatható, állandó jellegű játéktér volt. Az előszínpadon, oldalfalakként durva és szaggyalított zsákvászon, nagyon kevés jelzéssel és egy könnyen mozgatható emelvényekkel és ágyúval. Mögöttük fekete, csikokban lógó muszlinfüggöny. A színpad közepétől a színpad mélyéig keresztmetszetszerű felépítésben a Moor-kastély négy helyisége és a középpontba állított lépcsőház. A kastély falai fehérek, de nem hófehérek, vászonból készültek - s mikor az utolsó felvonásban a kastély leég, leomlanak ezek a vászonfalak. Egyszerre jelképezi ez a vászon a könnyen leomolhatóságot

és szolgálja a praktikumot. Ebben a fehér díszletben a bútor is, ami kevés van, fehér. És fehér a Moor család minden tagjának öltözeke is. De a fehérnek hány árnyalata van ezen a színpadon! Amália ruhája vakítóan fehér brokát; az öreg Moor köpenye súlyos anyagból készült sárgásfehér; a lakájok eleganciája kékes-fehéren csillog; Franz ágrólszakadt, ütött-kopott ruhája penészesen zöldes-fehér, zsabója gyűrött, nadrágja szakadt, közeléje szinte rongyos, haja fakó vörös, keze kilóg a szűk és rövid kabátujjból. Franz egyszer ölt divatos parókát, ami-kor Amália szerelmét szeretné megnyerni, de a sikertelen kísérlet után dühösen vágja a földhöz a díszes darabot. Mikor ő lesz a ház és vagyon ura, ruhája anyaga brokát, szabása előnyösebb, zsabója rendezettebb, s mégsem elegáns, változatlanul előmlik rajta valami visszataszító zöldes szín. A jellem átsüt a jelmezen. Az ember alakítja a ruhát, és nem a ruha teszi az embert.

Hasonló dramaturgiai funkciója van a haramiák ruhájának és a ruhák állandó alakulásának. Amikor először találkozunk a haramiákkal, a ruhájuk árulkodik a leginkább arról, honnan jöttek, mikor szakadtak ki eddigi életükből, társadalmi helyzetükből. Később a rablások nyomán újabb és újabb ruhadarabok kerülnek rájuk. Ezek aztán igen árulkodóak: elmondják, hogy ki volt a gazdájuk az-előtt, nemes, katona, pap vagy hivatalnok. De egy főúri ujjas, vagy jó csizma is mivé lesz az erdőben, a harcok során, egy derékszíj a hozzávaló föveg és csizma nélkül. Minden darabról messziről lerí, hogy jelenlegi gazdája szerezte, nem rá szabták, csak magára öltötte. Külön kell szólni, hogyan van „koptatva”, „szaggyalva”, „pecsételve” egy-egy cipő, ruha, nyakfodor. Nem vagyok híve a naturalizmusnak, de ez a fajta gondos hűség lenyűgöző és tartalmat ad, a lényegét fejezi ki. A jelmez nem külön attrakció, nem külön látvány, de a mondanivaló lényegi eleme. A díszlet- és jel-meztervező (Pieter Hein) együtt él a darabbal és annak minden fordulatával. Színpadképei nem szépek, a ruhák nem látványosak, de mind a jobb megértést és a mélyebb összefüggések feltárását segítik elő.

Hasonló a helyzet a kellékekkel is. Megérkeznek a haramiák egy csata után. Mindnek van csomagja, málhája, zsák-ja. Kisebb-nagyobb, mind más-más alakú. Minden csomag kifejez valamit gazdája szerzési vágyának irányából, és az

ilyenfajta szerzés értelmetlen embertelenségéből is. Ezek a málhák bársonyba, csipkébe, selyembe, brokátba, szőnyeg-be, kárpitba vannak *csomagolva*. E csomagok hatására szinte látni véljük a le-folyt csatákat és rablásokat. Majd percek múlva kezdődik a színpadi nagy csata - és e málhák szemünk láttára alakulnak barikádokká.

A jelenkori darabok, köznapi szinterek és ruhák látszólag kevesebb alkalmat adnak a színpadi külsőségek és ruhák dramaturgiai funkciójának betöltésére. A Deutsches Theater-beli Rolf Schneider-darab (Einzug ins Schloss) előadása és szcenírozása ennek a feltevésnek ellentmondott. (Díszlet és jelmez Annemarie Rost munkája.) A darab egyetlen színtere egy valaha kastély-hall, ma kocsmá. E hall legszebb darab-ja egy kandalló volt, ma valahonnan messziről egy nagyon hosszú kályhacső vezet a kandalló kürtőjébe. S ettől a kályhacsőtől jobban megváltozik a kastély-hall, mint a beállított söntéspultról. Ugyanis a hallt legszebb ékétől funkcionálisan fosztották meg az utódok. A darab kilenc év alatt játszódik, ezalatt a kocsmá-hall nagyon kicsit változik, de az jelentős. Például hogyan módosul az ár-lap. A darab hősei jórészt egy nagy építkezés munkásai, mérnökei. Jelmeztervezőnek sovány feladat. S mégsem az. Be-lép egy betonozó munkás. Nagy hangú, jópofa, rajta furcsa bársonynadrág és bársony zeke. Hamarosan kiderül, hogy a múlt évben még artista volt, erőmű-vész. S mikor a kocsmá ügyes pincére, Emil, beáll munkásnak, legközelebbi színre lépésekor ezt a zekét viseli. Fején bizonytalanul billegő kalap, a zeke alatt tarka ing, s valami furcsa nadrág a gumicsizmában. Emil levetette a fekete pincérruhát, fehér inget, de még nem bújt a munkások szokásos ruhájába, fele úton van a pincér és a munkás között.

Harmadik példának hadd álljon itt a *Tartuffe*. (Díszlet és jelmez: Horst Sager.) Hagyományosan egymás mögé állított, acélszürke, mintás selyemdamasztal bevont díszletfalak, a háttérrel hasonlító fal zárja le, rajta gazdagon rézdomborművel díszített kétszárnyú kapu, mely ha nyitva van, sötét faburkolatú. A nyitott ajtó mögött kis posztamensen Lajos király mellszobra, féhéren csillogó porcelánból. S egy-egy lépcső vezet bal-ra, illetve jobbra, fel a házba. A mennyezetről hat csillár lóg le, valószínűtlenül hosszú gyertyákkal. A színpadteret felülről négy sorban elhelyezett, felna-

gyított csipke zárja le. A csipke miseruhák szegélyét idézi. A színen csupán egy támlás szék van, illetve egy asztal, mi-kor annak dramaturgiai funkciója van. Elhangzik a darab zárójelenete: Orgon megszabadul - és erre megmozdulnak a falak. A háttér helyén ott áll egy emelvényen Lajos király égszínkéék palástban, mely beborítja az emelvényt, és egyszerűen uralja a színpadot. Kezét finomkodóan egy asztalkára helyezi, mögötte a nap hatalmas fémkorongja, melyen a sugarakat bárdok és strucc tollak alkotják. A sűrű falak helyén pedig fehér alapon színes karikatúrák és gyerekes feliratok. Ez a *Tartuffe*-előadás ugyanis egységes stílusban véget ért ott, amikor a királyi hírnök kegyelmet hoz Orgon-nak, és letartóztatja *Tartuffe*-öt. A *melière*-i kényszerű happy endet Besson levágta a darabról: díszlettel, játéktílussal, mozgással, zárókórussal. Ez az a stílustörés, mely funkciót kap, valódi stílust teremt, és beszédesen bizonyítja, hogy a *melière*-i happy end nem reális. A királyi apológiát Besson megnöveli, s ezzel megfosztja a mai nézőt attól az illúziótól, hogy a király kegyelmet adott *Melière*-nek. E Napkirály mögött a bárdok és a strucc tollak jelzik a valódi realitást, és a hajlongó, királyi palást szélét csókolgató *Tartuffe* és Orgon pedig *Melière* valódi helyzetét.

A hatásos és találó jelmezek közül egyetlen dolgot emelnék ki: *Tartuffe* nagyon elegáns, szép anyagból készült öltönyét - amely bő volt neki. Nem rá szabták, inkább Orgonra. E ruháról rögtön látjuk, hogy egy gazdag úr ajándéka, és a jelenlegi gazdának sokszor vigyáznia kell, hogy le ne essék róla.

Színpadi összjáték

Rolf Schneider darabja (*Einzug ins Schloss*) jó fogadtatásra talált a közönség körében. Ennek a darabnak nincs látványos központi konfliktusa, inkább több apró konfliktusra épülő életképszerű sorozat, melyben minden gesztus tartalmat ad. De amelyben éppen életkép jellege miatt a színésznek sokat kell „ácsorognia”, akció nélkül a színpadon lennie. Egyszerűen csak létezni - mint az életben. Az előadás azért volt izgalmasan érdekes, mert feloldotta ezt a dramaturgiai problémát, a darab megtelt vibrálással - attól, hogy a színészek *jelen* voltak az ábrázolt életben.

Az egyik főszereplő Emil, a pincér (Alexander Lang alakította). Magas, sovány, szőke fiatalember. Karja mintha

üresen is mindig poharat, tálcat tartana. Nyakát szinte vízszintesen tartja: szak-mai ártalom. Mint pincér, ha van szövege, ha nincs, többnyire jelen van. S hányféleképpen tud jelen lenni. Az érkezett vendég közömbös vagy éppen érdekes, s hogyan van jelen, mikor fellép a vetélytárs egy vendég képében! Hasonló szituációi vannak a kocsmárosnak is. Kiszolgálja a vendégeket és mosogat. De hányféleképpen mosogat! Ha figyel, ha közömbös számára, amit a vendégek egymás közt beszélgetnek, ha közbe akar szólni, mindig más ritmusban mosogat. (Walter Lendrich alakítása.) Ennek a kocsmárosnak igen kevés a szövege, de soha nem végszóra szólal meg, hanem szituációra. Látom, hogy a szöveg, amit mondani fog, hogyan fogalmazódik meg benne. S egy majdhogy-nem eljátszhatatlanul sűrű szerep meg-telik étellel. És az életképszerű darab ettől él és hat.

Hogy egy-egy szerep nagyságát mennyire nem az elmondott szöveg mennyisége határozza meg, azt a fenténél éke- sebben bizonyítottam láttam a *Tartuffe* előadásán. Pernelle asszony szolgájának, *Flipote*-nak, egyetlen mondata sincs a darabban, mégis az első felvonás után kísérlőnkől rögtön utána érdeklődtünk. S megtudtuk, hogy a színház egyik vezető művésze. Ez a *Flipote* - Margit Bendokat - kétszeri megjelenésével el-játszik egy tökéletesen közömbös cselédet, aki igen unja, ami gazdája körül zajlik. Első jelenetében lopva eszik, és csak arra van gondja, hogy észrevétlen maradjon, a másodikban unalmában a széktámla gombjait számolálja. Többször, mert a nagy zajban és hajcihőben mindig eltéveszti.



THÉÂTRE

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

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

Résumé

Iván Boldizsár:
La présence de Bartók

Le directeur de notre revue estime que la production intitulée Bartókiana du metteur en scène Károly Kazimir au Théâtre Thalia est fort heureuse et couronnée de succès. La représentation est pleine de mouvement dramatique et le moment rare sur la scène s'est réalisé: le spectateur s'identifie avec le héros.

István Hermann:
Bartókiana

L'auteur analyse la Bartókiana représentée au Théâtre Thalia, un genre nouveau et un hommage à la mémoire de Béla Bartók. Il critique la conception de la mise en scène de Károly Kazimir, il considère que la représentation a un caractère d'éducation populaire impuissant à atteindre le rayonnement artistique.

János Breuer:
Education populaire – mais pas à un degré secondaire

Il n'y a pas actuellement en Hongrie une production plus discutée que la Bartókiana. L'auteur ne ferme pas les yeux sur les contradictions, les solutions mal réussies de la production, mais en conclusion il estime que la tension vibrante de la mise en scène et l'interprétation d'András Kozák donnent un portrait véridique de l'humanité de Bartók.

István Nánay:
La magie d'András Kozák

Les opinions se partagent sur la Bartókiana. Il y a tout de même unanimité sur un point. András Kozák, interprétant Bartók, accomplit une performance exceptionnelle en s'identifiant avec Bartók non pas en apparence mais en esprit. L'article démontre l'originalité dans la création du rôle par des instantanés pris sur différents points de la représentation.

György Hámos:
Encouragement au drame historique

«Les derniers jours de Csák», l'adaptation de Madách par Dezső Keresztury, a été présentée par le Théâtre National au mois d'octobre de l'an dernier. Il évite la position d'esprit ultérieurement raisonnante des drames historiques de valeur moyenne et fait jouer l'histoire dans le présent, comme si nous ne savions pas ce qui s'était passé dans la suite. Les événements du passé s'actualisent ainsi sans artifices et la contradiction dans la situation oblige le spectateur à réfléchir.

Anna Földes:
Agitation sur la scène dormant à réfléchir

Interview avec Miklós Jancsó, cinéaste, qui vient de faire ses débuts au théâtre en adaptant à la scène son film *Vents lumineux* dont il garde le titre. Il relate ce happening histo-

rique étrange qu'il avait voulu faire de l'agitation et met à la portée de tout le monde ses pensées sur les transformations sociales d'il y a 25 ans.

János Sziládi:
Vents lumineux, pour la seconde fois

Quelques années après ce film qui avait soulevé de grandes discussions, beaucoup doutaient que cette représentation contradictoire de la transformation sociale en Hongrie après la seconde guerre mondiale puisse s'adapter à la scène. Le résultat est un succès.

Tamás Koltai:
Méditation sur la présence

Portrait de la grande artiste Erzsébet Somogyi, que l'on voit sur la scène de nos jours. L'article relate les débuts de la carrière de cette grande actrice, ses succès dans le Songe d'une Nuit d'Été, dans les drames d'O'Neill et de Miller et analyse sa dernière création, la veuve Simon dans le drame d'Imre Sarkadi intitulé *Maison à côté de la ville*.

Erzsébet Berkes:
Fête d'Elisabeth, à Debrecen

Le drame de László Németh, la Fête d'Elisabeth, écrit il y a 25 ans, est devenu à sa présentation à Debrecen en automne dernier un drame historique. La pièce traite de la désagrégation d'une famille ambitieuse de grand propriétaire.

Judit Szántó:
Mythe collectif – sans collectivité

La parodie-western de Renée Obaldia intitulée *Vent du Far-West* a été présentée avec beaucoup de goût au Théâtre National de Pécs. Il est regrettable que seul le public d'un certain âge ait pu goûter les finesses du spectacle, car la jeune génération ne connaît plus le monde des fables du Far-West.

András Pályi:
La magie de Lady Macbeth

La sensation de la représentation de Macbeth au Théâtre National de Miskolc au mois de novembre dernier, fut la Lady Macbeth de Mária Kovács. L'artiste réalise la méchanceté magique qui fait frémir, sa création est un happening dans une fabrique de morts, qui contient déjà les expériences d'Auschwitz. C'est une Lady pour laquelle le massacre, le meurtre sont des actes pieux.

Katalin Saád:
L'image profonde de Macha

Le Théâtre Gergely Csiky de Kaposvár a présenté au mois d'octobre dernier la Mouette de Tchekov. Les critiques – avec une unanimité rare – ont trouvé la création du rôle de Macha par Ildikó Szabó des plus originales et des plus dramatiques.

István Takács:
Figaro au Théâtre József Attila

L'auteur, dans sa critique, discute avec les critiques déjà parues et estime qu'il est vain de chercher dans la pièce une politique qui fut actuelle au milieu du XVIII^e s. Il estime que le metteur en scène Gábor Berényi, dans un style de comédie de goût, a créé la représentation la plus exquise de ce théâtre depuis des années.

András Barta:
Le matou ardent et le chemin de Peer

L'article analyse deux décors. Le scène de la Puce à l'oreille de Feydeau, au Théâtre de la Comédie, a été décorée par Zoltán Fábri, le metteur en scène connu du cinéma. La décoration de Peer Gynt est l'œuvre de Miklós Fehér qui exprime l'idée maîtresse de la pièce avec une grande force symbolique en posant au centre une figure en forme de

quartier de fruit s'arquant vers la hauteur et s'y brisant.

Tamás Koltai:
Dom Laurence: István Novák

Dans la représentation de Roméo et Juliette au Théâtre Csokonai à Debrecen, le rôle de Dom Laurence a été créé par István Novák. Dans sa conception du rôle Dom Laurence, tout en étant benévole, est absolument étranger à la vie et c'est pour cela qu'il devient l'auteur de sa propre tragédie et en même temps de celle des jeunes.

István Telegdi Polgár:
Le respect des faits ou Comédie d'erreurs critiques

L'auteur relate les nombreuses critiques parues sur le Misanthrope de Molière présenté au Théâtre Madách en automne 1971. Il prend la défense de la représentation et de la nouvelle traduction, car il estime que la pièce de Molière nous parle avec la voix de notre époque, et est enrichie d'idées actuelles.

András Pályi:
Actualisation et actualité

L'auteur analyse d'abord une production de la télévision appelée à avoir une grande portée. Le petit roman d'Imre Sarkadi intitulé *Le Lâche* présente, à travers la destinée d'une jeune femme, le dépérissement des ambitions qui font de l'homme un être humain. A la télévision, on ne trouve qu'une répétition de vérités banales. Au Théâtre Madách, le Misanthrope est transposé à notre époque et c'est justement ce qui enlève à l'œuvre son actualité.

Levente Osztovis:
Improvisations partiales sur des thèmes d'actualité

L'auteur recherche les causes de la diminution progressive des grands événements théâtraux des «miracles» de la scène. Il conclut que le recrutement des acteurs est insuffisant et qu'en même temps un interrègne regrettable se manifeste en Hongrie. Le théâtre n'est plus centré sur les acteurs, mais il n'est pas encore arrivé à se centrer sur le metteur en scène.

István Nánay:
Festival d'étudiants vieillot – avec moralité

A Wrocław en Pologne, tous les deux ans on organise le festival des groupes dramatiques universitaires et étudiants. Les 21 troupes qui se sont présentées étaient toutes lauréates de concours nationaux. Les caractéristiques les plus remarquables du festival furent le passage à la routine du théâtre politique, la façade, et l'inefficacité des tentatives pour attirer et activer le public.

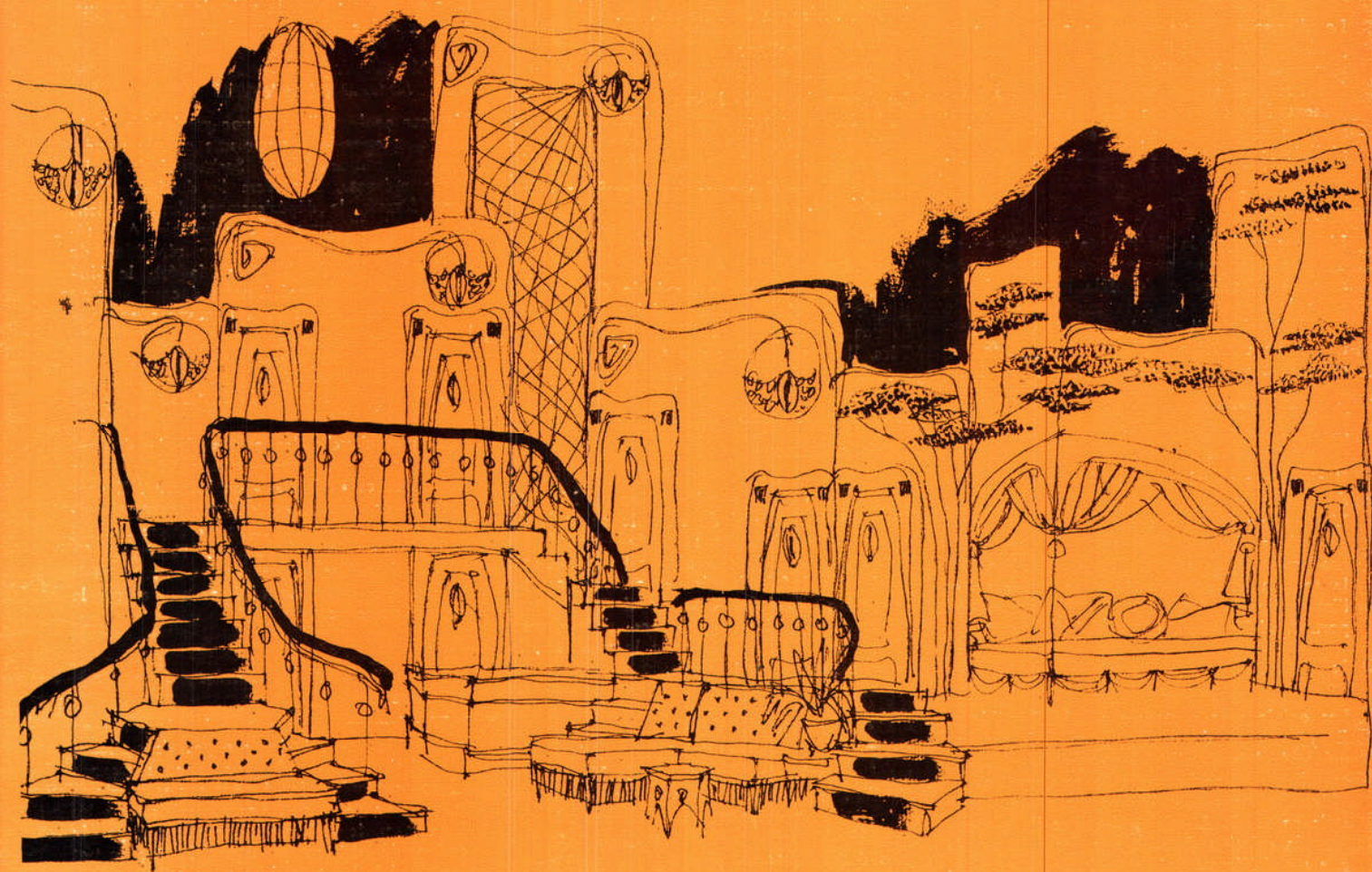
Sándor Köröspataki Kiss:
Théâtres en Slovaquie

L'article analysant les représentations du Théâtre National Slovaque à Bratislava, ainsi que celles de la Mala Scéna, nous fait connaître le haut niveau de l'art décoratif slovaque et la culture du jeu des artistes. Il relate ses expériences à Komarno, au Sud de la Slovaquie, siège du Théâtre Hongrois Territorial. Ce théâtre donne des représentations théâtrales aux 700 000 habitants de la minorité hongroise vivant dans cette région.

Olga Siklósi:
Soirées théâtrales à Berlin

L'auteur parle de six représentations théâtrales à Berlin. Elle porte une attention spéciale au travail commun et à la façon dont les décors et les costumes contribuent à la formation de la conception unitaire de la représentation.

Ára: 12,— Ft



Fábri Zoltán díszletterve Feydeau: Bolha a fülbe című komédiájához (Vígsház)