

SZÍNHÁZ



Fekete Sándor: A nyitott színpadról • Osztovits Levente: Elfogult rögtönzések aktuális témákra • Sziládi János: A példázat újrateremtése • Szántó Erika: A színész igazsága • Almási Miklós: Brecht rejtjeles üzenetei – a mához • Barta András: Bábuk? Emberek? • Köpeczi Bócz István: Arcok és álarcok • Saád Katalin: A megszerkesztett játéktér

1972
Április



A SZÍNHÁZ MŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.
ÉVFOLYAM 4. SZÁM 1972.
ÁPRILIS

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, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



72.0280 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A CÍMLAPON:

Mányai Zsuzsa, Gyulay Károly, Versényi László,
Moór Mariann, Szacsvay László, Törőcsik Mari,
Károlyi Irén és Kun Tibor A szecsuáni **jólélekben**
(**Nemzeti Színház**) (Iklády László felv.)

TARTALOM

Hagyományos vagy új dramaturgia?

FEKETE SÁNDOR

A nyitott színpadról (1)

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra (6)

játékszín

A szecsuáni jólélek a Nemzetiben

ALMÁSI MIKLÓS

Brecht rejtjeles üzenetei - a mához (7)

SZILÁDI JÁNOS

A példázat újrateemtése (10)

SAÁD KATALIN

A megszerkesztett játéktér (14)

OSZTOVITS LEVENTE

Nevezzük blöffnek, mindegy (19)

BARTA ANDRÁS Bábuk?

Emberek? (22)

SZÁNTÓ JUDIT

Nemcsak az árnyék tudja ... (26)

PÁLYI ANDRÁS

Magyar drámák Romániából (29)

SZÁNTÓ ERIKA

A színész igazsága (33)

BERKES ERZSÉBET

Az igazságok kérlelhetetlen hirdetője (35)

NÁNAY ISTVÁN

Fesztivál - ifj. Horváth István emlékére (38)

műhely

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Arcok és álarcok (41)

SZ. V. GIPPIUSZ

A színészi tehetség vizsgálata (43)

négyszemközt

FÖLDES ANNA

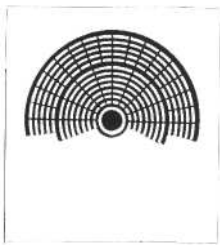
A „kritikai abszurd” dráma (46)

Hagyományos vagy új dramaturgia?

FEKETE SÁNDOR

A nyitott színpadról

és egy színdarab három változatáról



Bevezetésül: egy

kis életrajz

Nem kell megijedni, nem sok. De ha már abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy a SZÍNHÁZ olvasóinak szín-padi terveimről, elképzeléseimről beszélhetek, meg kell magyaráznom, hogyan lettem élemedett koromban szerző. Mondhatnám persze azt is, hogy a lírához már túl öreg vagyok, a regényhez pedig még nem elég öreg, s így be kell érnem a drámával. De az az igazság, hogy ennél azért több vonz a színházhoz. Kamaszkori két versfüzetem után a harmadik nyomtatott munkám egy színdarab volt, atyai barátommal közösen írtam, a Dunántúlon még randalírozó németek ellen. „Középfajú” színmű volt, amennyiben középen állt egy népszínmű és egy proletkultos agitka között. Ilyen nyomatékos drámaírói kezdet után csak az alkalmat vártam, hogy folytat-hassam a pályát, az alkalmat a népi kollégiumok felosztása teremtette meg, amikor is elhagytam a bölcsészegyetemet, és felvétettem magam a színművészeti akadémia rendezői szakára. Jól is éreztem ott magam, de azokban a forgatagos évek-ben az ember nem maradhatott sokáig egy helyen - pár hét után előadónak léptettek elő két-három főiskolán, amiért is huszonegy éves fejjel szomorúan búcsút mondtam a rendezői szaknak és perspektíváknak.

Hányatott életem során ezután néhány éven át színikritikákat is kellett írogatnom, egykori évfolyamtársaim produkcióiról is, majd alkalmam nyílt arra, hogy hosszan és elmélyülten tanulmányozhassam a drámaírók tanítójának, William Shakespeare mesternek műveit. Nem tanultam meg belőlük olyan szépen angolul, mint az a tiszteletre méltó amatőr Macbeth-fordító, aki annak idején Shakespeare nyelvén szó-nokolt a southamptoni kikötőben, de a drámacsinálási kedvem ismét feltámadt. *Folyosói szümpozion* című, még később írott munkámban gyengéden céloztam is arra, hogy kellő biztatás esetén hajlandó volnék valamiféle történetbölcséleti-szatirikus játék elkövetésére. A könyv megjelent, és én áhítatosan vára-koztam, elérte-e valaki illetékes a felajánlkozásomat. A magyar színházi viszonyok ismeretében előre ki lehetett számítani, hogy ha egyáltalán lesz vállalkozó, ki lesz az. Úgy is lett - Kazimir Károlyék jelentkeztek, de meglepetésemre nem az őserdei-emberevő történet színpadra vitelét, hanem a *Folyosói szümpozion* dramatizálását ajánlották.

Némi tűnődés után mégis megegyeztünk az emberevőkben, akiket azután a Thália Stúdió - nem én kérkedem így, a kritikusok mondták - igen mulatságos előadásban prezentáltak az érdeklődő pestieknek.

Miután ilyen módon a Thália Színház vezetőire hárítottam a teljes irodalomtörténeti felelősséget azért, hogy engem vissza-(vagy: he-) eresztettek a világot jelentő deszkákra, arról kell beszámolnom, hogyan jutottam el a következő darabig, amelyet, ha minden jól megy, c cikk megjelenésekor már lát-hatott a Huszonötödik Színház néhány száz nézője. De ezt a

történetet már párbeszédes formában adom elő, hogy kevésbé legyenek unalmas. Van nekem ugyanis egy igen közeli s kicsit destruktív hajlamú barátom, bizonyos Sándor, vele szoktam megbeszélni a kényesebb ügyeimet. Ezúttal is így történt.

Folytassuk hát párbeszédben

Én: Sándor, szeretnék egy új darabot ...

0: Tégy őszinte vallomást, mennyit kaptál az őserdei szümpozion bemutatójáért?

En: Hát ... egészen pontosan ... a premierért 31 forint 42 fillért. Tudod, protokoll-előadás...

0: Micsoda mazochisták ezek a színházi direktorok! A drága jegyet ingyen adják a kritikusoknak, csak hogy azok kellően ostromozhassák a produkciókat!

Én: Képzeld, milyen bőszt lenne MGP vagy Koltai némely darabtól, ha még fizetnie is kellene a jegyért! De nem akarlak becsapni, később azután, amikor már olyan nézők is jöttek, akik vásárolni szokták a jegyeket, 'egy-egy este 200 egynéhány forintot is megkerestem a darabbal.

0: Havonta kétszer-háromszor kétszáz forint ... Mínusz adó ... Ember, hát érdemes ezért gyilkolni az idegrendszeredet meg a...

Én: Ne csak az összeget nézd, hanem a megszerzés módját: is. Az a főélvezet az egészben. Ülök otthon, lenge öltözékben, és nézem a Maigret felügyelőt a tévében. Vagy netán Hruz Mária XVII. századi őseinek származási adatain merengek. Vagy éppen kivonulok a rakpartra márnázni. S amíg én így lazszálok, közben Inke Laciról folyik. a verejték a színpadon, Górnagy meg didereg a bikiniben, s azután két hét múlva csenget a postás, hozza a kétszáz francsit. Ingyen! Semmiért! Azért, hogy mások ott kuliztak a színpadon...

0: Ha jól belegondolok, ez joggal hasznos szerzés. Mentségedre szolgáljon, hogy mások ennél is kevesebb munkával valamivel nagyobb hasznot vágnak zsebre. S te még eszmei indítékokra is tudsz hivatkozni ...

Én: Világos. Már az új témám is olyan ...

0: A francia forradalomból.

Én: Honnan tudod?

0: Téged ismervé nem nehéz kitalálni, honnan merítet témaidat és tanmeséidet. Csak már unjuk ezeket a forradalmi törtétiákat.

Én: Nagy tenger az, öregem, kimeríthetetlen. Figyeld ide. Thermidor azaz Hőség hava kilencedikén buktatta meg a konvent Robespierre-éket. A puccs megszervezésében és megrendezésében nemcsak a különböző törtétiók és rohadt elemek, a fouché-k és barras-ok vettek részt, hanem olyan vitathatatlanul őszinte és elvhű jakobinusok is, mint Billaud-Varenne, Collot d'Herbois stb. A tragikum természetesen ez utóbbiak sorsában rejtezik. Robespierre elleni indulataikat nemcsak magyarázza, részben menti is az, hogy a Megvesztegethetetlen a fény századának eszmei lényegét tagadta meg a Legfőbb Lény év ön-maga kultuszával, a jakobinus diktatúra az ő vezetése alatt különben is elburokratizálódott és elfajult, arról nem is beszélve, hogy a katonai győzelmek és az új rend megszilárdulása következtében fölöslegessé is vált. Robespierre-éknek bukniuk kellett. De Thermidor mégsem a forradalom megtisztulását hozta el, éppen nem. Billaud-Varenne-ék nem a jakobinizmus „tisztá” uralmát teremtették meg. hanem a mérsékelt burzsoázia/ juttatták hatalomra, amely már unta a forradalmat. Vagyis Billaud-ék önmagukat pusztították el. Nem-csak képletesen, valóságosan is: a konvent, amely az ő szá-

vukra kiszolgáltatta Robiékat, nem sokkal Thermidor után Billaud-ékat is kivette magából, elmehettek a mocsárlázás Guayanába. Érzed már, micsoda nagy tragédia rejlik ebben a sztoriban?

Ó: Azt már érzem, hogy veszedelmesen félreérthető analógiákat lehet kiolvasni belőle, így is, úgy is, sőt amúgy is.

ÉN: Ha azt hinném, hogy a történelem törvényszerűen ismétli önmagát, nem darabot írnék, hanem ciánkálit vennék be. Én a történelmet nem példagyárnak tekintem, amely hamis analógiákat szállít bármilyen rendelkezésre. Elődeink nem azért veszték a nyaktól alatt, hogy mindebből ürügyet kovácsol-hassunk meddő füstölgésekhez, hanem először is azért, mert a történelem olyan, amilyen. Másodszor pedig azért, hogy mi mindent megtegyünk: a történelem ne olyan legyen, mint amilyen. A história nagy tragédiáinak felidézésével talán a dráma-írók is hozzájárulhatnak ehhez.

Ó: És szabad volna egy-két mondatot hallanom e felidézés tanulságairól?

ÉN: Bízunk ezt a kritikára. Az egymondatos tanulságok - ki korán kel, aranyat lel stb. - különben sem érik meg a fogalmazás fáradságát, mert olyan általánosak, hogy rendszerint fordítva is igazak. De a Hőség havának pusztája cselekményéből mindenesetre ilyen általánosságok is adódnak. Például az az alaptétel, hogy a forradalmakban különböző fejlődési szakaszok vannak, s ezek váltakozása nem mindig megy végbe simán. A terrorisztikus szakasz, amely csaknem mindig szükségszerű kezdetben, és törvényszerűen el is torzulhat, át kell hogy adja helyét egy békésebb, konszolidáltabb szakaszra. Ha ezt a forradalom vezetése nem ismeri fel idejében, mint ahogy Robespierre sem ismerte fel, akkor meg kell buknia, de bukásával előidézheti az egész forradalom összeomlásának veszélyét, amennyiben az eltorzulások ellen küzdő forradalmárok kellő tudatossággal és bátorsággal nem biztosítják az átállás „biztonságát” és amennyiben ...

Ó: Fölöttébb érdekes ... volna, ha már nem lenne mögöttünk, messze a távolban „a forradalom terrorisztikus szakasza” ...

ÉN: Nem árt néha elmerengeni a múlton sem, de persze engem nemcsak a múlt izgat, hanem a későbbi fejlődés is. Mi lesz a forradalmár sorsa a konszolidálódott szakaszban? Hogyan módosul funkciója és...

Ó: Vagyis megint az emberiség története dióhéjban, múltjukon ábrándozó történelmi masztodonok számára, öt perccel a kihalás előtt.

ÉN: Kötelességünk a fiatalabb nemzedékeknek elmondani ... Ó: Mivel emlékszem még a Büchner-dráma közönségsikerére, s Romain Rolland forradalmi darabjait naponta látom az antikváriumokban, el tudom képzelni, hogy törnénk magukat a pestiek egy ilyen tanmeséért.

ÉN: Az ő technikájukat nem is volna érdemes megismételni. Egészen másban sántikálók. Az Óserdei kapcsán megismerkedhettem a stúdiószínpadokkal. Ám mire használják ezeket? Bemutatnak rajtuk olyan darabokat, amelyek valamilyen okból nem bocsáthatók nagyobb közönség elé. De maga a játék elvileg ugyanúgy folyik, mint a nagy színházakban: a színész dolgozik, a néző pedig több-kevesebb buzgalommal nézegeti, mi zajlik az orra előtt.

Ó: Vagyis?

ÉN: A Hőség havát, mert ez lehetne a cím, olyan kis szín-háznak írnám meg, amelyben a nézőtér és a színpad azonos. Ó. Unalmas. Most is elő-előfordul, hogy a színész a nézők

közé ül, vagy éppen körülszaladgálja a közönséget, de ettől a közönség megmarad a maga passzív (= szenvedő) szerepében. ÉN: Itt most felszabadulna a néző, részt kapna a cselekményből, osztoznia kellene a döntés felelősségében. A színpad-nézőtér azonos volna a konventtel, ahol előbb Robespierre-t szolgáltatták ki, azután Billaud-ékat, s a közönség mint konvent, szavazni kénytelen, kiadja-e őket vagy sem. A vállalkozó szellemű nézők mint konventképviselők, rövidebb beszédrészleteket kapnak felolvasás céljaira ...

Ó: Szép képviselő, ha a más által írt beszédet olvassa fel. ÉN: Megeshet ilyen az életben is, öregfiú. Szóval a nézők szerepelnek, okmányokat, periratokat ismertetnek, őrzik a vádlottakat, cipelik a nyaktól, a legbátrabb még pisztolyt is kap, hogy rálőhessen a letartóztatandó Robespierre-re és így tovább. Ó: Szóval cucilista happening.

ÉN: Na ... na. A játék szigorú terv alapján folyik, nem abból a célból, hogy a vendég kiélhesse a feltűnési viselkedését, hanem azért, hogy rádöbbenhessen, nemcsak ebben a színházban, de az életben is jobban kellene „aktivizálnia” magát.

Ó: Szóval „politikai színház”?

ÉN: Igen, de nem kész, előregyártott igazságok szájbarágásáról van szó, hanem az igazság közös és közösségi kiküzdéséről.

Ó: Azért nyitott a színpad, mert mindenki felkapaszkodhat rá, a néző játszik is, mint a passiókban, igen? Csakhogy a passió feltételezte, hogy mindenki ismeri és egyformán értelmezi a mítoszt, itt pedig ...

ÉN: Itt ezzel nem számolhatunk, tehát túl nagy adag információt kell mozgásba hoznunk. Ez tagadhatatlan nehézség ... Ó: Szóval sem ez, sem az, sem amaz, hanem agyrém. Csak-hogy az ilyesmihez rendkívüli idők kelljenek. Babeufék ábrándozhattak arról, hogy eltüntetik a hagyományos színművészeteket, és helyükbe léptetik „a nagy nyilvános és állam-polgári tüntetéseket”, amelyekben „minden állampolgár néző és egyben színész”, de napjainkban ...

ÉN: Tisztázzuk, hogy én színdarabokra és nem állampolgári ünnepélyekre meg tüntetésekre gondolok, s ráadásul nem tömegekre, hanem egy kis színház válogatottnak, szűk körű, feltehetőleg zömében ifjúsági-értelmiségi közönségére.

Ó: Ők sem azért mennek a színházba, hogy ott macerálják őket.

ÉN: Vigyázz, itt nem a megjelentek sokkírozása, inzultálása, provokálása, esetleg leköpdösése a cél, hanem bevonása egy közös tűnődésbe. A kegyetlen és egyéb erőszakos színházak ellen nem szólok, jó ügy érdekében jót és jól mindig szabad csinálni, de az én szelíd természetemnek azok a módszerek nem felelnek meg, ezért próbálkozom mással.

Ó: És mert azt hiszed, hogy ez valami irtó modern dolog, pedig tévedsz, öregfiú, a jövő a gépművészeteké, a filmé, a tévéé, sőt nemcsak a jövő, már a jelen is az övék. Inkább egy jó filmötleten ...

ÉN: Ha így volna, akkor sem törném a fejem filmötleteken. Egymás között, egész bizalmasan, de ne kiabáld ki, engem' meglehetősen riaszt a filmvilág néhány vonása. Például az a roppant önelégültség: „magyar filmsoda”, „a világszínvonal túlszárnyalása” meg a többi. Azután félnek is a nagy közönségtől, amely bizonyos témákat és kérdésfelvetéseket hogy úgy mondjam, eleve kizár. De ez mind érdektelen. Engem azért érdekel a színház, mert azt érzem a legkorszerűbb kifejezési formának.

Ó: Annak ellenére ...

Én: Annak ellenére, hogy ősrégi. A filmmel persze nem lehet versenyezni, ha óriási kalandokat, vad tájakat akarunk megmutatni. A tévének is megvannak vagy volnának a maga előnyei. De a gép nemcsak közel hozza a látványt, el is választ tőle, beiktat egy idegen közeget. Az elmagányosodott ember a képernyő vagy a vászon előtt családi körben vagy egy lovarda nagyságú moziban is magányos marad. A gépből csak egy irányba lehet beszélni, visszaszólni nem lehet. De épp erre van mód a nyitott színpadon. Szemtől szemben állunk, illetve ülünk egymással, közösen tanakodhatunk, megbeszélhetjük a világ dolgait, még ha a néző válasza nem is feltétlenül egy szöveg önkéntes elmondásában, hanem csupán (a színész által közvetlenül hallott-látott, érzékelt és viszonzott) „reakcióiban” ölt testet. A színház - és kivált a nyitott színpad - párbeszédet jelent, a film, a tévé és még a könyv is - mono-lóg. És azért érzem a színházat a legmodernebb művészetnek, mert a gépkorszak emberének épp erre a megértő társas kapcsolatra, erre a feloldó meghittsége van szüksége.

Ő: Hogy kinek mire van szüksége ...? Barátocskám, a néző azért megy színházba, hogy nézzen és őt nézzék, műélvezetre nyílják módja, valamint megmutassa az új ruháját vagy az új barátnőjét (barátját), miközben a gyarmati népek sanyarúságából fakadt egzotikus táncokban gyönyörködik, de semmi eset-re sem azért, hogy feloldó meghittségbe kerüljön. Kivált akkor, ha a társas kapcsolat megteremtésének örve alatt olyan távoli kérdésekkel akarják nyaggatni, hogy Thermidor kilencedikének éjszakáján mi lett volna az elvileg helyes és követendő magatartás, különös tekintettel az emberiség haladásának nemes ügyére ...

Én: Mindig elfeledkezel arról, hogy kis színházról beszélek, esténként száz emberről, összesen néhány ezer olyan érdeklődőről, aki nem ugyanazt szeretné kapni, mint amit a százereknek, működő nagy színházak és a millióknak dolgozó filmgyárak nyújtanak.

Ő: Ez esetben már csak színész és rendező hajtandó fel eme célra. Csakhogy a színészek megszokták az egykapus játékot, mindig csak ők rúgnak labdába, a néző nem, a két kapus játékokban elveszítenék a biztonságukat.

Én: A rabszolgákat felszabadították. A jobbágyokat szintén. Itt az ideje, hogy a nézőket is egyenjogúítsuk. Egy igazi színész, ha még nem dermedt bele a rutinba, estéről estére új izgalmat kapna attól, hogy mindennap más előadás alakul ki. Ő: Elégé hajszoltak szegények, nyitott színpad és naponta új arcot öltő előadás nélkül is. Hát még a rendezők! Zömükben a mi nemzedékünkhöz tartoznak vagy még idősebbek, tehát vezető posztokon ülnek, egyre többük hajlamos a bölcs megállapodásra és nem hajlamos a sötétbe ugrásra. Hagyd ezt a Thermidort a csudába, írd valami tuti dolgot. Mondjuk egy komplex zenés misztériumot óafrikai násztáncok szövegére .. Vagy filozófiai drámát. A föld már szétesett, a nap is ellobbant, két baktérium maradt egy meteoriton és szembe kell nézniük, a kegyetlen kérdéssel: mit is ért az életük ..

Én: De engem rettenetesen izgat, hogy mit is kellett volna tennem, ha történetesen én is ott csücsülök a konventben azon a bizonyos thermidori napon.

Ő: Gondolkozz, jobb sorsra érdemes barátom. Tegyük fel, hogy ugyanez még több ezer pesti lakost izgat, valami félre-értés folytán. Tegyük fel, hogy akad vállalkozó színház. Akkor is, mi jöhet ki ebből az egészből? Rendíthetetlen szokásaink szerint egy színházi este általában két, kivételesen három órát vehet el a nézőtől. A színháznak tehát húznia kell a

te szövegedből, melyet természetesen szíved vérével írtál, s minden cseppet sajnálni fogsz. Azután jön a rendező, aki megint csak természetesen mást lát a darabban, mint te, a színészekről nem is beszélve. A végén előadják a darabot, jobb vagy rosszabb, de mindenképpen más lesz, mint amit te akartál. És akkor jön a kritika. Téged fognak dicsérni azért, ami a rendező vagy a színész érdeme, vagy levágnak azért, ami a színház hibája. Te ezekre a stresszhatásokra mellékvese hormonjaidnak zavarával és magyarázkodó írással válaszolsz, amitől mindenki megsértődik, barátaid pedig gratulálnak: „Öregem, remek volt az a Függelék ... Szinte jobb, mint maga a darab.” Újabb stresszhatások, most már nemcsak a mellék-vese, hanem a fővese is rakoncátlankodni kezd ...

Én: De hát hol akkor a megoldás?

Ő: A papucsszínházban! Csodálkozol, mi? Ez az én újításom. A nyitott színház helyett egészen zárt színház.

Én: Célja, módszere, programja?

Ő: Célja az emberiség átnevelése, a tartós színházi válság leküzdése, vagy ha ez nem megy, legalább a szerző irodalmi hírnevének és bankbetétjének növelése.

Én: Vonzó program. De mi tette szükségessé ezt az újítást? Ő: Az élet. A technika kifejlesztette a filmet és a tévét, ez utóbbiak viszont visszafejlesztették a közönséget, és megrontották a színházat. Ez utóbbi pedig szeretné visszaszerezni a közönséget (bár nem tudom, mi célból, hiszen a dotáció-szubvenció korában közönség nélkül is vidáman fungálhat a teát-rum), s ezért egyre inkább cirkusszá vagy revüvé válik, a gondolatot száműzi és trónra ülteti a látványt.

Én: Hogy mondhatsz ilyet! Meglehet, olykor, talán csak-ugyan mintha kicsit több volna a színpadon az akrobatika meg a rohángálás, mint a gondolat, de azért egyáltalán nem mondhatjuk azt ...

Ő: Nem mondhatjuk ... Persze, mert jóban akarsz lenni a színházi fejeseikkel. De én nyugodtan ki merem mondani, hogy a színházi válság megszüntetésének legjobb módja: megszüntetni magát a színházat. E célra szolgál a papucsszínház. Régi nevén: könyvdráma.

Én: Sejtettem, hogy valami ókori dolog sül ki ebből a nagy újításból. De miért papucs és miért színház, ha könyv?

Ő: Mert a rádiótól, tévétől, filmtől megszömörölt ember el-zárja maga körül az összes hangos masinát, papucsosan beül a fotelba, és elmereng valamely könyvön.

Én: De McLuhan ... ez a nagy gondolkodó ...

Ő: Nagy ember nagyot téved. Egyébként Surányi Miklós már McLuhan előtt, valamikor a harmincas években úgy látta, hogy „a televízor és a rádiófilm” elhozza az időt, amikor „írók lesznek ugyan még, de olvasók már nem, csak nézők és hallgatók”. Tudniillik az írók a televízió és a rádió számára fognak írni, a könyv kihal. Ebből láthatod, milyen könnyű világhírre vergődni néhány teljesen megalapozatlan ötlettel. Ha Surányi ugyanezt a jóslatot angolul fejt ki, és kicsit tudálékosabban adja elő, ma a század nagy bölcsei közé számít. De azt is láthatod, sokadszor, hogy a történelemben minden másképpen alakul, mint ahogy első pillantásra látszik. Épp a gépművészetek tették ismét fontossá a könyvet, fontosabbá, mint valaha: a tévétől stb. megszömörölt ember úgy nyúl a könyv után ...

Én: Elhiszem neked, hogy a tévé nem fogja kiszorítani a könyvet. de lásd be, az olvasó csak olvasó, ám a nyitott szín-ház nézője játszhat is.

Ő: A papucsszínházé is játszik. Sőt, még rendez is. A papucs-

színházban te vagy az egész együttes, minden szerep a tied, és te irányítod a játékot, ha kedved tartja nemcsak két órán, ha-nem egy egész éjszakán át. Ezentúl nem dühönghetsz a rendezőre, a színészre, minden a tetszésed, ízlésed, meggyőződésed szerint alakul.

En: A Hőség havát *hogyan kellene megrendeznie az olvasónak?*

Ó: Ne béklyózzuk meg senki képzelőerejét. Mindenesetre leg-egyszerűbb a naturalista módszer. Kellékek: szék, lámpa, egy csésze kávé stb., egy palack rövid ital. Minden felvonás után apró kortyokkal csitíthatjuk felindulásunkat. A romantikus hajlamúak bekapcsolhatják a magnót is. Francia forradalmi témáról lévén szó, ajánlható az Eroica. Marat halálához esetleg megfelel az *Ülők egy rózsaszínű kádban* kezdetű népdal. Kiválasztjuk, melyik szereplővel rokonszenvezünk, annak szövegét együttérzéssel, a többiét elidegenítő hangsúlyokkal mormolgatjuk. A jobbkezesek baljukkal fogják a könyvet, jobbjukkal a cigarettát, poharat stb. Balkezesek fordítva. Halhatatlan druszánk, akiben bizonyos fokokig a papucsszínháznak is előfutárát tisztelhetjük, egyik kezében a forradalmak történetét tartotta, a másikban édesen szenderegő Júliájának „szelídeden hullámozó kebelét”. Nem rossz módszer, de megvan az a veszélye, hogy a szenderegő felébred és eltereli figyelmünket a forradalomról.

En: Bárhogy ecseteled is az olvasás gyönyörűségeit, ezek együtt sem pótolják a közös játék örömeit. Nézd, én világ-életemben erős közösségekben éltem: a családban, iskolákban, népi kollégiumban, kaszárnnyában, tudományos és egyéb intézetekben, tudom, hogy az emberek igénylik a társas szóra-, kozást, s ennek legmagasabb formája épp a nyitott színpad lehet. S ez nemcsak azért nyitott, mert a néző részt vehet a játékban, hanem azért is, mert előtte, az ő közreműködésével alakul a darab, mint ahogy kétszeresen örül a gyerek, ha szétszedhet és összerakhat egy játékot. „Elidegenítési célból eddig is alkalmazták azt a trükköt, hogy a játékot kilendítik a megszokott sínekről, de itt a játék elemeinek szétszedése és összerakása nem az elidegenítés, hanem - ismétlem - a be-avatás célját szolgálja. A néző a színház cinkosává válik, segít a szerzőnek, a rendezőnek, a színésznek, s játék közben, mintegy mellékesen, átéli az emberiség történetét, a saját sorsát...”

Ó: Persze, persze... És közben meg is váltják a világot ... Az a legkevesebb, amit egy nézőtől el lehet várni.

En: Ha ennél kisebb igényei vannak, ne az ilyen darabokat nézze, remek szórakoztató műveket tudok ajánlani, például... **Ó:** Egy előnye persze van ennek a nagy néző-dolgoztatásnak. A végén a bukásért a közönségre lehet kenni a felelősséget. Eddig a szerző a színházat, a színház a szerzőt hibáztatta, most azt lehet mondani: kérem a darab remek volt, az együttes káprázthatóan játszott, de Vanczák néni éretlen viselkedése elrontotta az egész premiert.

En: Nálunk darabok nem buknak meg. Amit levág a kritika, megmenti a közönség, ami pedig egyiknek sem kell, azt finanszírozza az állam.

Ó: Szerző-rendező-színész-néző testvéri együttműködésének ez az idilli álma mégis egy nagy marha utópia. E négy elem közül mindegyik mást akar a színházban, összhangjuk illúzió. Ma egyébként az író egyre jobban kiszorul a színházból, a darabokat a rendezők és színészek írják, a néző pedig egyáltalán nem hiányolja a száműzött szerzőt.

En: Megint túlzol. Kétségtelen, hogy újabban némelyek kicsit sajátosan értelmezik a rendezői vagy a színészi funkciót...

Ó: Mit totózájzol? Nálunk már Shakespeare vagy Moliére sem tud drámát csinálni, kivált befejezni. Egyszerűen elképzelhetetlen, hogy Shakespeare címén azt kapd, amit az öreg szem-fényvesztő írt. Vedd észre, hogy ebben az országban, a jelenlegi fejlődési szakaszban már nincs szükség színházi vagy film-íróra, legfeljebb „ötletemberre”, aki némi „nyersanyagot” (ez egyik rendezőnk megfogalmazása) szállít a színháznak.

En: Nézd, én nem engedem ...

Ó: Régen a fejedelem, aki nem tudott írni, íródeákat tartott maga mellett, aki viszont ismerte a helyesírást. A fejedelem diktált, az íródeák körmölt. Ha neked örömdre szolgál, hogy íródeákként sűrőgj-forogj a vezérlő fejedelmek körül ...

En: Hiába akarsz a színház ellen hangolni. És nem tudsz belerángatni abba se, hogy a szerzői vagy rendezői színház ostoba alternatívájában ide vagy oda csatlakozzam. Az igazi színház a szerző és rendező, színész, sőt néző együttműködése. A csalhatatlan embereket nemcsak politikai vezérekben, szerzőkben sem szeretem. Nevetséges az a színpadi szerző, aki maga körül mágikus ködöket gerjeszt, és azt hirdeti, hogy tökéletes szavaiból eltenni vagy azokhoz hozzátenni már nem lehet. Amikor még azt hitték, hogy a költő az istenség szó-szólója, az ilyen mítosz megjárta, de ma már kinőttünk az emberek istenítéséből. A színész és a rendező nem műszaki dolgozó, aki segít a szobrásznak kiönteni a nemes ércet a meg-álmodott formákba. A színész és a rendező - a színháznak csak így van értelme - maga is alkotó, vagy, mivel a fellengzős szavakat nem kedvelem, „szintén zenész”. Ráadásul ők dolgoznak többet az anyagon. Egy átlagos termékenységgű szerző 6-8 nap alatt megírja a darabot (azt persze nem lehet kiszámítani, hogy előzőleg, mielőtt írni kezdett volna, mennyit fektetett az ügybe). Mai viszonyaink között ez után még legalább ugyanennyi tiszta munkanap elmegy a megbeszélésekre, javítgatásokra stb. Ez összesen két-három hét. A rendező és a színész viszont legkevesebb hat-nyolc héten át próbálja a darabot, ízeletti a szavakat, méregeti a hangsúlyokat, illesztgeti a helyzeteket, míg megszüli az előadást. A szerző amolyan vidám apa, aki egy kellemes félórát vagy éjszakát szánt az ügyre, de a színház az anya, aki kihordja és meg-szüli a gyereket.

Ó: Azután az apának megmutatják, aki elképedve látja, hogy a baba vörös, pedig a családban mindenki fekete. Vagy fordítva.

En: Ez már persze baj. De ha a szerző időnként benézhet a próbákra...

Ó: Ember! Te próbákra akarsz járni? Hát nem tudod, hogy a színházakban azt a szerzőt utálják a legjobban, aki ott sündörög a próbákon? És igazuk is van, ha a te fentebb előadott megfogalmazásból indulunk ki. Mert hol a papa helye a szülés közben? A folyosón, barátom, nem a szülőszobában. Ne zavarja a vajúdást, elégedjen meg azzal, ha időnként egy kedves nővér néhány biztató szót odavet neki: „Farfekvéses, de azért bátorság...” Vagy: „Na harapdálja a körmét apuka, gondolta volna meg idejében ...”

En: Minden hasonlat sántítótá válik tekerhető. Az a lényeg, hogy a rendezőnek és a színésznek joga, sőt kötelessége formálnia az előadást és az előadáson, ennek érdekében a darabon is, de a szerzőnek, anélkül, hogy a próbák idejére áttelepülne a színházba, egy-egy lényeges szakaszban szintén jogot kell kapnia e munka áttekintésére ...

Ő: „Szerzői jogok ...”

Én: Megvallom, nem vagyok teljesen tisztában azzal, hogy mit is foglalnak magukban azok a szerzői jogok, azon kívül, hogy jogvédelmem címén bizonyos iroda bizonyos százalékot von le írói jövedelmemből. De én soha nem voltam jogi szak-ember, s ez az egy soha nem is leszek. Nem szerzői, hanem hogy úgy mondjam alapvető emberi jogaim nevében tartok igényt arra, hogy ne hirdessenek mást a nevemben, mint amit én akarok mondani. Ha az nem fejtethető ki, vagy nem érdekes, rendben van, de sem „180 fokosan”, sem 60 fokosan nem fordíthatják ki a mondanivalómat. De én nem is hiszem, hogy mindez csak elvek kérdése, hanem nagy mértékben emberi tapintat és belátás dolga. Sokat fecsegünk a demokráciáról. Nos, a demokrácia ott kezdődik, hogy valamely célért közösen tudunk dolgozni. Ha az író ilyen közös munkára nem képes, kerülje el a színházat, de akkor is meneküljön, ha a színház képtelen a harmonikus (azaz civakodásokkal tarkított, de valahogy mégis testvéri) együttműködésre.

Még néhány információ

Sándor barátom persze erre is megfelelt, de a vitának is van határa, miként a SZÍNHÁZ cikkbefogadó-képességének is. Ezért már csak azt jelzem röviden, mi lett e bösz magánviták eredménye. Először is az, hogy az ötletet, épp egy esztendeje, előadtam az *Élet és irodalomban* Nyitott fül kerestetik című, cikknek álcázott apróhirdetésében. Ezúttal is ki lehetett számítani, hogy ki lesz a jelentkező: néhány érdekes amatőregyüttes után Gyurkó László közölte, hogy nyitva a füle az ilyen darazsak számára. A Huszonötödik Színház rendelésére meg is írtam a darabot, azután Gyurkóval és Mezei Éva rendezővel megbeszéltük a vitás vagy javítandó mozzanatokat. Nem kell kommunikét kiadnom e tárgyalásokról, de annyit elmondhatok, hogy a megbeszélések alkotó légkörben és a felek kölcsönös jó szándékának megnyilvánulásai közepette zajlottak.

A színház által kért változtatások közül csupán kettő okozott némi problémát, de 1. meggyőztek arról, hogy az eredetihez képest több informatív anyagot kell raknunk a darabba, mert nem várható el még a Huszonötödik Színház szűk körű közönségétől sem, hogy thermidori ügyekben *au fait* legyen,

2. lemondtam arról, hogy a közönséggel való együttjátszás maximális megkísérlése közben önként jelentkező nézők, mint eredetileg terveztem, rövid szövegeket is kapjanak. A várható közönség összetételét és több más körülményt figyelembe véve ez túl kockázatosnak látszik a Huszonötödik Színházban.

Egy olyan zárt és összeszokott közösségben azonban, mint amilyen mondjuk egy vidéki egyetem ifjúsága, nagyobb esélye van az ilyen kísérletnek. Ezért örültem annak, hogy a szegedi egyetemisták Paál István vezette öntevékeny együttese vállalkozott erre. Vagyis az egy darabból kettő lett, hiszen a közönségnek kiosztandó szerepek következtében *ugyanaz a* cselekmény lényeges mozzanatokban megváltozott, a „pesti” darab dramaturgiája zártabb, a „szegedié” nyitottabb.

Amikor e sorokat írom, január utolsó hetében, egyelőre még semmi közelebbit nem tudok egyik produkcióról sem. De örülnék annak, ha a szegedieknek sikerülne bebizonyítaniuk, hogy megfelelő dramaturgiai-rendezési feltételek és főleg *közösségi* szellemű közönség segítségével odáig lehet fokozni a színház és a néző együttjátszását, hogy a szöveg egy részét is a közönség kapja. S ha nem sikerül? Akkor meg fogjuk tudni, hogy hol húzódhatnak a kísérletezések határai. De jobb szeretem az ilyesmit *tapasztalatból* tudni, még ha az ilyen leckék olykor kellemetlenek is. Az, aki mindig előre tudja, hogy *nem lehet*, bizonyára nyugodtabban és kellemesebben él, de hát - nem vagyunk egyformák.

A darab persze nem azon áll vagy bukik, hogy ebben vagy abban a jelenetben X. Y. néző kap-e szerepet, illetve hivatásos színész játszik az ő helyén is. Egy darab mégsem csupán dramaturgiai forma és játék, hanem valami több. Ismerve a Huszonötödik Színház kitűnő együttesét, jelen pillanatban rendületlenül bízom abban, hogy ezt a *valamit* eddigi produkcióihoz méltón fogja kifejezni.

Én pedig e cikk leadása után elkezdek dolgozni a *harmadik* változaton, egy olyan „végleges” szövegen, amelyet sem a közönség pillanatnyi beállítottsága, sem a megszokott játék-idő kényszere, sem egyéb körülmény nem befolyásol. S ha kiadódhoz is lesz szerencsém, akkor elmondhatom, hogy írtam egy darabból *hármát*, és majd a legnagyobb zavarban leszek, ha megkérdik, hogy a hármaskrekből melyiket szeretem a legjobban.

OSZTOVITS LEVENTE

Elfogult rögtönzések aktuális témákra

4. Csak néző vagyok!

A színész kontra rendező, a színész kontra színházvezetés mesterségesnek tűnő, de a gyakorlat által mégiscsak igazolt ellentétpárjában - hitem szerint - perdöntőbben a színész bizonyítja a maga igazát. Vagyis: a színészt tekintem felperesnek, aki követelhet, számon kérhet, elégtételt kereshet.

Miért?

Mert elsősorban ő a színház, benne testesül meg, ő képviseli minden este. Méghozzá teljes fizikai és lelkiidegrendszeri valóságában. Amikor felmegy a függöny, nem egy eszme, egy koncepció lép a színpadra, hanem egy kiszolgáltatott, védtelen ember, akinek igazolnia, azaz: sikerre kell vinnie önmagát. Ez lét-kérdés: a személyes diadal önmaga és más gátló tényezők fölött - belső, egzisztenciális parancs. A kicsit is igényes, kicsit is színész-színész ezzel minden színpadon eltöltött percében tisztában van. Önmagát áldozza fel s cserébe sikerrel teljesebb önmagát akarja visszakapni.

Aki a színész művészetének ezt az elemét másodlagossá redukálná, a szín-ház egyik alaptörvényét vonná kétségbe. Mégis, nem tagadhatjuk, hogy ez a személyes próbatétel, a kudarc vagy siker kockázata csak egyik izgalom forrása a színházi produkció, a műalkotás egészének.

Egyik, de kiküszöbölhetetlen, mert nélküle nincs semmi. Ha a színész nem érdekelt az előadásban, az előadást megszervező rendezői koncepcióval akarattal nem ért egyet, csak fél élmény születhet a legjobb esetben is. Nálunk szinte közhiedelemmé vált, bizonyos szakmai körökben, hogy a rendezői munka a rendező és a mű viszonyának elvi tisztázásában, e két (korábbi rögtönzéseimben szintén mesterségesen antagonisztikusnak mondott) ellentét kompromisszumában szinte ki is merül. Tehát a rendezői akarat színésztől független megvalósulása lenne ideális esetben maga a rendezés. S ha ez nem megy - természetesen a színész a hibás, aki kezes játékszer, parancsra ugratható eszköz helyett - maga a tömör, rendíthetetlen ellenállás.

Valóságos, eredendő az ellentét? Véleményem szerint megint csak az.

Ha a rendező valóban érti hivatását, akkor tudnia kell, hogy azonosulnia kell az egyes színész személyes aspirációival is, és ezeket úgy kell segítenie megvalósulni, hogy a színházi produkció egésze nyerjen végül is csatát. A bábnak felfogott és így módon felhasznált színész sohasem fogja mozgósítani lelki és fizikai energiáit azért, hogy egy olyan koncepciót szolgáljon, amelyet személyesen nem vállal magára, amelyben a maga siker-és alkotó érdekeit nem látja biztosítva. Nem a színház materiájának, természetének szükségességű gyümölcse az olyan esztétika, amely kategorikusan alárendelné a színész egyéni teljesítményét, szerepét, jelentőségét a rendezőnek.

Felreértés ne essék: nem a rendezés létfontosságát vonom itt kétségbe, ha-nem egy olyan, az úgynevezett szak-mán belüli hangulatot bírálok, amely a jó összprodukciók, a jó rendezések hiányát a színészek nyakába varrja, s amely már-már a műkedvelőkkel, a nem-professzionistákkal való közös munkában látná a megoldást. S bírálom azt az általános színházvezetési gyakorlatot is, amely ide-oda kapkod, eszébe sincs egy-egy színészről perspektivikusan gondoskodni, amely a darabválasztáskor néha még arról is elfeledkezik, hogy kik vannak a társulatában. Így módon a színész egy nagy mechanizmus apró csavarjává válik, s megfosztatik legfontosabb, lényegi sajátosságától: teremtő, alkotó érdekeltiségétől. Attól, ami játékosztónét, tehetségét mozgósítva egyedül valósíthat meg személyes sikervágyán túl valami többet is: valami általánosabbat, közösségit, amire a jó rendezőnek és színházvezetőnek elvben törekednie kell.

Persze a magyar monstre-társulatok, amelyek esetleg egy évtizeden át is mozdulatlanok és változatlanok, s gyűjtőhelyei sokszor a másodrendű tehetségű és foglalkoztatatlan erőkné, alkalmatlanok arra, hogy a színházvezetői, rendezői és színészi munka harmonizálását, egyakaratúvá fejlődését elősegítsék. Tartós, kölcsönösen termékenyítő, alkotó kapcsolatok igen ritkán képesek így létrejönni; a próbák - már ami a világnézeti, művészetszemléleti kontaktust illeti -, többnyire idegenek kerülnek össze.

Próba! A terminus - saját tapasztalataim szerint - kezdi elveszteni igazi tartalmát. Az utóbbi két évtizedben meg-nőtt a bemutatók előkészítésének idősza-

ka, s bár egyes esetekben most is kevés, annyira azért elegendőnek látszik, hogy semmiképpen se igazolhassa a premieren tapasztalható vázlatosságot, nem egy-szer felkészületlenséget. A rendező munkájának sarkköve a próbafolyamat során tanúsított alkotó beleszólás a színészi produkció kialakulásába. És sok rendező ezen a ponton bukik meg: egy-szerűen sem erővel, határozottsággal, sem lélektani leleménnyel nem bírja a munkát. Képtelen a színészt megnyerni. A próbák így módon a kölcsönös tehetetlenség, unalom és fáradtság jegyében zajlanak le; a rendező, akinek itt szerepe színészi jellegű is lenne, azaz a színpadon helyét és funkcióját kereső színésze gondjaiba is bele kellene helyezkednie, egyszerűen csődöt mond. A rendező mesterségének-művészetének ehhez a részéhez értenek egyre kevesebben: a koncepcióban és a koncepció által ma-gát mutogató rendező a lélektani-pedagógiai munkában elégtelenre vizsgálják. A más-más stílusban játszó, a szerepüket félig felkészülten és bizonytalanul rögtönző színészek szomorú látványának az oka többnyire ez.

Előző rögtönzésemben arról a szerencsétlen állapotról, interregnumról írtam, hogy Magyarországon sem igazi rendezői, sem igazi színészcentrikus szín-ház nincs. Nekem külön-külön egyik sem kell. Olyan színházat szeretnék, amely közönség-, azaz közönségcentrikus, s amelyben rendező és színész együtt, egy-mástól szétválaszthatatlanul égeti el ma-gát az olvasópróbától a százötvenedik előadásig minden alkalommal - a dráma érdekében.

Csak ennyit szeretnék. Mert elfogult vagyok, mert néző vagyok.



A szecsuaní jólélek a Nemzetiben

ALMÁSI MIKLÓS

Brecht rejtjeles üzenetei - a mához

A klasszikus vígjátékokban a rossz emberek öltik fel a jóság álruháját, hogy becsaphassák a naiv lelkeket - Brecht parabolájában a jó Sen Te kényszerül arra, hogy a szívtelen Sui Ta ruhájába bújva teremtsen némi anyagi fedezetet jótékonykodásához. Látszólag szkizofrén ez a magatartás: az embernek - mondaná Brecht - a kapitalizmusban gonosszá kell válnia, hogy jót tehessen. Sen Te azonban nem kételkedő lény, ennek legfeljebb csak veszélye fenyegeti. A maszk ugyanis egyre jobban rátapad, levehetetlenné változik, maga Sen Te is megszokja. A darab végén már több hónapja csak Sui Ta-ként van jelen, gyárakat építve, terjeszkedve, egyre jobban tobzódva üzleti spekulációban - jelezvén, hogy a maszk erősebb a jó szándéknál, mert önálló, társadalmi dinamikája van. Sőt, Sen Te is azért könnyörög az istenekhez, hogy lehetőleg minél gyakrabban öltthesse fel ezt az álruhát -, mintha már hozzánőtt volna ez a másik szerep. Már eltűnt a szegénység ártatlan irtózása a gazdagság brutalitásától, Sen Te megtanulta a leckét, és úgy látszik, a megszokás is nyomorította egy-kor tiszta lelkét. Kezd kialakulni a *modus vivendi*: természetesnek veszi a brutalitást, mint valami narkotikumot, s így köt vele titkos békét.

A jelbeszéd értelme világos: a kizsákmányolás világában lehetetlenné válik a jóság - hogy élni lehessen vele, meg kell változtatni a társadalmat. Erre hív fel az epilógus kérdés formájában fogalmazott megfontolása is, ahol választani lehet a „más hős”, és „más társadalom” között. A kérdés is, a válasz is megfogalmazható a tanmesékhez illő tanulságok szintjén, azonban Brecht - úgy érezzük - néhány bonyolultabb kérdést is elrejtett darabjában. Major Tamás több rétegre koncentráló rendezése, kitágított jelrendszere, ironikus és intellektuális játékmódora azonban nem éri be ennyivel: bár maga is erre koncentrál, fellebbenti a fátylat a probléma és figura szerteágazó bonyolultságáról, amit a „tan-tétel” csak látszólag - és kicsit ironizál-

tan - fog egységbe. Major arra csábítja a nézőt, hogy a jóság társadalmi megvalósíthatóságának paraboláját tovább szője, értelmezze saját, mai világára. A csábítás már a bábszerű maszkokkal kezdődik, a kínai mesejáték zárójeleinek felbontásával, a kosztümök maiságával: a játéktér - a jelen. Folytatódik Sen Te jóságának precíz boncolásával: vajon csak „jóságból” rajzolódik ki ez a figura, vajon csak hiba nélküli áldozat - vagy alakjában olyasmi is rejlik, aminek rezonanciája születhet a kizsákmányolás nélküli társadalmakban is? A néző így szinte nem is tehet arról, hogy eszébe jut egy profán lehetőség, a darab vulgáris aktualizálása: mi lenne Sen Te sorsa, ha a szocializmusban élne? S ha el is veti ezt a goromba „átpolitizálást”, az a gondolat azért nem hagyja nyugton,

hogy a Brecht-kultusz csak akkor válik teljessé, ha a barikádon túlra találó érvek és gondolatok a mi világunkat is találó érvekkel és gondolatokkal egészülnek ki. Mert Brechtet eddig nagy-részt úgy játszottuk, hogy történelmi jelenséget láttunk művészetében: azt a szocialista művészt, aki a fasizmust, a tőkés kizsákmányolást, a háborút, a kis-polgári magatartást, tehát a múltat és félmultat jelenítette meg egy radikálisan új szuggesztív lehetőségével. A formák forradalmárát láttuk benne, azt a művészt, aki a színházművészet és dráma-irodalom új korszakát nyitotta meg, nagyrészt olyan problémák és témák vizsgálatával, melyek történelmivé váltak. A néző viszont - a színház sajátos atmoszférájában - újra meg újra fel-tette magának a kérdést, hogy vajon en-

Brecht: A szecsuaní jólélek (Nemzeti Színház). Raksányi Gellért, Szacsvey László, Töröcsik Mari, Gyulay Károly, Tatár Eszter és Moór Mariann





Brecht: A szecsuaní jólélek (Nemzeti Színház). Györffy György, Gelley Kornél, Avar István és Törőcsik Mari (Iklády László felvételei)

nek a *forradalmár* művésznak milyen üzenete lehetett a ma szocializmusa számára? Ezért az eddigi előadások jelentős hányada alatt érezni kellett az ellentmondást a kétféle Brecht-kép között: ahol is a színházat forradalmasító formanyelv, egy distancírozó látásmód fel-fedezője áll az egyik oldalon, s a történelmivé mumifikált történetek a másikon. Ezért most, annyi elharapott vita után, hadd tegyük fel a Major Tamás által sugallt kérdést: van-e Brecht művészetében olyan üzenet, amely túllépi a történelmi témák körét, a múlt front-vonalainak felfedezését, a polgári társadalom paradoxonjainak szatirikus-nagyvonalú bemutatását? Más szóval: lehet-e Brechtet úgy aktualizálni, hogy „rólunk is szóljon a mese”?

A Nemzeti Színházban *A szecsuaní jólélek* olyan parabola lett, amelyet nem lehet egyszerűen lefordítani a kizsákmányolás teremtette paradoxonra, arra a tantételre, hogy a jóság csak mint gonoszság érvényesítheti szándékait. Major ironikusan, de *az íróval összekacsintva* - sejtetni engedi Sen Te ama tulajdonságait is, melyek „kilógnak” ebből a tanulságból, s ezzel begyűjtja a tovább-kérdezés igényét is: hogyan módosult

volna Sen Te sorsa, ha a szocializmusban születik ...

Lehet-e mindenkit szeretni?

A tétel tehát a jóság és a polgári érdekek antagonizmusa: az ember vagy ön-magát szereti vagy másokat. Ha ez utóbbit választja, számoljon azzal, hogy belehal. Sen Te ezt a lehetőséget próbálja meg, de szeretne élni is - ezért keveredik a „rosszaság” hálójába, ez a társadalmi kálvária nyomorítja meg. *Látzólag* - mondja Major félhangon. Mert ha *csak így* lenne, akkor Sen Te *csak áldozat* és nem drámai hős lenne, akkor hiányozna belőle az a „kétértelműség”, az a tragikus „vakság”, ami izgalmassá teszi figuráját. Sen Te jóval bonyolultabb e tételt megelevenítő bábnál: tehát még a bábmaszk is csak ironia. Először is mindenkivel jót akar tenni, nem tesz kivételt sem gazemberrel, sem számító ellenséggel. (Egyetlen egyszer emeli fel hangját a léhűtők el-len, mikor nem akarnak tanúskodni Vang perében, bár szemtanúk voltak: az alamizsnaosztásra ez a felháborodás nincs kihatással.) Támogatja azokat a rokonait is, akikről sejtí, hogy a háta mögött ellene ágálnak, hogy meglopják, sőt

még azt is tudnia kell, hogy gazemberek is vannak védenecsei között. Sen Te azonban nem törődik ezzel: *ő mindenkit akar szeretni*, mert morálja a *jóság abszolútizmusa*. Azt már nem értheti - nem is érdekli -, hogy a gonosztevőkre pazarolt jóság társadalmilag is csak rosszat szülhet, s rontja azok esélyeit is, akik emberhez méltón szeretnének, csak nem tudnak, élni. Sen Te *vak*, mert csak szeretni akar, s vak szeretetében talál emberi kielégülést. Még szerelmét is ez az elementáris, mérlegelés nélküli - szabad - szenvedély vezeti: már tudja, hogy Jang Szun, a repülő becsapja, még-is őt választja, mert azzal akar menni, akit szeret, és „nem számítgatja, mi lesz az ára” szenvedélyének. Brecht ezt a feltétel nélküli jóságot a maga ellentmondásosságában emeli ki, hiszen Vang, a vízárús is jó ember, de ő legalább tudja, kivel lehet megosztani a jóságot és kivel nem. Sen Te abszolutista, mint-ha azt mondaná, hogy csak az lehet jó társadalom, ahol nem kell nézni már, kire pazarolom jóságomat. Itt kezdődik Sen Te moráljának bonyolódása: ez az abszolutizmus nemcsak a kapitalizmusban pusztító szenvedély, bajt okozna egy emberhez méltó társadalomban is.

Sen Te ráadásul mértéktelen is: *mindenét* szét akarja osztogatni, mintha nem hallott volna az értelmes önzés szabályáról: csakhogy ezzel a szertelenségével nemcsak önmagát dönti romlásba, de szegénnyé teszi védenőit is. Ha *ma* mindent elajándékozik, *holnap* már azokon sem tud segíteni, akik a maiaknál jobban rászorulnának. *Formálisan* majdnem ugyanaz a költekezési mániája, az a nagy-úri passzió vezeti, mint a dúsgazdag magángazdát, csak az ő mániája a jó cselekedet: ám ugyanolyan meggondolatlanul és a pénz kiadásának logikáját illetően éppoly ésszerűtlenül hódol szenvedélyének. Mert számára a jóság szinte fiziológiai indíték, nem tud másképp élni, s Brecht az ironia és mérhetetlen rokonszenv fényeit változtatva úgy is láttatja, mint akit vére hajt erre a „káros szenvedélyre”.

Ezek szerint a jóság - túl a kizsákmányolás viszonyain - sohasem lehet ésszerű? Vagy talán Sen Te ott követi el a hibát, hogy minden ésszerű rendszabályt felrúgva akar jó lenni? Vagy - s itt vált a példázat filozófiai síkra - a morál törvényei is ilyen vakon parancsolnak? Vakon: az embernek jónak *kell* lennie, segítenie *kell* - függetlenül attól, hogy van-e ehhez lehetősége, s eltekintve attól is, vajon a jótett tárgya - aki felé irányul az a szándék - megérdemli azt vagy sem. *A morál embere* nem foglalkozhat ilyen partikuláris, „földi” körülmények mérlegelésével: őt magát csak aszerint ítéli meg a „morál”, hogy betartotta-e a parancsot, teljesítette-e a „jónak kell lennie” elvont törvényét vagy sem. Nem lehet mentsége, hogy csak méltatlanokat talált, akik-re nem pazarolhatta jóságát: neki csak önmagával és a parancs teljesítésével szabad törődnie, a körülményeket nem használhatja kibúvónak. Brecht itt a *fel-tétel nélküli moralitást* találja telibe, mely szerint az ember tetteit nem a körülmények, nem a partnerek értéke, válasza, a lehetséges következmények szabják meg, hanem csak és kizárólag a morális törvény, amit akkor is érvényesíteni kell, ha rossz következményekhez vezet. Amit a morál kíván, azt abszolút módon kívánja. Sen Te pedig - a maga naiv, spontán módján - *úgy* követi ezt a morális abszolutizmust, mintha Kant etikájából tanulta volna viselkedése elemeit.

Brecht felteszi a kérdést: vajon jól van ez így? Igazságos-e a morál abszolutizmusa? Örök törvénye-e ez a felté-

tel nélküli parancs? Felteszi - mégpedig Vang esengésébe adva a szót - az isteneknek: változtassák meg törvényeiket, ne ragaszkodjanak az abszolutizmusához, amibe csak bele lehet pusztulni. Az istenek azonban tehetetlenek, kitérnek a válasz elől, és nem tesznek semmit az enyhébb törvények érdekében. De miért ábrázolja az isteneket - a morális törvények abszolutizmusának megtestesítőit - ilyen nevetséges, pipogya és tehetetlen fickóknak? Vajon a pragmatizmus etikáját, a körülményekhez mindig alkalmazkodó, kompromisszumokra mindig kész leleményt akarta igazolni? Nem: Brecht azért ironizálja az isteneket, mert ezeknek a törvényeknek kevesebb vér és áldozat segítségével kellene érvényesülniük. A törvények maradjanak abszolút jellegűek - mondja -, de „világi” érvényesítésük ne kerüljön emberfeletti erőfeszítésbe. Az előbbi nem múlhat az emberi társadalmon - az erkölcsi szféra öntörvényűségét nem bonthatjuk meg a cinizmus veszedelme nélkül; az utóbbi - ezeknek az elveknek a megvalósítása, realizálásának „nehézségi foka” - már a társadalmi közegen, rajtunk múlik: ne az istenekhez fohászkodjunk.

Csakhogy ezzel még jobban bonyolódott a kép: Sen Te „szertelensége” mögött a morális törvények abszolutizmusa áll, ez kényszeríti a lányt a feltétel nélküli jóságra. Ami kezdetben „tragikus vétségnek” látszott - itt már egy *elv* ellentmondása. Olyan elvé, amivel magunk is küszködünk. S itt kalandozik el a néző fantáziája...

A gondolati kísérlet

Mi lenne a sorsa Sen Te passziójának a szocializmusban, ma? - gondolja a néző, pusztán fantáziájában folytatva tovább a színpadi kérdés-felelet játékot. Vajon itt már megszabadulna ezektől az ellentmondásoktól, itt már szabadon engedhetné jóságát - minden káros, vagy önpusztító következmény nélkül? Kétségtelen, hogy egy sor ellentmondás megoldódna: adakozó jósága miatt nem kellene tönkremennie, mert nem a sajátját osztaná, a humánusmot vagy társadalmi munkában gyakorolná, vagy találna olyan intézményeket, melyek keretében fejthetné ki szenvedélyét. Csakhogy a humanizmus és jóság „államosításával” még nehezebb helyzetbe kerülne, legalábbis újabb konfliktusok foglya lenne: bár ekkor már nem saját vagyónával kel-lene fedeznie szenvedélyét, és a rászorulók is kevesebben lennének - mégis

arra lenne *kötelezve*, hogy alaposan vizsgálja meg, kik érdemelnek segítséget. S ha feltétlenül osztogatná a támogatást, magát a közösséget sodorhatná bajba: azokat is támogatná, akik rontanák a közösség érdekeit, emberi emelkedését, gazdálkodásának feltételeit. Rá kéne jönnie, hogy a hatalommal - a jóság gyakorlásának' rábízott hatalmával - nemcsak visszaélni bűn. Racionálisan kellene gazdálkodnia, de ez magával hordozná azt is, hogy minden egyes jótette egyúttal ki is zárna másokat a segítség lehetőségéből, minden „igen”-je egy sor „nem”-et foglalna magában. Sen Te morális abszolutizmusával itt is rosszul járna: nem személy szerint károsulna, hanem közösségét rombolná.

A brechti paradoxon tehát korántsem záródik le a magántulajdon és üzleti kíméletlenség világával: a vita egy általánosabb etikai elvvel is folyik: a morál társadalmi hatalmának, parancsainak korlátairól: hol van, s lehet-e egyáltalán határa a morális abszolutizmusnak? Érvényes-e az abszolút jóság év-ezredes álma, erkölcsi követelménye, érvényes-e az emberiség által kidolgozott etikai normarendszer a maga elvontságában? Brecht - az ironikus író - jött rá elsőként a szocialista realista művészek között arra az összefüggésre, hogy: I. az emberiség legfontosabb társadalmi-viselkedésbeli értékei csak mint elvont normák fogalmazódtak meg a történelem folyamán, így ebben a „megvalósíthatatlan” formában váltak parancsokká; és hogy 2. az egyén ezeket a parancsokat csak úgy valósíthatja meg, ha egyúttal vállalja saját megsemmisülését, a köz-napi körülményekkel való harcban - a fizikai vereséget. A jóság megvalósíthatatlan - mondja Brecht második mélyebb filozófiai paradoxona, de *ezért* kell fenntartani, őrizni, megkísérelni megvalósítását - a világ ugyanis csak így mehet előre. Ha a lehetetlent próbálják meg a vállalkozók. Mert ezekben a megvalósíthatatlan követelményekben az emberiség jövője is el van rejtve: valakinek ezeket is vállalnia kell, önfel-áldozásával is akár, mert csak így szabadulhat fel az ember.

S itt derül ki, hogy Brecht a sorok között, a példázat többértelmű megfejtésébe rejtve a mi valóságunkról is szolt. S Major Tamás ezt a rejtett, ironiával leplezett üzenetet emelte ki - talán a magyar Brecht-produkciókban először terelve a figyelmet a mai jelenhez szólóni képes klasszikusra.

SZILÁDI JÁNOS

A példázat újratemtése

A hangulat, az utolsó, a mindent befejező és semmit le nem záró, főként sem-mit meg nem oldó szavak a történet végét sejtetik. Nem kell előadások tucatjain edzett fül, a záróképek változatosságában is azonosságot felfedő szem, hogy lássuk: még egy szó, és még egy és . . . vége.

A Fény Fiai égi tákolmánya repülés-re billen, Sen Te pedig tehetetlenül áll, magára maradtan. Itt, érezzük, itt szakad meg a történet. Tapsolni kezdenek. Gyéren először, majd a kezdő bátrakhoz csatlakoznak a többiek. S ekkor, rohanva, mintha a taps ébresztette volna dolgára, berohan Vang, a vízárús, és beszél-ni kezd. Az első mondatok alig érthetők a tapstól, pedig széttárt karral int: hallgassatok.

Miről beszél Vang?

*Tűnődjenek, jó emberünk miképpen
Juthat jó sorsra itt e földi téren.
Tisztelt közönség, kulcsot te találj, Mert
kell jó végnnek lenni, kell, muszáj!*

Már nem tapsolunk. Ülünk, hallgatjuk Vangot, és töprengünk.

Azon töprengünk, hogy miről is szól A szecsuaní jólélek előadása?

Most, itt, a Nemzeti Színházban.

*

Bertolt Brecht 1938 és 1940 között írta A szecsuaní jólélek c. „parabelstückjét”, és 1943-ban mutatták be a zürichi Schauspielhausban.

A történet Szecsuanban játszódik, ahová három főisten érkezik, hogy egyetlen jó embert találjanak. Vang, a vízárús azonban hiába nyargalja be a környező házakat: senki nem hajlandó szállást adni az isteneknek. Egyedül Sen Te, az utcalány ajánlja fel szűkös kamrácskáját. Az istenek pénzt adnak neki a szállásért, és a pénzből Sen Te dohányboltot vesz. Sen Te azt reméli, hogy segíteni tud a szegényeken. Nem tud. A szegények oly sokan vannak, hogy a jóság, bár őket nem menti meg, Sen Tét elpusztíthatja. És cl is pusztítaná, ha az utol-só pillanatban nem lépne közbe Sui Ta, a nagybácsi, aki nem más, mint Sen Te maga, és aki visszarántja a szakadék széléről.

Sui Ta, tulajdonképpen nem gonosz és nem is könyörtelen. Ő a megtestesült realitás. Egy adott történelmi, társadalmi helyzet realitása. Az a realitás, amelyik világosan átlátja a szituációt, és hideg fejjel felméri, hogy Sen Te jósága milyen tragédiát rejt magában. S mert mindent világosan lát, s mert segíteni akar: rendet teremt. A maga módján. Az adott történelmi helyzet legcélravezetőbb eszközeivel. Vagyis: amíg Sen Te a nyomort akarta enyhíteni - Sui Ta szolgálatába állítja a nyomort, és pénzt sajtol belőle. Amíg Sen Te az érzelmeire bízta magát - Sui Ta az érdekeire ügyel. Amíg Sen Te menteni akarja az embereket - Sui Ta eszközként használja őket. Amíg Sen Te mindent feláldozna, hogy szerelme, Szun újra repülhessen - Sui Ta hajcsárt farag belőle, s ha érdekei úgy kívánják, kiárúsítja, mint minden mást, ami eladható, amire vevő akad.

Sen Te és Sui Ta - egymás ellentétei. Sen Te és Sui Ta - ugyanaz az ember. Miért?

Pusztán színházi szempontból a szerzői megoldás nagyszerű; olyan bravúr lehetőségét adja a színésznőnek, amivel kevés mű szolgál. Ez azonban, indoknak kevés. Brecht nagyobb és tudatosabb alkotó annál, hogy egy bármily nagyszerű szereplehetőségért is ilyen megoldást alkalmazzon - ha a megoldás nem tartalmaz valami mást is.

És itt hadd említsük meg újra az előbbi dátumot: Brecht 1938 és 1940 között, a világháború előestéjén kezdte és a ki-tört világháború lángjainál fejezte be a drámát.

Miért éppen ekkor írja éppen ezt a történetet? Miért éppen az embertelenség tobzódásának éveiben tartja szükségesnek, hogy példázatot adjon a jóság kudarcáról?

Talán azért, hogy megmenekülhessünk.

A szecsuaní jólélek - talán túlzó élességgel fogalmazva - a polgári humanizmus vereségének története. És a vereség utáni helyzet példázata.

Annak a helyzetnek a példázata, hogy a polgári humanizmust a kapitalizmus bekebelezte - és álarcként használja fel, hogy leplezze önmagát. Brecht Sen Te és Sui Ta azonosságában rajzolja elénk a kettő egységét, és ennek a torz egységnek a születési folyamatát is. Sui Ta kezdetben még csak olykor-olykor jelenik meg. A humanista törekvés még élet-erős. Aztán egyre gyakrabban jön, végül teljesen átveszi az irányítást - és

reggelenként ő rakja ki az ajtó elé a rizses köcsögöket.

Sen Te és Sui Ta egysége így nyer magyarázatot. Azzal, hogy a polgári humanizmus nem képes megváltoztatni a világot. Mint ahogy megmenteni sem.

S ez 1940-ben történelmi erejű figyelmeztetés volt.

*

De ha minden így igaz, ha helyesen bontottuk fel a mű gondolati meghatározóit, akkor miért jelenik meg epilógként Vang, és mondja el mindazt, amiről az előadás három órája szólt? Mi több: miért teszi fel kérdésként is azt, amire a mű határozott igennel válaszol?

Nem az alkotás belső rendje igényli Vang szavait, hanem a változott történelmi helyzet. Brecht ugyanis 1956-ban a dráma rostocki bemutatójához írta - utólag tehát - Vang szövegét. Ezzel jelezve a mű megváltozott körülmények közötti érvényességét is.

A változás természetesen nem egyik napról a másikra ért be. Az 1956-os rostocki bemutató - vendégként Benno Besson rendezte a produkciót - már megbontja a színhely kínai jellegét. Dísztelként három hatalmas, a kapitalista országok sajtójából kiemelt újságkivágásokkal leragasztott fal teremti játéktérét. A dísztelben megfogalmazott félre-érthetetlen egyértelműséget továbbgazdagító előadás pedig kizárólag a kapitalista társadalom kritikájaként értelmezi a művet.

Nálunk 1957-ben a Katona József Színházban kerül sor a bemutatóra, amely - az ötvenes évek Brecht művészetét mellőző kultúrpolitikája következtében - az első Brecht-premier is a szocialista Magyarországon.

Gellért Endre rendezése - ellentétben a rostocki megoldással - megtartja a kínai környezetet. Maszkírozásban is, dísztelben is. (A produkció dísztelrevezője Toncz Tibor festő volt, aki hosszabb időt töltött Kínában.)

Az ötvenes években naturálissá nehezedett magyar színházművészettől idegen Brecht stílusa, ábrázolásmódja. Ez érződik az előadáson is, amelyet Gellért Endre rendezése a karikatúrába növesztett szatíra és a megrázó emberi tragédia kettősére épít - így tartva meg a mű kapitalizmust bíráló értelmezését.

A szecsuaní jólélek színháztörténeti értékű bemutatói közül még egyet említünk: a Vahtangov Színház fiataljainak 1963-as előadását. Csupa fiatal, épp vég-



Az istenek ítélete A szecsuáni jólélek előadásán (Nemzeti Színház). Töröcsik Mari, Avar István, Gelley Kornél és Györffy György

zett színinövendék játszotta a darabot. Jelmezük az egységes fekete ruha volt. Maszkot nem viseltek. Sen Te egy sötét szemüveg és egy keménykalap jelzékettőseben változott át Sui Tává. Díszletük egy hatalmas szürkés lepel volt - és Brecht félszínpadnyivá nagyított képe.

A produkciót J. P. Ljubimov rendezte.

És ebből a produkcióból született a Taganka Színház.

A rendezés

Major Tamás újtó és önmegújító rendezéseinek sorában nem nehéz felfedni bizonyos szerzők ismétlődését. Azoknak az íróknak a vissza-visszatérését, akiknek művein ez a forrongó művészet újra és újra próbára teszi erejét. Nem is erejét próbáztatja: a gondolat megtalált közössége követeli ki a visszatéréseket, a rövidebb-hosszabb időközű premiereket.

Köztük a Brecht-bemutatókat is.

Mert Major Tamás szövetségeseiket keres: drámaíró társakat a magyar politikai színház gazdagításához. És ebben érzi segítő társnak Shakespeare, Peter Weiss és Brecht művészetét.

Az Athéni T'mont csakúgy, mint A luzitán szörnyet és A szecsuáni jóléleket.

A három mű három külön világ, s ugyanakkor azonosak is. Abban azonosak, hogy rólunk, életünkről vallanak. Az Athéni Timon - a produkciókról szólnak most, nem egyszerűen a drámákról - az ifjúságról vall, A luzitán szörny az elnyomottak minket is elemi érdekeinkben érintő küzdelméről, A szecsuáni jó-lélek a közösségi eszmény megvalósulásáról.

És itt álljunk meg.

A mű elemzésekor arra a következtetésre jutottunk, hogy Brecht a polgári humanizmus történelmi kudarcát példázza alkotásában. Azt, hogy a polgári humanizmus nem képes megmenteni az embereket.

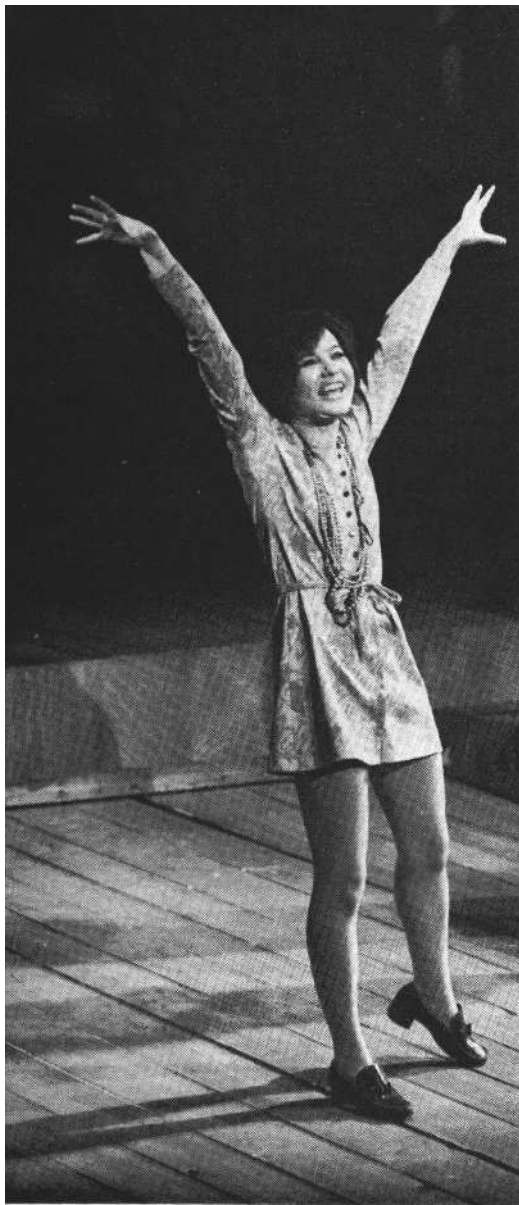
Benno Besson 1956-os és Gellért Endre 1957-es rendezése is így értelmezte a drámát.

Major Tamás rendezői felfogása más.

A kemény, anyagában is súlyosságot sugárzó színpad - Kesperü Ilona munkája - szinte négy emelet magasságba szervezi a játéktérrel. Két emelet ácsolat teljes beépítése fölé jobb- és baloldalt

emelkedik a harmadik, míg a negyedik szint - Vang csatornalakása - a föld alá rejtőzve az előszínpadon áll. Óriási térség, masszív beépítéssel, és mégis, sehol egyetlen elem, dísz vagy bármi más, ami konkretizálná a színhelyet. Nem egy város, nem egy ország, nem egy földrész áll előttünk, hanem a játéktér. Pontosabban egy semleges, semmivel nem azonosítható emelvényrendszer, amely szükséges és hasznos kerete egy meghatározott történés megszervezéséhez. (Első pillantásra bonyolultnak is érezzük az építményt, de Vang hiába kilincselő körbe-rohanása - fizikailag sem megvetendő teljesítmény! - egyszerre benépesíti képzeletünkben a teret: lakásokat, embereket rajzol hozzá.)

A díszlet szokott jelentéstartalmának tudatos mellőzése - s hogy ennek is határozott célja van, erről később - gazdagabb variánsokban ismétlődik a jelmezeknél. A jelmez, a kosztüm, a ruha nem egyszerűen dísz: embert, jellemet, kort jelez. Egy ruha alapján nem csupán viselőjét minősíthetem, de meghatározhatom a kort is; amelyben élt. A szecsuáni jólélek jelmezei, amelyeket szintén Ke-



Töröcsik Mari Sen Te szerepében
(Brecht: A szecsuaí jólélek, Nemzeti Színház)

serű Ilona tervezett, akár a díszlet is; általánosak. Azzal általánosak, hogy szándékosan vegyítik a különböző korstílusokat: a századelő éppúgy megtalálható köztük, mint a hetvenes évek. És sok a jellegtelen, a felismerhetetlen, a semmihez nem kötődő ruha.

Vagy mégsem? Néhány markánsan megfogalmazott jelmez - Sen Te precíz miniruhája, Szun gondosan tervezett öltözeke, Su Fu karakterizáló öltönye stb. - feltűnően kiemelkedik a jellegtelen rajzolt jelmezek tömegéből.

A jelmezek kettősségét tovább rétegezi a maszkok használata. A produkció szereplői ugyanis maszkot viselnek. Nem mindenki és nem egyformát. A legtöbb szereplő arcán csak a festék rajzolja el a szokott vonásokat. Sen Te és Szun arca viszont alig maszkírozott. Su Fu, a borbély és Sin asszony - ez a harmadik réteg - pedig álarcot viselnek: merevet, egész arcot elrejtő.

A díszlet azonosíthatatlan általánossága, a jelmezek tudatos szórtsága a jellegtentől az aprólékos gondossággal

korhoz kötöttig, a maszkok változatossága a színész természetes arcától a felismerhetetlen álarcig - ez az a három réteg, az általánosság, az azonosság és az elidegenítés színpadi lehetőséggazdagsága, amelyre Major Tamás rendezése épül.

Igen, erre, mert a dráma funkciója - ne feledjük: maga Brecht „parabelstücknek” nevezte művét - a példázat, a szín-pad feladata pedig, hogy művészileg újraterejtse a példázat, a hajdani tanító-mese nyilvánosságát.

És ez történik Major Tamás színpadán.

Sen Te a kapott pénzből vett dohánybolt jövedelmét a többiek segítésére akarja felhasználni. Ez azonban kivihetetlen. Kivihetetlen, mert a többiek nem ismerik fel a fontosabb jót: az összefogás mindenkit segítő lehetőségét. Helyet-te önös érdekeiket helyezik előtérbe, és viszonzás nélkül várják, követelik a más-ik áldozatát.

Az egymásra utaltak egymás ellen fordulnak, és észre sem veszik, hogy mélyebbre sülyedtek, mint voltak. Sen Te önfeláldozó közösségi tartásával a maguk önös érdekeit állítják szembe, összefogás helyett egymásra acsarkodnak.

Amikor azonban Sen Tében - Sui Taként - felébred az önös érdek, hogy születendő gyermekének mások rovására biztosítsa a jólétet, ellene fordulnak; gyilkossággal vádolják. És itt, ebben a szituációban újabb mozzanatokkal bővül a produkció szellemi köre. Su Fu, Jang asszony és Mi Csü egyértelműen önző figurájával szemben a többiek vágyakoznak az után az emberideál után, amit Sen Te személyesít meg. Csak éppen az életben nem tudják okos, értő szeretettel vigyázni.

Mindez azonban nem ezért történhet és történik így, mert az emberek rosszak. Ez túl egyszerű és igaztalan lenne. Inkább arról van szó, hogy a századokon át meggyomorítottak akkor sem ismerik fel közös érdekeiket, amikor új történelmi helyzetbe kerülnek, s százados álmaik megvalósíthatókká válnak. Ezt a felismerést Major Tamás a *Dal a nyolcadik elefántról* c. song elementáris erejű színpadra állításában fogalmazza meg. Major rendezésében a songok alá-rendelt szerepet játszanak: inkább mondják, mint éneklük őket, és a rendezés sem biztosít kiemelt jelentőséget nekik. A *Dal a nyolcadik elefántról* songhoz viszont Major rendezése mindent megteremt, hogy hatásos legyen. A játéktér alsó

szintjén „berendezi” a dohánygyárat, s a drótfal mögött ülő rabmunkások ijesztővé zsúfolt tömege pantomim mozgással játssza el a munka hihetlenné gyorsuló tempóját. Ének közben egy-egy dohánybálát hoznak be a szereplők; a gyáron apró csapóajtó nyílik, ott csúsztatják be a bálát, majd hozója is utánakúszik. Embertelen, megnyomorító világ ez, ahonnan félelmetes erővel dübörög fel a panaszdal. S ez a példázat a példázaton belül ad magyarázatot az emberekben továbbélő torzyságra, arra, hogy a százados testi-lelki meggyomorítottság él bennünk tovább a változott helyzetben is.

A fentiek szellemében értelmezi át Major Tamás a Fény Fiai szerepét is. Gellért Endre említett rendezésében a szatíra és a karikatúra ízei keveredtek az istenek megjelenítésében. Majornál a zsörtölődő, a megneveltető, de egyben a meg is bocsátó humor érződik. És ebben a rendezői értelmezésben ez is a természetes. A Fény Fiai ugyanis jót akarnak, szeretik s a maguk módján támogatnák is a Sen Tében testet öltő eszmét: saját eszméjüket. Csakhogy az eszme megvalósulásának hogyanjáról jórészt elképzelésük sincs. Hogy mit kell tenni, már tudják, de a *hogyan* még ők maguk sem ismerik. Így, ebben a felfogásban érthetővé válik passzivitásuk, az, hogy lelkes és tehetetlen szurkolóként izgulják végig Sen Te történetét.

A *szecsuaí jólélek* gondolati történéseinek rendezői „átírása” az eredeti Brecht-szöveg változtatása nélkül valósul meg. Amit Major az itt és a most jegyében a produkció középpontjába állít, azt színházi, színpadi eszközökkel fogalmazza meg: a jelenetek rendezői komponálásával, a songok sajátos használatával, a maszk, a jelmez, a díszlet közelítő és távolító, azonosító és elidegenítő játékával.

És mindezek együttes eredményeként az előadás valóban a példázat művészi újraterejtése. Ezért is választana rossz utat az, aki a maiság jegyében megpróbálná „lefordítani” az egyes figurák, az egyes szituációk jelentését és behelyettesítéssel kísérletezne. A művészet - ha komolyan vesszük - nem keresztretjvény, ahol néhány eltalált sor a megfjéttéssel jutalmazza a fáradozót. A művészet az alkotás egészével közöl: azzal az esztétikai élménnyel, átéltséggel, amely egy színházi produkció megtekintése után bennünk, nézőkben megmarad.



Töröcsik Mari mint Sen Te
A szecsuáni jólélemben (Nemzeti Színház)

Sen Te és Sui Ta

Miniszoknyás fiatal lány áll előttünk. Most szökött meg a gondok, a gyötrelmek helyéről a trafikból, ide hozzánk, az előszínpadra. Soványka, majdnem véznácska teremtés, valahogy olyan, aki nagyon tud fájni, és akinek soha nem volt igazi bundája. Szomorkás arcú lány, kevés boldogságú. És talán most igazán szép életében először. Most, amikor kezét hasára szorítja, és tudja, reméli, hiszi, hogy fia születik. Nem is születik. Már megszületett. Évekkel ezelőtt. Most sétálnak. Sétálnak, nevetnek, beszélgetnek. Aztán futnak. Futnak, rémülten, za-

katoló szívvel a rendőr elől, mindenki elől, aki megzavarhatja boldogságukat. Aztán újra sétálnak és nevetnek.

A lányt, aki arról álmodik, hogy fia születik, Sen Tének hívják. És Sui Tó-nak is.

Ő a szerelmes Sen Te, aki gondolkodás nélkül áldoz fel mindent szerelméért. Ő Sui Ta, aki hideg, józan fej-jel számítja ki a korlátlan jószág még el-kerülhető tragédiáit. Ő a mindenkit segíteni akaró, és a mindenkit önös céljai alá rendelő.

Hány arca van egy színésznek? Csak annyi, amennyit hiteles alkotásba tud ötvözni.

Töröcsik Mari *így* sokarcú színész. S mintha ebben az előadásban - igaz, a szerep is alkalmas rá - egyszerre vonultatná fel a színek sokaságát, mintha külön bemutatót tartana átöltözésekből, belső lelki átváltozásokból: a színész más-más figurájú átlényegüléséből.

A figurák változatossága, a színek széles skálája Töröcsik ábrázoló, meg-jelenítő művészetének gazdagságát jelzi. Az átváltások könnyed eleganciája viszont már mást mutat: Töröcsik és a megjelenítésre váró figura viszonyát. Azt a viszonyt, amit a legpontosabban a *tu-datossággal* jellemezhetünk. Töröcsik nem egyszerűen *érzelmileg* tapad a szerephez, *nem azonosul* a hőssel. Vagyis végcélja nem az átélés, hanem a demonstrálás. *S* ezzel teremti meg a legteljesebb brechti alakítását a produkcióban. Igen, ezzel, mert a példázat szellemében, magas művészsíggal emberi példázatot alkot.

Az együttes

A *szecsuáni jólélek*, a lényegét kiemelő túlzással szólva, egyszemélyes darab, ahol egyetlen színész játéka emelheti sikerre vagy buktathatja meg a produkciót. Minden szál az ő kezébe fut össze, s a többiek, bár fontosságukon ez mit sem változtat, csak színezik, pontosítják a történetet. Azt a történetet, ami Sen Te és Sui Ta példázataként tárul a nézők elé.

Majd harminc szereplő, ennyit igényel mégis A *szecsuáni jólélek* előadása. Egy színházban nagyon nehezen található harminc olyan színész, aki a szuverén alkotás szintjén tudná alkalmazni a brechti színjátszás sajátos követelményeit. Így viszont természetes, hogy az előadás szereplői saját művészi eszköztáruk fogalmai - és lehetőségei - szerint értelmezik át az új követelményeket. Egyesek a sza-

tíra színeit erősítik játékukban, mások a gondos realizmust vegyítik az abszurd drámákból átvett gesztusokkal.

A színészi játékban fellelhető stíluseltérések azonban - s ezt hangsúlyozottan kell kiemelni - nem olyan mérvűek, hogy stílustöréshez vezetnének. Inkább csak színezői a játéknak és nem zavaró eltérések. Olyannyira nem, hogy az eltérések ellenére is az előadás a ritkán tapasztalható együtttesteljesítmény élményével ajándékozik meg.

*

A Fény Fiait Gelley Kornél, Avar István és Györffy György játssza. Három kicsit süke-bóka istenség áll előttünk, a jót akarók hármasa, akiknek világos elképzelésük van arról, hogy *mit* kellene tenniük az embereknek. Csak éppen arra nem tudnak válaszolni, *hogyan* kellene mindezt tenniük. Izgulnak, aggódnak Sen Téért, de amikor Sen Te tanácsot kér tőlük: hogyan valósítsa meg itt, ilyen körülmények között az eszmét, akkor istenségük fényét, hitelét mentve gyorsan elszelelnék a válaszáadásra nem kötelező felhők birodalmába.

A Fény Fiainak hármasa nagyszerűen komponált kórus: kis külön együttes az együttesen belül, ahol Gelley kenetteljes - a tevőleges cselekvésnek még a lehetőségét sem érző - jósa, Avar a maguk szűkre szabott istenségének belső ügyeivel küszködő gügyögős-karikatúrája

Csurka László és Töröcsik Mari
A szecsuáni jólélemben (Nemzeti Színház)
(Iklády László felvételei)



hogy számolnak el a Sen Tének adott pénzzel? - és Györffy semmi „isteni” fenséget nem mutató csetlése-botlása teremti meg az összhangot.

Vang, a vízárús: Őze Lajos. Ő az, aki a legteltesebben hisz a jóban, és a mindig reményt látók lázával „közvetíti” az isteneknek Sen Te küzdelmét. Vang inkább narrátora, mint aktív cselekvője a történesnek. S ezt a kettősséget Őze Lajos biztosan szerkesztett játékkal varázsolja elének, úgy hevítve játékában a narrátor közlő funkcióját, hogy a cselekvés élményét képes sűríteni a pusztá elmesélés, közlés szikárságába. Külön említést érdemel az előadást indító - s az egész est hangulatát előrejelző - jelenete az istenek fogadásakor, amely a gesztus, a mozgás, a hang ritkán tapasztalható szerves egységével emelkedik rangos színészi teljesítménnyé.

Szun szerepében Madaras József mutatkozik be a Nemzeti Színház nézőinek. Madaras a hagyományosabb értelmű realizmus felől közelíti meg az értelmetlen életűvé váló Szun figuráját. Egy más felfogású előadásban - példa is van rá: *a Csák végnapjai* - szűkebb realista ihletettséggű színészi eszközei, amelyeket gondos formáltsággal használ, nagyobb teret nyerhetek volna. Így mostani alakításából elsősorban azt emelhetjük ki, hogy mindvégig egyensúlyban képes tartani a figura kettősségét, hogy nem leplezi le idő előtt magát. S ez az alakítás, a figuraépítkezés nagyfokú elmélyültségét bizonyítja.

Rajz János Su Fu szerepében - arctalan színész. A merev, az egész arcot el-rejtő maszk a legfőbb kifejezőjétől, az arcától fosztja meg. És mégis. Rajz János játéka élmény. Azért élmény, mert mozgással, gesztussal, hanghordozással arcot teremt: egy nagyon is egyenes törekvésű, ismeretlenül is ismerős harácsoló élményeinkből igazán nem nehezen behelyettesíthető arcát.

Sin asszony maszkos szerepében Tatár Eszter szintén az arcnélküliség problémájával került szembe. Színészi feladatmegoldása elismerésre méltó: úgy súlyozza, erősíti fel a kifejezés, a megjelenítés megmaradt eszközeit, hogy játékában nem az arc hiányát, hanem teljes megteremtését érezzük.

Mi Csü háztulajdonosnő Mányai Zsuzsa. Mi Csü terjedelmét tekintve kis szerep, de teljes értékű feladat. Mányai Zsuzsa apró jelzésekkel és figurális adottságai alakítás értékű átlényegítésé-

vel szervezte sikeres bemutatkozását a Nemzeti Színház színpadán.

Az előadás többi szereplője közül Csúrka László, Siménfalvy Sándor és Moór Mariann nevét említjük még: kisebb szerepük gondos formálásával hasznosan járultak hozzá az est sikeréhez.

A darabot Nemes Nagy Ágnes már az utóbbi évtized rangos teljesítményei közt számon tartott fordításában játssza a színház.

*

Írásunk elején *A szecsuáni jólélek* szín-háztörténeti értékű bemutatásáról szoltunk. Azt mondtuk, nem azért, hogy a mostani produkcióval vessük össze. Valóban nem azért. Nem a részleteket, a különböző megoldásokat akartuk össze-hasonlítani.

Csak az eredményt.

Azt az eredményt, amely - hisszük - egyaránt kiemelkedő állomása Major Tamás rendezői művészetének, Töröcsik Mari töretlenül ívelő színészi pályájának.

A lassan formálódó magyar politikai színháznak.

És mint minden igazi eredmény, jelentős eseménye az egész magyar színjátszásnak, színházkultúrának.

Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek (Nemzeti Színház).

Fordította: Nemes Nagy Ágnes, rendezte. Major Tamás, díszlet és jelmez: Keserű Ilona.. koreográfus: Szigeti Károly.

Szereplők: Gelley Kornél, Avar István Györffy György, Őze Lajos, Töröcsik Mari Madaras József, Máthé Erzs, Rajz János, Mányai Zsuzsa, Tatár Eszter, Moór Mariann Gyulay Károly, Versényi László, Szacsavay László, Borbás Gabriella fh., Galkó Balázs Károlyi Irén, Bíró István, Kun Tibor, Raksányi Gellért, Siménfalvy Sándor, Majláth Mária, Csúrka László, Pártos Erzs, Szél Richárd Gáti István, Várdai Zoltán, Kovács Dezső.



SAÁD KATALIN

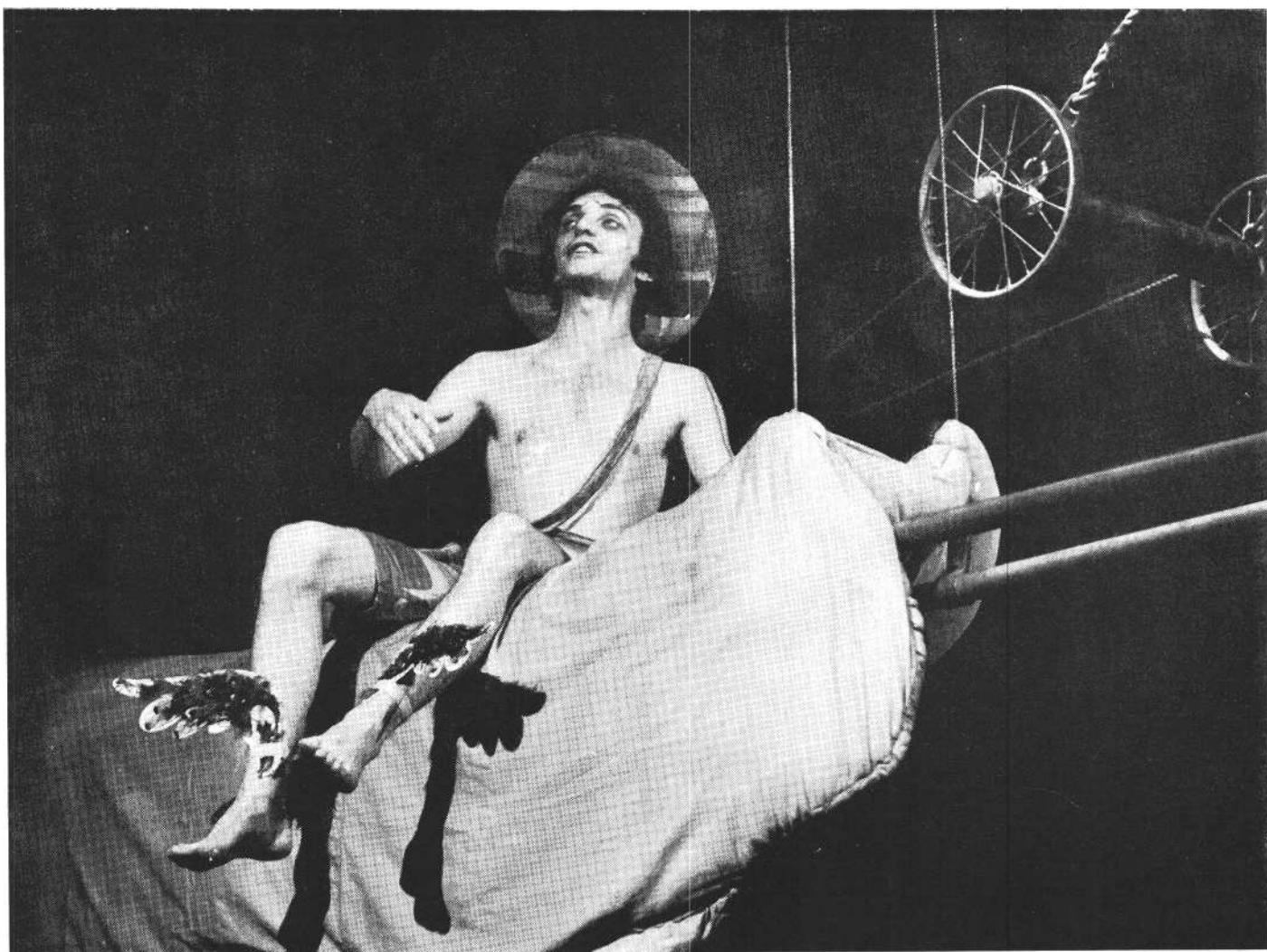
A megszerkesztett játéktér

Keserű Ilona díszleteiről és jelmezeiről

A festőművész Keserű Ilona első igazi színházi sikere *A luzitán szörny* színpadképének és kosztümjeinek megtervezése volt. Bár korábban már ő tervezte többek közt *A vizsgálat* és *A vágóhidak szent Johannája* díszleteit is, *A luzitán szörny* előadásán hódította meg igazán az egész játéktér: a díszlet, a jelmez, a kellékek egymásra hangolt egysége sokban segítette a produkció egységes stílusát. Egyúttal azt is jelezve, hogy a színházi előadás látványaspektusának, képzőművészeti alkotóelemeinek *egy kézben tartása* jól szolgálja az egészséges műhelymunkát. Későbbi tervezései már ennek jegyében születtek, közülük - egy főiskolás vizsgaelőadás, az *Amphytrion* és a *Lüszisztraté* című Petrovics-opera mellett - különösen a legutóbb bemutatott *A szecsuáni jólélek* játéktere, ruhái, maszkjai mutatják jól Keserű Ilona tervezői egyéniségét.

Festő a színházban

Azt, hogy a színház nemcsak játék, ha-nem látvány is, a XIX. század még úgy értelmezte, hogy a színpadnak egy meg-elevenedő, monumentális festmény benyomását kell keltenie. Az elmúlt száz év alatt azonban valóságos forradalmi átalakulás zajlott le a színházi díszletművészet fejlődésében: a festett színpadképektől a játéktér funkcionáló berendezéséig a scenográfia nagy utat járt be, s nem véletlen, hogy a színházi avantgarde nem egy jeles rendezője belsőépítészt választ munkatársául. Ezek után ugyancsak paradoxnak tűnhet, hogy Major Tamás épp akkor kérte fel *festményei alapján* Keserű Ilonát, amikor rendezéseiben a teátrális hatás új és kor-szerű lehetőségeit kereste. Keserű Ilona első díszlettervében azonban, melyet Peter Weiss *A vizsgálat* című drámájához készített, nem volt semmi hagyományos értelemben vett „festményszerű”. Inkább valamiféle „építészeti keret” volt ez: a nézőt nyitott színpad, egy terem belseje fogadta, de mintha temetőben járna, azt a benyomást kelthették benne a fehér, magas támlájú ülőhelyek, melyek a középen elhelyezett vádlottak emelvényét



Keserő Ilona **színpadképének** részlete az *Amphytrion* vizsgálódásán (Merkur: Szacsvey László) (MTI foto-Keleti Éva felv.)

fogták közre. Ez a statikus, zárt színpadkép közömbösségével együtt kellőképp nyomasztóan hatott. Lehet, a festőművész nem rendelkezett még színpadi gyakorlattal, első tervében is tisztában volt azonban a modern színpadi dimenzióval. Ezt mutatta az is, ami A. vizsgálat játéktérének legfőbb érdeme volt: a színpadkép nem akarta didaktikusan felfokozni a nyomasztó hatást, a funkcionális tér a dráma nyomasztó világát bontakoztatta ki.

Mit jelent tehát a mai színházban a díszlet- és jelmeztervezés egy festőművész számára? - erről kérdeztem Keserő Ilonát.

- Amikor Major Tamás felkért erre a munkára, képeim alapján úgy látta, hogy tudok a térrel bánni, térben gondolkodni. A díszlettervezés számomra valóban nem arra alkalom, hogy képi elképzeléseimet valósítsam meg, másképp fogalmazva: egyik színpadi munkámhoz sem próbáltam meg felhasználni egy képemet, illetve „egy az egyben” valamely vizuális gondolatot. Természetes, hogy a színpadkép kialakításának folyamatában jelen van festői látásmódom, tapasztalatom - de nem kiinduló-pontként. Voltaképpen az izgat, hogy

megkeressem, mi a funkciója a képzőművészeti látásnak a színpadi feladatok megoldásában. Tehát mint képzőművész képzőművészet eddig nemegyszer elhanyagolt ágát szeretném művelni; a színház, érzésem szerint mind fokozottabban látványi attrakcióvá is válik, s így, alapvetően látványi kiindulópontból, de társként keresem azokat a lehetőségeket, miként tehetek hozzá a legtöbbet a produkcióhoz. Úgy vélem, bizonyos feladatok, így a színpad sajátos forma- és színvilágát, csak képzőművész tudja megteremteni.

Játék az ellentétekkel

Ami Keserő Ilona színpadképében első pillantásra megragad, az a látvány keménysége. De ez a keménység véletlenül sem jelent komorítást vagy sötétítést. Egy-fajta tervezési konstrukciós elv következetes végigvitele árasztja magából a keménység érzetét; a laikus számára is felismerhető, miféle elemek, milyen anyagok, s milyen módon ötvöződnek az a látvánnyá, mely eléje tárul. Keserő Ilona Brecht *A vágóhidak* szent *Johannájához* háromszintes átlátható vasemlévényt készített, mellette a szokatlan, kellemetlen hatású drótszúnyogháló a vá-

ros dermedtségéről vall: itt állandóan fúj a szél, hideg van és jég. A *luzitán szörny* üres színpadából hátul színes és natúrszínű kötelek, kötélhurkok választanak le egy teret, mintegy a kórus számára, de ezekre a kötélhurkokra kerülnek rá esetenként a szükséges kellékek, a bádog- vagy gyékénydarabok, hogy asszociációkat ébresszenek a néző fantáziájában Weiss költői szövegével, s közel sem azzal a céllal, hogy konkrét helyszíneket „jelentsenek”. A Szörny lavórfulű, fémkarika szemű, undorító figurája - szerkezetileg egy óriási, gömb-formára kiegészített kerti napernyő -, szeme-orra kitömött zsák, rajta színes filcdarabok; a kötélépítmény, a zsák-vászonból készült jelmezek, az egész „látványi attrakció” épp keménységével mintegy ellenpontként, hangsúlyjelként adott teret a színészi játéknak.

A Weiss-műnél lényegesen játékosabb igényű *Amphytrion* színpadképét is az áttekinthető szerkezetszerűség jellemezte. Az Ódry Színpad kicsiny terében a játékszín négy sarkát négy lámpagömb jelezte ki: az éjszakák és nappalok változásaként le- vagy felkerültek, fényerejüket is eszerint változtatva; a belső ke-rekein guruló házacskát, melyben és



Brecht: A szecsuaí jölélek (Nemzeti Színház). Az istenek távozása. Díszlettervező: Keserű Ilona (A képen: Avar István, Gelley Kornél, Györffy György és Töröcsik Mari) (Iklády László felv.)

mely körül az események zajlanak, maguk a játék szereplői mozgathatták a játék igényeinek megfelelően. A felhőt - egy rózsaszínű dunyhát, rajta a szárnyas Merkurt alakító színésszel - tréger engedte le, illetve húzta fel. A zenekari árokban négy zenész ült, fejükön, mely egy vonalban volt a színpaddal, műrózsás, díszített kalappal. Mindebből az is jól látható, hogy a színpadi szerkesztészerűség Keserű Ilona számára játékot is jelent, sajátos tér- és figuraalakítási lehetőséget.

A Nemzeti Színház legutóbbi, Major Tamás rendezte Brecht-bemutatója, *A szecsuaí jölélek* kiváló alkalmat nyújtott Keserű Ilonának, hogy ezt a sajátos tér- és figuraalakítási képességét bizonyíthassa. *A szecsuaí jölélek* előadásán a nézőterre érkezőt meglehetősen furcsa látvány fogadja. Kétszintes, sötét tónusú deszkaépítmény, melyet bonyolult lépcsőrendszer köt egybe, s választ helyszínekre - az előadás sok helyszínváltásának és szereplőmozgatásának megfelelően. Itt-ott a deszka szélére festett színes sáv jelzi a végtelen lépcső folytatódását vagy egy korlátot - a lépcsőrendszer levezet a nyomorúságba, és fel a

magasságba. Összeköti a földet az éggel. De milyen éggel? A deszkaépítmény, a lépcsőkavalkád fölé hatalmas rongyhorizont borul, rongy voltát erőszakosan tudtul adva. E rút tákolmány költői szépsége ámulatba ejt.

Tárgyszerűség

- A szép-csúnya értékhatárok eltolódtak, vagy esetleg kérdésként fel sem merülnek. Az utolsó húsz év képzőművészete meghaladta az előző évtizedek esztétikai értékeit, a létezés és történet nyersebb, pontosabb megragadása érdekében. Megkockáztatok egy lehetséges nézőpontot: minden szép. Azt gondolom, *A szecsuaí jölélek* színpadának rongyhorizontja méreteivel, anyagi jelenlétével és a világítása révén változó terével hat a nézőre. S örülök, ha „csúnyának” találja, mert ez segíteni fogja abban, hogy elgondolkozzék a látottakon. A rongy az ember által elhasznált, értéktelenné vált, sőt undorító tárgyat jelképezi, s ily módon egészen természetes, ha ellen-érzést vált ki a nézőből, amiért ilyen jelentős szerepben, a művészet által felmagasztosítva kerül elé. A rongyot mint szuggesztív hatáskeltő elemet már sokan

használták színpadon. Önmagában *A szecsuaí jölélek* rongytere azonban nem akar jelentést hordozni, egyszerűen megfelelő közeget kíván teremteni a játék számára.

A rongyhorizont a „felhő” helyén van, de nem akar felhőnek látszani, hanem csak rongynak. Amiként *A vágóhidak* szent Johannájában használt drótszűnyogháló is „csak” kellemetlen hatást akart tenni. Keserű „jelzései” - díszletelemei - nem viszik el a néző fantáziáját, nem sugallják a nézőnek, hogy jusson eszébe róla valami; épp ellenkezőleg: azt szuggesztív, hogy egy elem az, ami. Ez a deszkaépítmény úgy és annyiban nevezhető szépnek, ahogyan egy építkezési állvány; nem akar artisztikusan patinásnak tetszeni.

Sen Te parányi bódéjának összetákolat falai barna csomagolópapírként hatnak. Az istenek megszállnak benne, fejük kinyomja a házikó fedelét. Aztán, ahogy jött, kivonul a házikó. A dohányboltban túlrészletezettek a tárgyak. A kocsmá felmagasztott, elvékonyított hosszú asztala a mögöttük ülőknek majdnem válláig ér - meglehetősen groteszk látvány -, a magas támlájú kárpitozott szé-

kek ülökéjén és támláján kivágott, odaragasztott ordináré virágcsokorformák. Az asztallapon is. Élesen belénk hatoló, kemény effektusok. A rendezői elképzelés az előadást olyan teátrális hatással szeretne volna lezárni, olyanféle *vágással*, a látványban is, ami a játékból elő-lépő színészeket is, de magát az eddigi látványt is ellenpontoszza. Keserű tehát a szürke, az egy-két határozott színjelzéstől eltekintve tompára fogott kép kellős közepébe, a fináléra összegyűlt nép közé csillogó-ragyogó, fehér gömböktől és aranyrojtoktól tündöklő égszínkék „isten-liftet” bocsát le, aranyzinóron, hogy a Fény Fiai azon térhessenek meg égi hivatalukba.

Mi ez a fürtös, fehér golyókkal telepakott valami? Egy új, Keserű színpadán eddig nem használt effektus? Hatásában belénk vág, megszúr ez is. Ha nem nyersségével, hát tündöklésével. Van ezekben az elemekben valami közös. A *tárgyszerűségük*. Amit ezen a színpadon látunk, azok *létező dolgok*. Valódi elemek, melyek tárgyi valóságukban hatnak. Bizonyos értelemben véve, nem is

díszletelemek ezek. Nem akarnak *látszani* valaminek. Egyetlen dolgot akarnak. A játékok maguk körül és velük. Társjátékosok, Ahogyan a mesében a tárgyak megszólalhatnak, elindulhatnak, úgy töltődnek meg itt élettellel a lavórok, fakeresztek, fémkarikák és dunyhák, járkalhatnak a házikók, lebeghetnek a lámpaburák. A *szecsuaní jölélék* faácsolatának alsó szintjén ide-oda sikló deszkapalánsor különös helyszíneket teremt, elrejt vagy bebörtönöz, kiszolgált vagy közömbös marad.

Varázslat folyik a színpadon. A tárgyak felizzanak.

Színek

A tervező Keserű Ilonában a festőt mindenekelőtt a színek iránti *tudatos* szerelmében érhetjük tetten. Rendkívüli biztonsággal bánik a színskálával, az ellenszínekkel. A *luzitán szörny* középtónusú, szürkére lehatárolt színpadán a forradalom hosszú, színes sállobogói harsány, erős értékben ismétlik meg azokat a színeket, melyek a nép öltözkézésében s a köteleken tompán már kezdettől je-



Egy maszk A szecsuaní jölélékből.
Tervező: Keserű Ilona (Sin asszony:
Tatár Eszter) (MTI fotó - Keleti Éva felvételei)

len vannak: a sárgát, barnát, pirosat, a narancsot és a vöröset. A gyarmatosítók színe a fehér. A hideg színek, a kék és a zöld, nem szerepelnek. A *Lüszisztratébán* viszont a két szólista, a férfi és női karvezető - kék színű. A férfi kórus gombaköpenye - a föld szürkéje, a nők szalagruháit a narancstól a ciklámenig terjedő színskálán mozognak. A táncosok akthatasú, testszínűre festett „öltözékét” csak barna és fehér szíromszerűségek díszítik.

A moliére-i komédia, az *Amphytrion* legmulatságosabb tárgya, Merkur felhődunyhája pedig szemgyönyörködtető rózsaszín. S ugyanez a rózsaszín A *szecsuaní jölélék* ellenszenves kocsmájának drapériáján. De Töröcsik-Sen Te harisnyájának nyershús-rózsaszíne már egyenesen idegesítő; s amikor Sui Táva változva, nadrágja és cipője közt fel-felvillan, olyan provokatív, mondhatnám, *szemcsikorgató*, hogy legszívesebben nem nézném. Ha lehetne. De agresszív, és el kell túrnóm, hogy az legyen. A festő Keserű Ilona képeinek domináns színe.

- Igen, teljesen kikísérletezett eszközőm. Szándékosan túl / okoztam, hogy idegesítő legyen. Majdnem giccs. Ebben az óriási szürke képben úgy jelenik meg, hogy magára fordítsa a néző figyelmét, rokon- és ellenszenvét. Rendkívüli jelen-tőiséget tulajdonítok a színekkel való operálásnak. Erzéki, így igen szuggesztív hatóerejüknél fogva, tudományos vizsgálatuknak nagy jövője van. Úgy vélem, igen fontos, hogy kikísérletezzük

színházban adagolási mértéküket, mennyi ideig, milyen erősségekben használunk egy-egy színt hogy a kellő hatást érjük el. A színházat - szín-báznak is tekintem, a színházi munka egy képzőművész számára a tér, a színek és a mozgás prob-

Sen Te háza A szecsuaní jölélékben. Díszlettervező: Keserű Ilona (A képen: Györffy György, Gelley Kornél, Avar István, Öze Lajos, Töröcsik Mari)



lémáinak együttese. Így a figurateremtés is majdnem szobrászi megformálása egy-egy alaknak. A szecsuanai nagyon újszerű feladat volt: össze kellett hozni a figurákat, a maszkokat a színpadi térrel.

Maszkok és magatartások

Brecht szerint a darab története a „félíg európai fővárosban” Szecsuanban játszódik. S miként a díszletben, a ruhákban sincs semmi kínai. Legfeljebb a maszkok alkalmazása téveszthet meg: a játék a kínai színjátszásra kíván utalni. A maszk használatára való igény azonban Major Tamásban és Keserű Ilonában már az *Amphytrion* próbáin felmerült. A komédia két-két szereplőpárosának hasonlósága nemcsak lehetőséget kínált erre, hanem - hogy a színészarcok hasonlóvá váljanak - mintegy sürgette is az ilyenféle megoldást. A rendező és a tervező végül is a horgolt madzag-szakáll mellett döntöttek, s úgy tűnik, *A szecsuanai jólélekben* e törekvésük következetesebb megvalósításán fáradoztak. Újabb lépést jelent tehát a maszkok alkalmazása a Brecht-darabban, a színészeket bonyolultabb technikai feladat elé állító játéktípus kialakításában?

- Már az első megbeszéléseknél el-dőlt, hogy szükség van a maszkokra. Olyan anyagot kerestünk, amely rugalmas, követi az arc mozgását, s elég erős, festhető is. A színészek, érthetően, eleinte nagyon idegenkedtek. Aztán, ahogy készültek az első példányok, izgatni kezdte őket az újfajta játéklehetőség. Mert végül is világossá vált számukra, hogy a maszk nagy segítség a figura megtalálásához. Hálás vagyok a darab szereplőinek, hogy ötleteikkel, türelmükkel részt vettek a maszkok kialakításában. Hatásában nem érzem mindegyiket meg-oldottnak, egyik-másikat alig lehet észrevenni, csak valami furcsát érzékel a néző. Teljesen kísérleti jellegű munka volt; most továbbvinném, ha lehetne.

Néhány maszkról határozott elképzelése volt Majornak: ilyen például a rendőr valószínűtlenül nagyított keze, Sin asszony varjú jellege. A legtöbb maszk azonban a próbafolyamat során alakult ki. A maszkok nem takarják az egész arcot, úgynevezett kombinációs el-járással készültek, a színészek arcának bizonyos eleme egészül ki általuk. A különböző formájú maszkok nem a természetes arc színére vannak festve, ha-nem zöldre, vörösre, rózsaszínre például. A maszkoktól a színészek által megfor-

mált alakok már külsőre is egymástól nagyon különböző, egyedi figurák lettek; a színész arcának festésével ezt a hatást nem lehetett volna elérni: Szacsuaynak rosszindulatúbb arckifejezést kölcsönzött a megnövelt áll; Mánya Zsuzsán jó ellenpólusként hat a szépen sminkelt szem és felnagyított toka; Moór Mariann két orcájának „piros pogácsait”, mihelyst elkészültek, máris nagyszerűen hordta a próbákon, s ehhez alakította állandóan sápgova dumáló, kacsaszerű lényét. Tatár Eszter Sin asszonyának, mint mondtuk, varjúszerűvé kellett válnia. Nem mindennapi küzdelmet folytatott a figuráért; de az előadáson meglepődünk minden gesztusán, melyek teljesen adekvát módon viszonyulnak maszkjához és öltözetéhez. Világoszöld arcszín, hegyes orr és áll, csak a szeme látszik ki, nagy szemölcs az arcán, fénytelen kóchaj, kitömött, lötyögő mellek.

A két főszereplő csak kicsi maszkot kapott. Ez a kísérlet nem vált be eléggé. Törőcsik számára, aki minden ízében tudja a brechti játéktípust, elegendő „utalás” volt állán a kis maszk, mely épp hogy hozzáidomította arcát a körülötte élők világához; abban viszont, hogy Madaras József Jang Szunja túl naturálisra sikerült, valószínűleg a szintén csak az állát borító, jelentéktelen maszk is hibás. A Fény Fiain nincs maszk -- fehér alapú, pirospozsgás arcuk falusi templomok festett gipszszobraira emlékeztet. Ruhájuk a szívrávrány minden színében tündököl, már-már az el-viselhetőség határát súrolja, de ez ad hangsúlyt intenségüknek. A három istent - maszk helyett - az első próbától kezdve a fejükön hordott glória segíthette „isteni magatartásuk” elsajátításában.

Hogyan születtek meg a tervező képzeletében és hogyan keltek életre a színpadon az egyes alakok?

- A rendezőnek az az ötlete, hogy próbáljunk régi jelmezeket felhasználni, jól bevált. A központi jelmezsztárban hatalmas mennyiségű jelmez van; az ilyen anyagtömegben való keresgélés inspiráló, eredményes tud lenni. Készítettünk belőlük újat is, esetleg átfestettük, de egészében mégis szedett-vedett maradt. Ez a fajta munkamódszer tette lehetővé, hogy aprólékosan dolgozzuk ki a látvány valamennyi összetevőjét. Hu-szadik századira akartuk formálni a figurákat, nem kifejezetten maira; a tervezéskor úgy képzeltem el, hogy mindez valahol Középkelet-Európában játszód-

dik, az én életem folyamán. De a figurák jobban konkretizálódtak, gyerekkorom alakjai keltek életre, tehát szerencsésen tolódtak el a „ma” felé. Az ötven évvel ezelőtt hordott ruhadarabok, a különféle maszkok, a látvány szándékolt eklekticizmusa, a szereplők társadalmi hovatartozása tekintetében is egyénit.

A szecsuanai jólélek nemzeti színházbeli előadása mind rendezői és tervezői, mind színészi megformálását tekintve, bizonyos értelemben el is tér a brechti hagyománytól. A jelmezekben Keserű Ilona például olyan elemeket alkalmaz, melyek a nézőt saját életének tapasztalataival, élményeivel szembesítik. Ezért még csak véletlenül sem kínaiak a szín-padi alakok, hogy kifejezetten személyes asszociációkat ébresszenek. Az arcukat egyénítő s egyszersmind tipizáló maszk, a szedett-vedett ruhatár, az ezek segítségével megtalált gesztusok révén ráismerünk azokra az emberi magatartásformákra, melyeket képviselnek. Amelyeket megismerünk. Így végül mégis brechti színház *A szecsuanai jólélek* előadása: lényege az emberi magatartások, viszonylatok illúziótlan megmutatása.

S általánosabban nézve, az a színházeszmény is, mely iránt Keserű Ilona valamennyi tetvében vonzódik, nagyon is brechti. A játéktér szerkezete nála mindig áttekinthető és nyilvánvaló; a megszerkesztett játéktérnek azonban sajátos poézise van. Keserű Ilona ott érzi igazán jól magát, ahol a színpadi látvány felfokozására, esztétikusan funkcionáló térre, magatartásformát hordozó figuraalakításra van szükség.



Bertolt Brecht (Köpeczi Bócz István rajza)

OSZTOVITS LEVENTE

Nevezzük blöffnek, mindegy

Tennessee Williams a Madách Kamarában

Rossz idők járnak Tennessee Williams-re. Ezeket a „rossz időket” egy meg-változott világklíma, közérzetlégkör hoz-ta létre, amelyben ez a kiválóan indult, Nobel-díjra aspiráns szerző egyszerűen életképtelennek bizonyult, légszomjjal küszködik. A második világháború után Tennessee Williams egyfajta neoromantikus dráma mestereként lépett fel briliáns eredménnyel: a háború nyomorúságában az egyén kiszolgáltatottságát át-érző, metafizikai fogódzóit elvesztett polgári közönség bálványa lett. Hatodik érzéke volt, *hogy* annak idején felfog-ja a korszellem keltette „vibrálásokat”, hogy ezeknek koherens drámai „képet” és színpadi látványt biztosítson. Kezdetől fogva a „Nagy Megértő”, a „Nagy Együtt-Szenvedő” szerepét öltötte magára, akitől semmi sem idegen, ami emberi, aki osztozik evilági kóborlásaink, útjelzők nélküli téblábolásunk nyomorult kalandjaiban. Szinte alig van darabja, amelynek vezető vagy mellékmotívumaként ne kelne életre újra a nietzschei „isten nélküli világnak” vagy a yeatsi „kegyetlen-isten-világának” gondolata. Tennessee Williams az emberi tisztaság, szépség, többletvágy kudarcának társadalmi oknyomozására nem nagyon törekedett. Megelégedett a közérzet, a lelki helyzet rögzítésével, s ennek a közérzetnek, lelki helyzetnek konfliktust termő szimptomáiként, dramaturgiailag kiélezett pólusaiként állította fel egész élet-művén áthúzódó, meghatározó ellentét-párjait: szépség-rútság, züllöttség-ártatlanság, szelídség-kegyetlenség stb. Ezek-vel a romantikusan leegyszerűsített kate-góriákkal - valamennyi igazán nagy mű mélyén ilyenek munkálnak - kizárólag az a baj, hogy hitelesítő, igazoló alapként társadalmi, sőt metafizikai értékrendet tételeznek fel. Márpedig Tennessee Williams esetében erről alig-ha lehet szó. Nagy művei megírásának időpontjában még nem volt ortodox vallásos, mint most, de nem is vállalt magára kötelező érvényű, életvezérlő elvek-ként konkrét társadalmi-történelmi normákat. Ám a belső értékrendi bizonytalanságot, a művészi ítélkezés eredendő

esendőségét sikerült ügyesen, mit ügyesen: zseniálisan lepleznie. A *vágy villamosában* vagy a *Macska a forró bádogtetőnben*, legjobb műveiben, romantikus életérzése és világlátása megelégszik azzal, hogy egy pregnánsan felrajzolt, valóságos szituációban, valóságos, társadalmilag pontosan meghatározott ingerekre és reflexekre működő emberek között érvényesüljön. Az *iguána éjszakájában* kétfajta síkról esik szó: egy reálisról és egy fantasztikusról. Nos, előbb említett két művében ezek a síkok úgy kerülnek konfliktusba egymással, hogy egyben harmóniát is alkotnak - esztétikai szempontból. Amíg Tennessee Williams egy lélektanilag is hitelesen megindokolt, reális helyzetet ütköztetett meg az azzal konfrontáló és mégis logikusan összerímelő logikus síkkal, addig darabjainak sajátos, egyéni, belső törvényszerűsége volt: esztétikai teljessége, szépsége.

Műveinek alapproblémája, az életkép-telen, de az életre mégis méltóbbnak vélt ember összeütközése az életképes, de az életre - Tennessee Williams-i értelemben - mégis méltatlan világgal. Amerikai drámaíró, ne felejtjük el, s a második világháború befejezésének pillanatában, akkor, amikor Amerika szellemi és erkölcsi térképének bizonyos fokú átírása kezdődött meg, a pragmatista, tehát sikerelvű törvények ellenében az elesettek, kiszolgáltatottak, kudarcot-vallottak föloromantizálása akár művészi kihívásnak is volt tekinthető. Hősei többnyire „betegek”. Ám a romantikus fénnel övezett betegség a hős egyéniségtöbbletének szükséges kelléke; lényege az, hogy egyben szimbolikus keszttyűdobás is az elfojtásokkal dolgozó egészséges társadalom arcába.

Erről a kiindulópontból többnyire csak látszat drámákat lehet írni. A betegség nem azonos Williams szótárában a szabadsággal, vagyis a cselekvést galvanizáló akarattal. A betegség egy ezeket megelőző mobilis állapot. Williams drámái tulajdonképpen azt a folyamatot mutatják be, amelyet a hősök a cselekvő akarat elsajátításáért, megszerzéséért folytatnak. Ám e küzdelem mindvégig látszatküzdelem, s a drámai tét már a kiindulóponton eldőlt: a hősi erőfeszítés eredménye a semmi, a bukás.

A legjobb darabokban ennek a bukásnak, kudarcnak erkölcsi tartalma van, noha az író egy maga által sem körvonalazott, sejtelmekbe és álmokba oldott erkölcs nélküli alapról indul ki. Az erkölcs nélküli világba az erkölcs nélküli

lábadók, ha mást nem, legalább egy parancsot vetítenek vissza, ha mégoly bizonytalan formában is: a korszerűtlen társadalmi dogmákba szorított élet újra-értékelésének parancsát.

Nagy általánosság, sőt tulajdonképpen közhely ez a drámai üzenet, de szerencsés pillanatban mégis „igazsággá” tudta előléptetni a szemfényvesztéssel határos williamsi művészet. A második világháború után körülbelül másfél évtizeden keresztül ez rendjén is volt. A voltaképpen szentimentális, törekény írói mondanivalónak látványos befogadása elsősorban annak volt köszönhető, hogy hosszú idő után Tennessee Williams tudta korszerűen, izgalmasan érzékvé és érzelmessé tenni a dráma, a színpad kö-zegét. Sikere elsősorban kivételes alak-teremtő erejében, megejtő romantikájában keresendő. Legrosszabb műveit elemezve is döbbenet tapasztalja az ember, hogy az omladozó *egész* árnyékában milyen kivételesen szép pillanatok, ki-vételesen drámai helyzeteket, szívszorító és igaz szavakat vagy lélegzetelállító csön-deket képes kreálni. Még akkor is sugárzik belőle a művész, ha a koncepciója egyszerűen hullaszagú, ha a gondolati építmény ihletője a rá fölöttébb jellemző homoszexuális érzékenysége.

Manapság divatos eltemetése és elsi-ratása annak a kétségtelen ténynek tulajdonítható, hogy huszonöt év alatt a világ alaposan megváltozott, s a Tennessee Williams-i romantikát hajlamosak vagyunk egy ittfelejtett század eleji dekadens figura sápköros, önkielégítő buzgalmának tekinteni. Aktívabb lett a világ, keményebb, céltudatosabb, mond-hatnánk azt is: politikusabb.

Másodlagos műveinek olcsó szentimen-talizmusa, kidekorált pesszimizmusa egy cselekvő emberkép tükrében, ma, Magyarországon? Nevetséges. Márpedig úgy látszik, újabban nálunk ennek van divatja: a *Nyár és füst* után itt az *iguána éjszakája*. Az ok kétségbeejtően egyszerű: színházaink ma is hisznek Williams kasszamentő varázsában. Holott nem így van: Az *iguána éjszakáját* az ötödik elő-adáson láttam - gyenge félház előtt. Mint annyiszor kiderült már, a közönség ízlése jobbnak bizonyult a színházénál.

Nos, Tennessee Williams ilyen körül-mények között a félmúlt drámaírója lett. Úgy tekintünk rá, mint mondjuk Maeterlinck *Monna Vannájára* tekinthetett a *Városok sűrűjében* vagy a *Koldusoperát* író fiatal Brecht. Tulajdonképpen saj-

nálni illenék, hogy kizárólag mint drámatörténeti és irodalomtörténeti alany alkalmas az elemzésre. Az élő színház elfordult tőle. Talán csak valami kissé perverz, ínycsók ízlés találja gyönyörűséget, mondjuk *az Orfeusz alászáll* vagy *Az iguána éjszakája* másodlagos szecesszióba zúllott romantikájában. Operai gesztusai üresnek tűnnek, a dobozszín-padba az egész természetet, flórát és faunát belezsúfolni kívánó erőlködésén oly-kor csak nevetni tudunk.

Az iguána éjszakája tehát alaposan megkésve érkezett el a magyar színházi életbe. Talán ha megírása után közvetlenül mutatják be, másként reagálunk rá. De most? Egy poros szerző, egy huszadik századi Dumas fiús áll előttünk, bosszantó szívhangokkal, nyegle világfájdalommal. Mindaz, amit a bevezetőben Williams munkásságáról elmondtam, itt kórus betegséggé fajultán jelentkezik. Nem érdemes drámaelemzést adnunk. A darab elolvasható. Tán azt próbáljuk mégis figyelmesen megvizsgálni, hogy ha már egyáltalán műsorra tűzték, hogyan lett volna menthető az előadás.

Valószínű, hogy sehogy. De e színműnek - mivel azért nem mindennapi tehetőség írta - vannak figyelemreméltó mozzanatai. Nevezetesen az, amire talán most újabb drámairodalmi élményeink alapján érzékenyen reagálunk: az abszurd elemek, illetve a komikus vonatkozások szférája. S nevezzük el ezt (a szerző szellemében) réalís síknak. Az első felvonás vegytiszta komédia. (Nem véletlen, hogy ez a legerőteljesebb, legelevenebb egysége is a darabnak.) Shannon kelepceje groteszk vígjátékba illő alapszituáció: az egyik oldalon a rakomány turista nő, a másik oldalon a klimax előtti férfiánságában vonagló hotel-tulajdonosasszony - íme egy kitűnő helyzetvígjáték elemei, középpontjukban egy vérbeli, komikus férfinővel, aki-nek rekvizitumai közé csupa pompás, groteszk élettrajzi és jellembeli kellék tartozik: kiugrott pap, aki hagyta magát elcsábulni a mexikói alvilágot is megismerni vágyó csitri által, akinek ez a csitri slágerekbe csomagolva küldte el szerelmi üzenetét. Nos, ez a főhős, ez a kifulladás csődör, lázasan, kimerülten esik be régi szeretője szállodájába, egy operettesen túljátszott idegösszeroppanás határán, s a tulajdonosnő azonnal elhunyt férje lepedőjére parancsolná. A dialógus, a szöveg sziporkázik a humortól, az események fergeteges tempóban követik egymást, s e groteszk kavalkád-

hoz hozzácsapódik még egy vak és süket aggastyán is, a világ legöregebb, *működő* költője, aki mivel nem hall, állandóan ordít; itt van az agg negyvenéves unokája is, aki mellest festő, és aki büszkén mondja nagypapájáról, hogy még csak kilencvenhét éves. Hangsúlyozom, az alapszituációban minden jelen van, ami egy keserű komédia kiinduló-pontjával kívánczok. És a legfontosabb az, hogy ebben az alaphelyzetben Shannon, a férfifőszereplő, akit később egy ellenséges, istent meghamisító világ nyomorult áldozatának tüntetne fel a szerző, pontosan azt az erkölcsi státust kapja meg, amit legkedveltem: egy pába került prózai bonvivánét, aki üldözöttségét, vélt tragédiáját a jelleméhez illő komédiázással ripacsodja el.

Olvasva néha szinte gyönyörűségem telt ezekben a jelenetekben, élveztem Williamsnek nagy színpadi rutinját, élveztem azt, amire ő szemlátomást a legkevésbé büszke, s aminek oly ritkán akarta tanújelét adni: élveztem a humorát. És élveztem egy talán inkább csak lehetőséget, mint anyagszerű valóságot: az öniróniát. És aztán? Szerzőnk természetesen lassan, de biztosan kiforgatta sarkából ezt a mesterien fölépített alaphelyzetet. Az utolsó felvonás második része pedig már drámaírói művészetének teljes csődje. Shannon és Hannah hosszú kulcsbeszélgetése az emberi elesettségről, a magányról, a magánynak gyáva kompromisszumban történő feloldásáról - túlfogalmazott, hamis és érzélgős dialógus-monstrum, amelyben a bukott Shannon megkapja a maga eligazítását és feloldozását az angyalarcú, perverz apácától. Nos, a zenélő szavakba, buja képekbe öltöztetett Tennessee Williams-i esztétika rothadás szagú üzenete, tanulsága már sok, nagyon sok egy 1971-ben élő ember érzékeny lelki-világának. Itt már valóban szó sincs ön-iróniáról, ez a jelenet „egy az egyben” gusztustalan. Amit a darab kezdetén egy komédia képleteként állított elénk, azt itt most végképp megsemmisíti. Ha alaposabban a mélyére nézünk Hannah-Williams életesztétikájának, rá kell jönnünk: a szerző érzélgőssége ellenére is végtelenül cinikus az, amit hallunk. De - kívánnánk! - bár bevallottan, vállaltan az lenne! A cinizmus mégiscsak valami férfiasságot, keménységet, tartást tételez föl, s legalább provokál. Ám ez a kéjelgés, ez a „keblemre nyomorultak!” siránkozás - elviselhetetlen.

Tennessee Williams: *Az iguána éjszakája*
(Madách Kamaraszínház)
Szemere Vera (Mrs. Fellowes)
és Muszte Anna fh. (Charlotte)

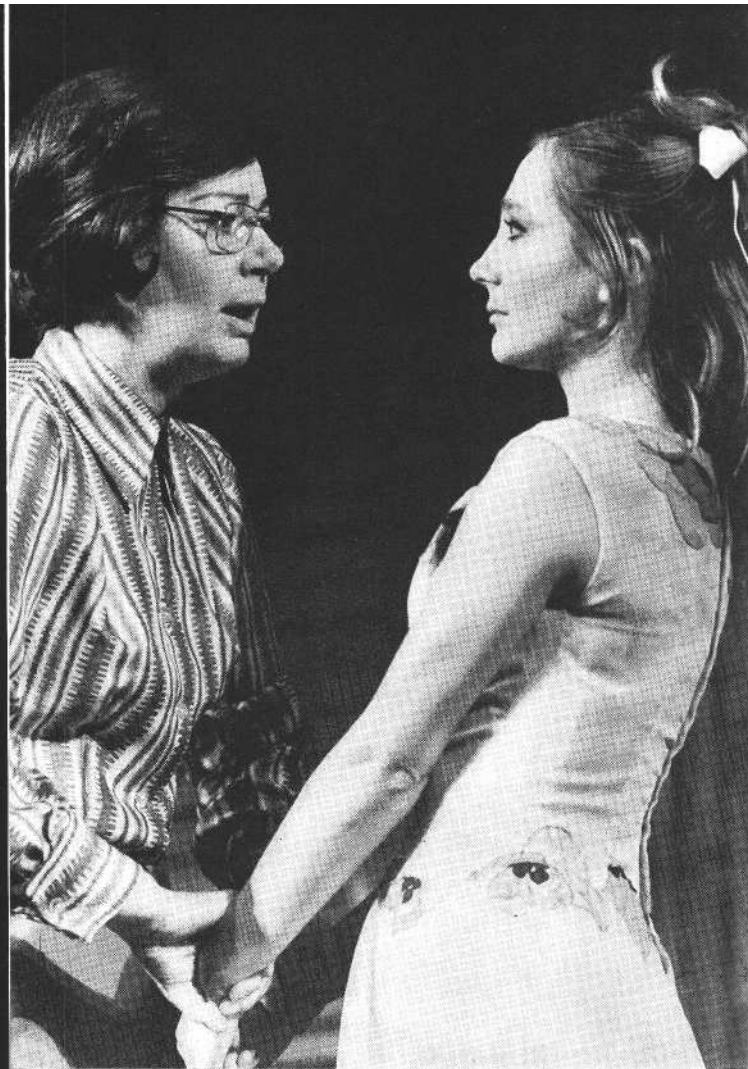
Balázsovits Lajos (Shannon) Némethy Ferenc (Nonno) és Vass Éva (Hannah)

Miután megnéztem az előadást, legszívesebben lemondtam volna a kritikát. Nem szeretek rosszat írni, nem szeretek senkit megbántani.

Lengyel György sokkal jobb rendező annál, hogysem ebből a bukásból, kudarcból tehetségére és felkészültségére nézve bárminemű következtetést kellene levonnunk. Májig nem felejttem el neki a *Nem félünk a farkastól* kiváló rendezését, mely egyértelműen bizonyította: van érzéke és műveltsége a modern drámához. Itt azonban ez az érzék csődöt mondott.

Lengyel már a kezdet kezdetén lemondott a darabnak arról az egyetlen rétegéről, amely *hic et nunc* befogadható, megemészthető: a komédia síkjáról, az egyedül eleven, életerős szféráról, mely az egész darabon átvonul, hol erőteljesen, hol a háttérbe szorítva. Színészeit minduntalan egy szimbolikus melodráma álcsehoi hangvételébe szorította bele, s ennek következtében vitalitásnak, életnek nincs helye a színpadon, s közben annyira üresjáratot engedélyez az előadásban, hogy ezekre nyilván ma már ő is sajnálkozva gondol vissza. Sajnos beleesett Tennessee Williams csapdájába, vagyis abba, hogy a neves szerzőt hajlandó az ember néha komolyabban venni, mint megérdemelné. Lengyel az egyes szereplők „igazát” elfogadva, „emberi” megnyilatkozásukat komolyan véve meg sem próbálta őket más mérlegre állítani, mint arra, melyet maguk vélnék egyedül hitelesnek. Mert ha distanciával tekint rájuk, azonnal kiderül, hogy ezek a figurák szerencsétlenek ugyan, de szerencsétlenségükben egy szerepjátszó ripacs örömeivel kéjelegnek. Egy példa: a tulajdonosnő portréját Psota Irén szelíd paszellszínnel festi meg. Kínosan ügyel arra, hogy játékába külsődleges elem, netán közönségesség ne kerüljön. Mert az előadásból kikövetkeztethetően a szerepformálás alap-motívuma most is a csupa nagybetűvel írt személyes *magány*. De a mellékkö-

Tennessee Williams: *Az iguána éjszakája*
Psota Irén (Maxine)
és Balázsovits Lajos (Shannon)
(Iklády László felvételei)



rülményeket, amelyek ezt a semmitmondó általánosságot színezik, a rendezés nem veszi számba, s így lesz ebből az alakításból, akárcsak a többiből is, jelentéktelenné és jellegtelenné lekerekített produkció.

Ugyanezt példázza Szemere Vera eljárása is Miss Fellowes-zal szemben: ezen a bohózatból idescöppent figurán az első felvonás koordináta-rendszerében - pardon! - röhögni kéne. Ehelyett kapunk egy száraz, vértelen, a maga „igazáért” küszködő seszínű vénlányt, akin az arcizmunk se rándul. Az sem véletlen, hogy Nonnóról nem hangzik el, hogy teljesen süket. Nem is úgy beszélnek hozzá, ordítva, ahogy a torkukon kifér, hanem mint egy szárandó kis öregemberhez. S a darab végén megszületett ócska versikéjét sem „egzaltált hangon kiabálja” el, hanem szépen elszavalja, mert az előadás megrendíteni akar; kötelességének érzi, hogy az egységesnek hitt szín- és hangzásképbbe ne engedjen disszonáns elemet betolakodni.

Holott ezt a darabot - ha már elő-adásra került - nagyon is disszonánsra, szélsőségesre kellett volna hangszerelni. Hiszen a drámai cselekmény vége, a Hannah ígéhirdetése nyomán létrejövő kompromisszum, a bohacirkusz helyreállt „világrendje” maga is csupa irónia és disszonancia.

Hangsúlyozni kívánom: a darabot Williams életművében is a gyengébbek közé sorolom. De sokkal több részértéke van így is, mint ebből a kidolgozatlan és fáradt, erőtlen produkcióból kitetszik. A hatáselemekről, a néha valóban költői csillogású és megható helyzetek, momentumok impozáns „kijátszásáról” való lemondás, illetve az ezekkel való nem törődés megbosszulja magát: háromórás tartós és nyúlós unalom környékezi az embert a Madách Kamara nézőterén.

Elhibázott a szereposztás. Williams nem véletlenül képzelte el harmincöt éves, vad, sötét írnek Shannont. Egy telivér férfira, egy szájhörsre, egy rutinos ripacsra gondolt, aki minden szerepét, minden élethelyzetét látványosan túljátssza. Az életkor Shannon esetében döntő: a világhoz, az emberekhez, a nőkhoz való viszonyát ez hitelesíti.

Az, hogy Shannon szerepét Balázsovits Lajosra osztották, eleve rossz elképzelés volt. Alkatilag semmiképpen nem felel meg. Túláságosan fiatal, túláságosan kamasz-Adonis ahhoz, hogy ezt a maga perverz bonyolultságában komikus és szájalomra méltó ellenhőst, ezt a be-

mocskolódott, kiégett férfit megjelenítse. Balázsovits úgy fest, ahogy Shannon nézhetett ki akkor, amikor felvették a teológiai fakultásra. Eszköztára is korlátozott ehhez a szerephez. Ennek ellenére meg kell mondani: noha alulmarad abban az eleve reménytelen küzdelemben, amelyet Shannon megformálásáért példás erőfeszítéssel és etikus buzgalommal folytat, talán még sohasem adta tanújelét ennyire színészi tehetségének. Előfordulhat, hogy ez a szerep felszabadította és pedagógiai szempontból jót tett neki, no de egy előadásnak mégsem ez a legfontosabb funkciója.

A két női főszerepet a maga kulturált szintjén jelzi Vass Éva és Psota Irén, de sugárzik róluk a bizonytalanság. Az ő színvonalukon nem nehéz egy szerepet így végigmondani. Az agg költő megformálójára, a kitűnő Némethy Ferenc-re is ugyanaz vonatkozik, mint rájuk: mintha természetes játékosztönük megbénult volna.

Ezen a tenyérszíni színpadon ezt a darabot díszlettervezői szempontból megoldani eleve reménytelen. Köpeczi Bócz István díszletének semmi hangulata nincs, játszani is alig lehet benne.

Négy forint felárral megy ez az előadás. Miért? Az idejétmúlt darab vagy a közepesnél is gyengébb előadás miatt? Nevezük blöffnek, mindegy!

Tennessee Williams: Az iguána éjszakája (Madách Kamaraszínház).

Fordította: Szentkuthy Miklós, rendezte: Lengyel György, díszlet: Köpeczi Bócz István, jelmez: Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Psota Irén, Balázsovits Lajos, Vass Éva, Némethy Ferenc, Szemere Vera, Muszte Anna fh., Horesnyi László, Papp János, Vándor József, Hegedűs Erzsé, Maróti Gábor, Vörös Eszter, Kalocsai Miklós fh., Farády István.



BARTA ANDRÁS

Bábuk? Emberek?

Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának bemutatója

A kísérletezést immár annyit kompromitálták, hogy nem csoda, ha gyakorta kétségbe vonjuk tisztességét. Igaz, jobbra csak az idő múlásával dől el, hogy eredményei hitelesíthetők-e vagy sem. Az esetek többségében bizonyosan szinte csak az mondható meg: nemes vagy nemtelen kísérlettel van-e dolgunk.

Ezt egy minden bizonnyal nemesnek minősíthető kísérleti műsorral kapcsolatosan bocsátottuk előre. Részben azért, hogy utalhassunk a kísérleti színházi előadások értékelésével kapcsolatos nehézségekre; arra, hogy az idő az adott és megismételhetetlen produkció alkotóinak (az irodalomtól, a zene- és képzőművészettől eltérően) itt nem nyújthat elégtételt. Részben pedig azért, hogy hangsúlyozzuk a kritikus felelősségét. A kritikusét, akinek mégiscsak meg kell találnia azt a módszert, amely a hitelesítés (vagy diszkvalifikálás) alapja lehet.

A *Bábuk és emberek* című műsor, amelyben (a műsorfüzet szerint) hét „bábgroteszk” látható, kézenfekvő vizsgálódási szempontot kínál. Lévéen minden kísérletezésnek alapkérdése, hogy sajátos eszközeivel eszméileg és minőségileg magasabb rendű tud-e nyújtani, mint az eddigi feldolgozások, ezúttal a nem speciálisan bábszínházra írt művek már egyszerű összevetéssel is értékelhetők. Tegyük fel tehát a kérdést mind a hét jelenetrel illetően: gazdagodott-e a bábelőadás révén az eredeti mű, vagy (és itt ez is lehet a kísérlet célja) nyert-e felidéző eszközeit tekintve a bábművészet azzal, hogy az adott művet feldolgozta?

A bábjáték és az animáció

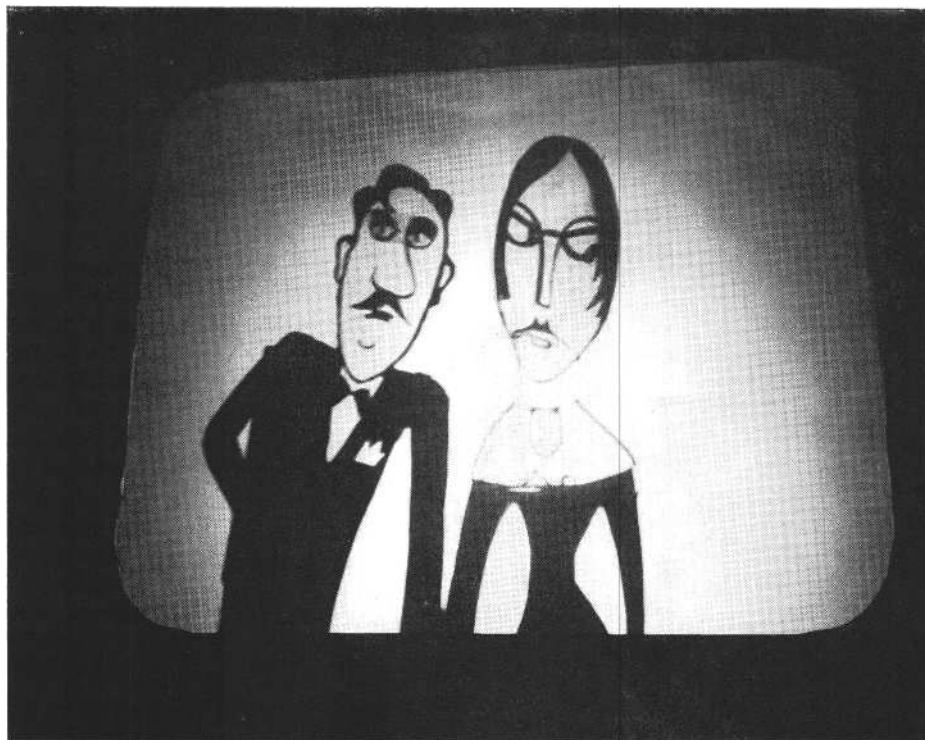
Mielőtt azonban erre a kérdésre válaszolunk, nagyon futólag (nem történetileg, csak elméletileg) meg kell kísérelnünk egy alapvető probléma tisztázását. Nevezetesen, hogy melyek a bábművészet *par excellence* kifejezési eszközei, és ezek meddig tágíthatók? Elsősorban a paraván mögött, előtt (esetleg leplezetlenül) mozgatott, kesztyűs és különböző mechanikájú bábuk, marionettek, árnyjátékfigurák, a bábjátékosok szövege, a több-

nyire kíséret jellegű zene, a díszlet és a világítás alkotja e művészet hagyományos elemeit. Emellett a modern bábjátékban mind nagyobb szerephez jutnak a groteszkül felnagyított bábok is, valamint a közvetve vagy közvetlenül antropomorfizált tárgyak. És jórészt Obrascov hatására megjelent a maga testi valóságában a bábszínpadon a bábuval dialogizáló vagy olykor csak konferáló bábjátékos. Mindez azonban lényegében mindig *indirekt* kifejezési forma volt, vagy nagyon szoros kapcsolatot tartott azzal. Lényeges alkotó eleme volt az az *átalakító* vagy *behelyettesítő fantázia*, amely a gyermekeknél a maga természetességében, a felnőtteknél pedig a homo ludens egyik jellegzetes adományaként, az absztraháló képesség tözsomszédságában jelentkezik.

De egyes nyugat-európai bábszínházakban mind nagyobb szerephez jut a testi valóságában megjelenő, esetleg bábszerűen mozgó színész. Ennek gyökere természetesen az eldologiasodásban található meg, abban a közérzetben, hogy a kisember felülről mozgatótnak vagy éppenséggel a társadalmi mozgások kiszolgáltatottjának érzi magát. Ám amennyire jogosultnak érezhetünk egy ilyen megjelenítési formát az élőszínpadon, annyira idegennek tartjuk túlzott és gyakori alkalmazását a bábszínházban.

A bábjáték művészi specifikuma az, hogy emberalakú vagy emberszerűen viselkedő tárgyakkal emberi cselekedeteket, gondolatokat, érzelmeket fejez ki. Az animálás a jelzés (bábu, árny stb.) és a jelzett dolog (cselekvés, érzelem, gondolat) között *tág teret* hagy a néző képzeletének: a befogadó (bizonyos korlátok között) igen széleskörűen, sokoldalúan dolgozhatja fel vizuális és auditív élményét. A bábjáték szuggesztivitása abban rejlik, hogy nem egy szorosan meghatározott dolgot sugall (ez merő naturalizmus lenne), hanem éppen abban, hogy széles skálán egyszerre több, olykor nagyon is egyéni varáció létrehozását segíti elő a nézőben.

Mivel mindezt itt most részletesebben nem fejthetjük ki, és nem félünk attól, hogy összevetésünket az olvasó szó szerint értelmezi, úgy próbáljuk meg összefoglalni nagyon is vázlatos elméleti fejtegetésünket, hogy véleményünk szerint az igazi bábművészet kifejező eszközeinek lényegét tekintve sokkal közelebb áll az indirekt felidéző jellegű zeneművészethez, mint a sokkal di



Bábuk és emberek (Bábszínház). Örkény István: Óbudai ikrek

rektebb irodalomhoz. És ezzel egy-szersmind jóval túlmenve a hagyományos bábszínház felfogásán, készek vagyunk elismerni: a bábszínház korunkban egy pontosan még meg nem határozható *animációs* színházzá tágul. Vagyis az állatok, a tárgyak, sőt, akár a fogalmak antropomorfizálásával is kifejezheti magát. Csak az ember *dezantropomorfizálása* esik kívül művészetének sajátosságán. Ennek ábrázolására az élőszínpad alkalmasabb.

Mindazt, amit fentebb leírtunk, éppen a külföldön is méltán nagy hírű, mind a felnőtt, mind a gyermekműsorok terén kiváló eredményeket felmutató Állami Bábszínház gyakorlatából következettük. Pontosabban az elmúlt hét év bemutatatóiból. Azokból az előadásokból, amelyek minden külön hivatkozás és hivalkodás nélkül *a szüntelen és nemes kísérletezés jegyében* formálódtak, és így gazdagították nemcsak ennek a színháznak, hanem az egész bábművészetnek kifejező eszközeit. Mindenkor valami sajátosságot emeltek ki az adott színpadi művekből, gazdagítván ezzel róluk alkotott impresszióinkat, élményünket (*Szentivánéji álom*, *Petruska*, *Sárkány*, *Fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin* stb.).

Kísérletek és eredmények

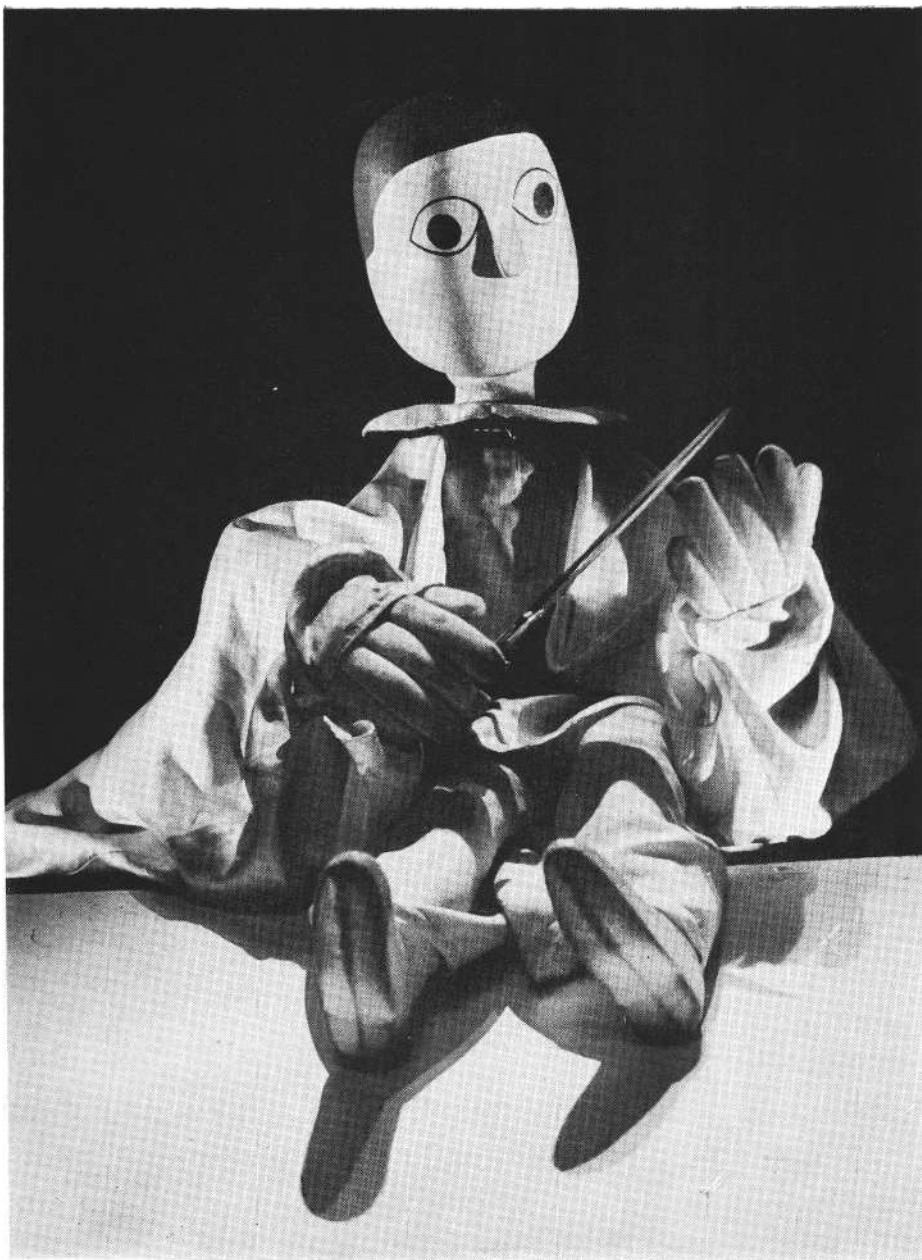
Ha most a Bábszínház úgy vélte, hogy külön kísérleti műsort is be kell mutatnia, akkor erre nyilván az indította, hogy tovább kívánja szélesíteni repertoárját, kifejező eszközeit. Újra és újra kipróbálva a társulat képességeit és lehetőségeit, a színház vezetői nyughatatlanul kutat-

ják a még meg nem hódított területeket. A Bábszínház minden tekintetben rászorgál az alkotóműhely rangot adó elnevezésére, mert a kísérlet itt nem ön-cél, hanem kutatás és edzés. Hatása az egész tevékenységen belül egészséges, gyümölcsöző.

A mindig jobbat, újat akarás bizonyos mértékig önbírálat is. Az elért eredményekkel szemben mutakozó konstruktív elégedetlenség. Szilágyi Dezsőnek és Szőnyi Katónak, a színház igazgatójának és főrendezőjének ez a közismerten „ön-kritikus” állásfoglalása a bírálót is fel-tétlen őszinteségre kötelezi. Attól sem kell tartania, hogy netán túl szigorúan ítéli meg az előadás gyengéit, vitatható megoldásait, hiszen nemcsak az elmúlt hét év eredményei beszélnek ékesen a szín-ház vezetésének helyes koncepciójáról, hanem a *Bábuk és emberek* műsor túl-súlyban levő pozitívumai is.

Ha az imént a bábszínház „elbábutlanodásának” veszélyeiről esett szó, akkor már jó előre jelezni kívántuk, hogy e műsor pantomimikus és parodisztikus jeleneteit nem tartjuk a bábművészet sajátos területére tartozóknak. Vagy azért, mert nem apellálnak eléggé a néző fantáziájára és a direkt kifejezést erőltetik, vagy egyszerűen csak azért, mert mostani formájukban e művek nem nyújtanak többet, mint eredeti műfajukban.

Áll ez elsősorban Gyárfás Miklós *Kis minta-színarabjára*, amely a szerzőnek *Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni* című kötetében jelent meg, és itt narrátor segítségével, a vásári képmutogatásra emlékeztető formában került színre. Az alakokat ábrázoló képek fejrészén ki-



Bábuk és emberek (Bábszínház). Beckett: Jelenet szöveg nélkül (MTI foto-Keleti Éva felvételei)

bújtatott grimaszoló arcok, a Karolint játszó színésznő (Fóthy Edit) valamennyi szerep magnetofonról való elmondásában is megnyilvánuló igyekezete sem elegendő ahhoz, hogy a szöveget élvezhetővé tegye, és főként, hogy bármivel is többet nyújtson e színpadi divatirányzatokat kifigurázó könyvrészlet egyszerű el- vagy felolvasásához.

És ha már a narrátorszöveget említettük, szóljunk az egész előadás kísérő szövegéről (Elbert János nagyon okos, de kissé nehézkes munkájáról), amely bizonyítvány-magyarázó jellegével nem méltó a Bábszínház közönségében és annak ítélőképességében, fantáziájában bízó előadásaihoz.

Nem mondható teljesen sikeresnek Örkény István *Az óbudai ikrek* című groteszkjének Bánky Róbert készíttette árnyszínpadi feldolgozása sem. Pedig a szöveg kvalitásaihoz nem férhet kétség,

Kaján Tibor grafikai szellemesek, a lényegre tapintóak, az árnyképek önmagukban kifejezőek, és érzékeltetik az ábrázolt világ manipulált voltát. De ezek a külön-külön értékes elemek a technikailag jól felkészült társulat előadásában sem állnak össze szerves egésszé: nem fejeznek ki többet a leírt anyag-nál. Legfeljebb megkönnyítik befogadását, mint a comics a klasszikus regénye-két.

A groteszk ábrázolás egy lényeges alkotóeleme ugyanis elvész vagy legalábbis „megszelídül” ebben a feldolgozásban. És ez a *félelmetesség*. Örkény egyperces novelláiban sohasem a bizarr esemény, hanem az abszurd eset és annak rendszerint legalpáríbb egyéni vagy társadalmi fogadtatása közötti kontraszt kelti a groteszk hatást. A félelmetes esemény (itt a válluknál összenőtt hármas ikrek születése) megjelenítésénél termé-

szetszerűleg fontosabb az a reagálás, amely korunk, társadalmunk morális, etikai deformálódását világítja meg az éles kontrasztok által (itt a család és a különböző hivatalos szervek „normálisan” bürokratikus magatartása). A képi (árnyfigurális) ábrázolás ebben az esetben azonban természeténél fogva inkább a parodisztikus elemet hangsúlyozza és megdöbbenés helyett jobbára bohózati hatást ér el.

Bizonyos értelemben a megfordított-já történik mindennek Urbán Gyula Karinthy Frigyes novelláiból írt *Kompozíció*-jában. Ha az Örkény-árnyjátékban az anyag értékei nem érvényesültek művészi teljességük szerint, úgy itt a feldolgozás lépi túl az anyag kereteit. Legalábbis bábszínházi vagy akár animációs-színházi értelemben. A két pantomim szereplő (a pszichológus és az asszisztensnő), valamint a bábfigurának felöltöztetett páciens szerepeltetése, a normális méretű kellékek élőszínpadi produkcióvá minősítik ezt a kétségkívül különös műfajú jelenetet. Mint ilyen: igen tehetséges munka. A páciensből ki-szedett rekvizitumok, a két pantomimfigura reagálásai, a rendkívül gondos és találó kompozíció a kitűnő zenei hatásokkal ötvözve groteszk formában érzékeltetik a kispolgári mentalitás sablonjait, ürességét. A megoldás, amely nem-csak a páciens semmivé válását, hanem az „operálók” mesterkedéseit is leleplezi, frappáns. Dicséret illeti ezért az elő-adókat, Juhász Tóth Frigyes és Sándor Ágnes, valamint a maszk- és díszlettervező Koós Ivánt.

Inverz metamorfózis eredményeként került a bábszínpadra Jean-Claude van Italie *Motel* című jelenete. Az eredetileg óriás maszkos bábukra írt egyfelvonásos ebben a műsorban kesztyűs bábukkal kerül színre, mégpedig úgy, hogy a nászutas pár éjszakáját tönkretévő tulajdonos-nő felnagyított alakja fogja keretbe a kis színpadot. Egy keze is nagyobb a vőlegénynél és a menyasszonynál, hangja már a kezdetben elviselhetetlen: így jó előre sejtjük az összeütközést. A megzavart nászjé áldozatai szétrombolják dühükben a csodálatosan kényelmesnek fel-dícsért és a fogyasztói társadalmat jelképező szobát, de tettük - úgy véljük - nem olyan félelmetes, mintha ugyanezt két maszkos bábu teszi egy „testetlen” hang hatására. A Galamb György fordításában előadott jelenetben így is érvényesül Szőnyi Kató rendezői, Koós Iván tervezői tehetsége és az előadók (Kar-

dos Melinda, Kalmár Éva, Erdős István) ügyessége. Meglehet azonban, hogy éppen itt lett volna hatásosabb a *Kompozíció*ban alkalmazott forma.

A bábjátékot a maga sajátos területén tágitja ki Szabó István Kosztolányi Dezső báb-rítmjatekából írt, saját rendezésében és előadásában bemutatott kompozíciója, *A szörny*. Az első világháborús közlegény története, aki egy krumpli, egy karalábé, egy kalap meg egy vödör segítségével egy rozoga szék mögött zubbonyától takartan eljátssza, hogy a kapitalisták miként hajszolják érdekei elleni háborúba és pusztítják el a szegény embert, a nyitó és záró kivégzési jelenet keretébe foglalva több, mint kuriózum. Önmagában a jelenet az is-mert téma miatt még nem lenne érdekes, ha ezt Szabó a szemünk előtt végrehajtott átváltozással és a kisember fogyatékos eszközeinek jelképpé emelésével nem tenné hangsúlyossá, hatásossá. Így az ember és az animált tárgy egyidejű jelenlétével, a véres kimeneteli játéknak a közönség által való elfogadtatásával nemcsak a minden játékban alapvető metamorfózis technikáját, hanem egyszersmind „védekező” jellegét is bemutatja. A hagyományos, vásári bábjátéknak arra az időszakára utal ez a jelenet, amikor ez a műfaj még valóban a „lentie” ön-védelmi eszköze volt a „fentiekkal” szemben.

A passzivitás és a tárgyak tragikomédiája

Hogy milyen tartalmi és formai lehetőségei vannak a modern bábjátásznak, azt igazán a műsor két csúcsteljesítményén, Beckett *Jelenet szöveg nélkül* és Ligeti György-Szilágyi Dezső *Aventures* című kompozícióján mérhettük le. Az előbbi Beckett művének egy olyan sajátos oldalát mutatja meg, amely hozzánk talán az eredeti koncepciónál közelebb áll, és a bábszínpad eszközeivel fejezhető ki a leghatásosabban; az utóbbi egy, a mai világban nagyon is időszerű témát világít meg szuverén alkotói fantáziával, az animációs művészet par excellence eszközeivel, olyan szuggesztivitással, miként ez más művészeti ágban alig-ha lehetséges.

A *Jelenet szöveg nélkül* már szerepelt a színház egy néhány évvel ezelőtti szak-mai bemutatóján. Kivitelezése (báb- és díszlettervező: Koós Iván), előadása Pataky Imre játékmester irányításával és Szőnyi Kató pontosan értelmező, invenciózus, a műfaj hatásesszkezeit kiválóan

alkalmazó rendezése méltán aratott nagy sikert. Az emberi igyekezet hiábavalóságáról, a passzivitás kényszerű kialakulásáról, a felettünk álló erők gúzsba-kötő hatalmáról szóló jelenet értelmezése körül azonban élénk vita alakult ki. Az animációs művészet egyik specifikuma kerül itt előtérbe: az áttételességből és jelképi kifejezésből adódó többféle értelmezés lehetősége. Ez az immanens erő károsan is hathat határozott elvi alapvetés hiányában, mint ahogy e művészet élvezetének egyik forrásává válhat, ha az alkotók pontosan meghatározott cél érdekében engedik érvényesülni.

Ezúttal az utóbbira látunk jó példát. Az eredetileg pantomimszínészre írt jelenet báb-clownjának mozgása, a gyermekded zenekíséret, a bábmozgatás végső „leleplezése” egyértelműen azt indikálja, hogy itt a manipulált embertípus kritikája látható. Természetesen az eredeti írói intenció nem ez, de bármennyire is szükségszerűnek tartja Beckett az ember passzivitásba vonulását, a folyamat ábrázolásából kiérezhető ennek a magatartásnak a kritikája is. Miként az egész beckett-i életmű éppen a végletes ábrázolás által az állapotok tarthatatlanságára is rámutat, és kimondatlanul az emberre apellál az önpusztító létformák felszámolása érdekében. Még ha ez korántsem olyan egyértelmű, mint ebben az általánosító summázásban, kétségtelen: egy olyan szuverén művészi feldolgozásban, mint ez a bábszínházi előadás, az alkotóknak joguk van a mű egyik aspektusát kiemelni. És ez itt meggyőzően sikerült, ami nemcsak a világos szemléleti alapvetésnek, hanem természetesen a hibátlan előadásnak is köszönhető, amelynek minden eddig nem említett résztvevője is megérdemli, hogy nevét elismerően feljegyezzük (Kárpáti Gitta, Kaszner Irén, Rebró Mara, Erdős István, Gyurkó Henrik, Varanyi Lajos).

A külföldön élő, magyar származású zeneszerző, Ligeti György groteszk zenei kompozíciója, az *Aventures* Szilágyi Dezsőt a férfi és nő közötti kapcsolat-teremtés nehézségeit szatirikus formában megjelenítő báb-jelenet forgatókönyvének írására indította. Az egy bariton, egy szoprán és egy althangra szerzett, sóhajból, felkiáltásokból, sikolyokból és zenei indulatkitörésekből álló, konkrét zenei effektusokkal kísért bizarr szerzemény adekvát vizuális kifejezési formáját találta meg ebben a bábszínházi feldolgozásban. Színházi kellékek: kétrészes fogasasztal kalaptartóval, két ová-

lis tükörkeret asztallappal, egy bronz-színű páróka, egy nagy szélű női kalap egy-egy tompra helyezve, a fogason élénk színű férfi öltöny, képes magazin, különböző férfi fejfedők, egy ernyő, valamint egy stóla és egy boa játsszák a „főszerepet” ebben a valóban groteszk hatású jelenetben. E tárgyak segítségével döbbenetes valóságában mutatkozik meg előttünk a három egymást kereső, de reménytelenül üres ember. A félelmetes erkölcsi és szellemi impotencia, egyes emberek közhelyeszerűsége, kellék volta olyan mulatságos formát ölt ebben a feldolgozásban, ahogyan ezt szöveggel és színészekkel nehéz elképzelni. A világos alapkoncepción belül a részletek értelmezésének rendkívül tág és az egyéni fantáziától is függő tere nyílik, ami a játékon belüli játék funkcióját tökéletesen kielégítve a zenei alapanyagot jó értelemben konkretizálja. De nem fosztja meg az érzelm kifejezés számtalan benne rejlő változatától.

Ebben az egyetlen jelenetben is lemérhető, hogy milyen kiváló technikai felkészültséggel képes a Bábszínház társulata a szerzői intenciót kidolgozni. Szőnyi Kató itt a bábmozgatás minden eredményét a mű szolgálatába tudja állítani, mégpedig úgy, hogy sohasem törekszik attraktív különcködéssre. Minden néző érezheti, hogy itt a színházi alkotást egyszersmind precíz és fegyelmezett munkának is tartják: a színészek, a műszakiak felkészültsége teljes összhangban van az előadás követelményeivel. Ezt már csak azért is hangsúlyozni kell, mert manapság kevés színházzal kapcsolatban írható le. Az *Aventures* előadói között olyanokkal is találkozunk, akiket korábban még nem volt alkalmunk említeni (Turcsányi Erzsébet, Szakály Márta); a tervezés itt is Koós Ivánt dicséri.

A színházi produkcióknak jobbra az a sorsuk, hogy elnyeli őket az idő. Ma, a kép- és hangszalagra rögzítés korában is, hiszen nem mindenből készül felvétel, és amiből készül, az sem egyenértékű az eredeti előadással. A jó előadások, a valóban újat hozó kísérleti és stúdiómunkák azonban továbbélnek, mert hatékony részévé válnak színházi kultúránknak. A Bábszínház kísérleti stúdiójában - ha nem is minden jelenetben, de a *Jelenet szöveg nélkül*ben és az *Aventures*ben feltétlenül - olyan kollektív alkotásokat láttunk, amelyek e műfaj fejlődésében nemcsak nálunk, hanem mindenütt, ahol az animációs színház hódít, maradandó nyomot hagyhatnak.

SZÁNTÓ JUDIT

Nemcsak az árnyék tudja...

Neil Simon: Az utolsó hősszerelmes

Danny Simon, Neil Simon bátyja tavaly kesernyés vígjátékot írt, *Csak az árnyék tudja* címen, mely leplezetlen önéletrajzi indítékkal nanaszolia el: milven érzés

egy abszolút sikeres fivér mellett mindenben a másodiknak lenni. Danny maga is elismert tévészerző, de mi az ő karrierje Neil szédítő pályafutásához képest, hogy jön az ő tisztes keresete Neil-nek minden időkét megdöntő rekordjához: évi 2,3 millió dollárhoz? Neilnek szerencséje van a műzsáknál csakúgy, mint a földi nőknél, a sors kegyeltje ő - hogy mennyire, azt csak az árnyék tudja.

Danny Simon téved: nemcsak az árnyék tudja. Mi például, akik immár évek

óta tanúi vagyunk Neil példátlan hazai sikerszériájának, ugyancsak kissé féltékeny fejcsóválással figyeljük a színpadainkon zajló Neil Simon-fesztivált. E téren versenyképesek vagyunk a Broadway-vel, melyről joggal mondják, hogy sosem nyugszik le benne Neil Simon napja. Nem számoltam utána, de azt hiszem, *a Meztláb a parkban* bemutatója óta nálunk sincs színházi műsor Neil Simon nélkül. *A Meztláb a parkban*, *a Furcsa pár*, *a Hotel Plaza*, majd *Az utolsó hősszerelmes* szériái egymásba harapnak, s a premierek alig néhány hó-nap késéssel követik az amerikai ősbemutatót. Ha ehhez még hozzávesszük a vidéki előadásokat meg a szintén rekord-gyorsasággal átvett filmváltozatokat, akkor valóban elmondhatjuk: nem volt még színpadi szerző, akár külföldi, akár magyar, aki előtt színpadaink ilyen oda-adó, napra kész, rendszeres gyorsasággal tárultak volna ki, nem volt szerző, aki ilyen töményen és feltétel nélkül lett volna jelen színházi életünkben.

Persze, Dannyval ellentétben, nálam és a hasonlóan gondolkodóknál nem személy szerinti féltékenységről van szó; Neil sikerei nem előlünk szívják el a levegőt, dollármilliói nem bennünket rövidítenek meg. Inkább mások nevében vagyunk féltékenyek, és másokat féltünk e fantasztikus sikersorozattól. Az keseríti meg szájunk ízét, hogy nincs utas, akár Keletről, akár Nyugatról jöjjön, akit itt nála előzékenyebben fogadnának. Bátran kelhet útra, biztos lehet benne, hogy a helyszínen ütik be, haladék nélkül, útlevelébe a magyar vízumot, már kérdőívet se kell kitöltenie, válasza olyannyira előre ismertek és megnyugtatóak; ugyanakkor pedig más, fajsúlyosabb, értékesebb ajánlkozók évek óta hasztalan állnak sort vízumért, vagy csak hosszú várakozás után kapják meg, és ritkábban, mint mindkét fél számára kívánatos lenne.

A jelöltek részletes ismertetése túl messzire vezetne. Amellett magam is tudom, hogy egyesek beutazása valóban problematikus. Nem elsősorban a mai dráma olyan vezető személyiségeit említem tehát, mint Harold Pinter vagy Jean Genet, ámbár vallom, hogy a tőlük való idegenkedés okai között ott szerepel a járt utakhoz való ragaszkodás is. De megnevezhetek más területeket is;

Neil Simon: Az utolsó hősszerelmes (Katona József Színház). Bessenyei Ferenc (Barney) és Váradai Hédi (Elaine)





Váradi Hédi Neil Simon Az utolsó hősszerelmes című vígjátékában (Katona József Színház) (Iklády László felvételei)

az új angol drámáét például, ahol egy-két visszhangtalan, sikertelen bemutató után a szerzőktől fordultunk el, és Osborne-ról, Weskerről például hallani se akarunk többé, vagy a legújabb amerikai drámáét, amely számunkra, tévesen, csak Albee-t jelenti, avagy az új szocialista drámaírását, melynek terméséből szintén csak óvatosan, kockázatvállalás, alkotó hozzájárulásra való elszántság nélkül válogatunk. De továbbmegyek. Mihelyt Neil Simonnál jelentősebb szerzőkről van szó, egyszerre csak túl igényessé válunk. Mert hisz színpadainkon kétségkívül jelen vannak a mai dráma vezető személyiségei, Dürrenmatt-tól és Frischtől Peter Weissen át Rolf Hochhuthig, de csak reprezentatív, többé-kevésbé hibátlan műveik révén. A jelentős, de kevésbé kiérlelt alkotásoktól húzódozunk; nemigen vállaljuk a műhelymunkában való továbbcsiszolást, a szuverén színházi eszközök latba vetését annak érdekében, hogy a szóban forgó művek vitathatatlan értékei eljussanak a nézőkhöz, és meghódítsák őket. És hasonló következtetésekre juthatunk akkor is, ha messzebbre nézünk a múltba, akár a klasszikusok hazai képviselőit vizsgáljuk, akár a XX. századi dráma egyes, nálunk jóformán ismeretlen területeit. Így aztán, bár színházaink műsora, a

napi kínálat dicséretesen változatos és sokrétű, ez a változatosság egy kicsit csalóka. A válogatás illetlen szempontjai ugyanis elkényelmesedésre csábítanak, nem ösztönzik kellőképp a problémákkal szembenéző, sőt, épp a problémákat kereső, makacs, alkotó művészi hozzáállást.

E kérdéskomplexus fényében emelkedik túl önmagán a Neil Simon-ügy is. Önmagában semmi rossz nincs abban, hogy a közönséget minden évadban meg-hívjuk egy ilyen pihentető, derűs estére; Simon a maga műfaján belül kitűnő szakember, és poggyászában nem hoz semmilyen ártalmas, mérges, roncsoló-romboló hatású árut. De az a tény, hogy *világviszonylatban az ő életműve van színpadainkon a legteljesebben reprezentálva*, hogy - talán az egy Arthur Miller mellett - ő az egyetlen szerző, akinek minden új termését már lábon megvesszük, ez már jelenség, még hozzá nem öröndetes jelenség. Gondoljuk csak meg: nemcsak a rangos, korunk alap-vető problémáival viaskodó alkotókat körözi le, hanem még a többi bulvár-szerzőt is! Anouilh, Achard, Coward, Rattigan, Barillet és Grédy legfőljebb egy-egy művükkel törnek be; Neil Simon, Shakespeare után, második házi-szerzőnként van jelen. És nem hunyhatjuk be szemünket a felismerés előtt:

Simon nálunk se arrivált másért, mint világszerte.

A viláγκispolgár poétája

Neil Simon tudniillik rájött egy titokra: tudja, hogy, legalábbis Amerikában és Európában, kiből áll a színházlátogatók többsége, és ezért úgy döntött: ő a középkorú középosztálynak ír. Az ipari országokban az olyan, mondjuk, 35 és 65 év közötti állampolgárok, akik nem küzdenek megélhetési gondokkal, és a saját életükön túl nemigen akarnak nézni, minden más rétegnél többen vannak. Mentalitásukat, vagyoni helyzetüktől és foglalkozásuktól függetlenül - mert hisz e csoportban tökésektől értelmiségieken át munkásokig minden osztály és réteg képviseltetheti magát - kispolgárinak nevezhetjük. A középkorú kispolgári gondolkodás világviszonylatban leghivatottabb kiszolgálója, mondhatni. poétája - ez Neil Simon. A kisebbségekről lemond; tudja, hogy 15 és 35 év között kevesebb a potenciális néző, tudja, hogy az értelmiségi elit mindenütt csak egy szűk réteg, is nem oly átfogó a politikailag aktív, közéleti érdeklődésű nézők tábora sem (ráadásul e táboron belül különböző igényekkel, óhajokkal is számolni kell);' még kevésbé érdemes szolgálni az olyan, szűk közönségbázis-

kat, mint az etnikai kisebbségek (így a négerék), vagy épp az olyan csoportos-kákat, melyek a pornót, a happeninget, a kollektív, improvizáló, a közönséget is bevonó stb. kísérleteket keresik. Nem, Simon a mai potenciális és tényleges színházlátogatók nagy többségét célozza meg, és megvan még az az előnye is, hogy időnkénti kikapcsolódásként az említett kisebbségek is továbbszaporíthatják egy-egy Simon-darab közönségét, míg viszont egy tipikus Neil Simon-néző soha nem váltana tudatosan jegyet olyan darabhoz, amely par excellence a közéleti érdeklődésűekhez, az értelmiségi elithez, a modorosan akaró fiatalokhoz stb. szól.

Neil Simonnak ma már a kisujjában van mindaz, amit közönsége vár tőle. Ez a közönség mindenekelőtt megnyugtatót kíván: létezési módja apológiáját, a status quo igenlését egy olyan világban, ahol önbizalmát, elégedettségét fenyegető jelenségek, riasztó változások előjelei veszélyeztetik, ahol még fejét a homokba fúrva is kénytelen meghallani holmi baljós, számára disszonáns zajokat. Simon drámáinak szemléleti alapja az, hogy a szerző a magától értetődőség látszólagos naivitásával - valójában persze nagyon is tudatosan - *sugallja a középosztálybeli-kispolgári létezési forma abszolút jogosultságát, érvényét és stabilitását*. Hősei mind ebből a kategóriából valók, világukba másoknak nincs bejárása: közép-korú, jómódú kis- és középpolgárok, akiknek kapcsolatai kizárólag csak közvetlenek. Életükben csak személyes ismerőseik, családtagjaik, ügyfeleik játszanak szerepet, akit nem ismernek, arról tudomást se vesznek, s ugyanígy problémáik is a velük megszokott, minden-napi életükben közvetlenül előforduló esetekre korlátozódnak, ami nem velük vagy közvetlen környezetükkel történik, az meg sem legyinti őket, ami horizontjukon kívül áll, az legföljebb a beszéd-téma, a kuriózum szintjén szerepel. A konfliktusok szigorúan privát jellegűek, kínosak persze, zavaróak, mint az életben, de egyben megnyugtatóan-meghitten ismerősek. Másfelől az a tény, hogy a színház emelkedett közegében, dekoratív találásban, tipikus jelenség-ként mutatkoznak, még meg is békéltet velük, a szerencsés megoldás pedig - s ez Simon további ügyes leleménye - nemcsak egyszerűen optimizmussal tölt el. Mivel az érintettek részéről bizonyos életbölcsséget, rezignációt, alkalmazkodást kíván, egyúttal a katarzis látszatát is kelti, és olyan erényekre apellál, me-

lyeknek e közönség szívesen érzi magát birtokában. Elfogadja, hogy megszokott, bőréhez nőtt életformája védelmében bizonyos áldozatokat hozni kell, és ezekre készen is áll, ha meggyőzik róla, hogy segítségükkel az életforma töretlenül konzerválható.

Szemlélet és séma

Ennek a szemléletnek sajátos és igen adekvát dramaturgia felel meg. Simon nem szemfényvesztő, csillogó technikus, mint például a francia bulvár mesterei. Erőssége nem a bravúrosan megtekert szituációkban, a váratlan fordulatokban, a szellemes cselekményvezetésben áll. Sztorijai inkább szándékosan rendkívül egyszerűek; egyetlen szituáció fejlik ki, formásan, de meglepetések nélkül. A meglepetéseket Simon kerüli, hisz velük a váratlanság, a kiszámíthatatlanság, a veszélyeztetettség benyomását kelthetné (nemhiába vallják Feydeau-t elődükül az abszurdok!); nála minden a helyén van, a józan ész, a köznap logika normái sosem mondanak csődöt. Simon közönsége már nem keres gasztronómiai kalandokat, így hát Simon házi kosztot kínál, rafinéria nélküli, ismerős ízekkel. Fűszereit inkább a dialógusba lopja be; ki-váló érzéke van hozzá, hogy szereplőinek - és nézőinek - szokványos gondolkodásából és beszédmodorából kiindulva ellenállhatatlanul mulatságos replikákatszentenciákat csiholjon elő, valamiképp a hagyományos, „békebeli” vicc felfrissített stílusában.

A szemlélet, a dramaturgiai séma a pályakezdés óta állandó; színvonalban, biztonságban azonban kétségtelen a fokozatos fejlődés, és ezt jól példázza *Az utolsó hősszerelmes* is, Simon utolsó előtti vígjátéka. (Az utolsó, *A Second Avenue foglya* e szezon broadwayi bombasikere és minden bizonnyal újabb világkarrier várományosa.)

Az utolsó hősszerelmes erényeiben is, fogyatékságaiban is tipikus Simon-darab (bár erényei hangsúlyosabbak, mint elődeinél). A címszereplő, Barney Cashman helyzetét biológiai és társadalmi tényezők koordináta-rendszere szabja meg. A férfiklimax korába lépve akképp szeretne moccantani a status quon, hogy azért azt az istenért meg ne bolydítsa, hisz ez a status quo, halvendéglöstül, feleségüstül, betétkönyvestül nagyon is megfelel neki. De hiába: a „donzsuaúság” délibábjá ott lebeg minden kopaszodó, beérkezett családapa előtt. Barney is megpróbálja elérni, nem is egy-

szer, háromszor - sikertelenül. De hát valamit valamiért - ennyi áldozatot a status quo megér. Negyedszerre a feleséget hívja a találkahelyre, aki ugyan nem lett se fiatalabb, se szebb, se izgatóbb, de legalább nem okoz csalódást, keserű szájját. A tanulság a Barneyk számára: meg lehet próbálni, meg is kell próbálni, ne legyen lelkifurdalásod, hisz ezt teszi mindenki, de a végén te is rájössz majd, hogy nem ez a te világod, még mindig messze a legjobb úgy, ahogy van.

A leszűkített, konzervatív, mozgalmassága ellenére is lényegileg drámaiatlan simoni szemléletnek bökkenői e darabban is megmutatkoznak. Figuráit a tőle megszokott őszinte, gyengéd rokonszenvvel, melegséggel mintázza meg, de ez nem leplezheti, hogy, akárcsak életbeli megfelelőikben, bennük is „kevés a fantázia”; Simon minden ügyességére szükség van ahhoz, hogy mihelyt kiismertük, meg ne unjuk őket. *A Hotel Plazában* a szerző úgy védekezett e veszély ellen, hogy szereplőit felvonásonként lecserélte; itt a változó női alanyokkal próbálja a feszültséget fenntartani. Nem véletlen, hogy *Az utolsó hősszerelmesben* az első rész a legsikerültebb, ahol Barney alak-ja és dilemmája még új számunkra. A további két részben Barneynek már nincs mondanivalója; ugyanaz történik vele, ugyanolyan okokból, jelleme egyetlen új árnyalattal sem gazdagodik, helyzetfelismerése sem módosul, legföljebb megerősödik, és mivel önmagában jelentéktelen emberke, hiába kapunk lehetőséget körüljárására: mindenütt egyformán szürke és kétdimenziós.

Ping-pong a színpadon

Az előadásról magáról nem kívánok szabályszerű kritikát írni, mivel e cikk elsősorban nem a Katona József Színház adott produkciójáról szól. Iglódi István, az alkatától oly idegen feladatkörön belül, színvonalas munkát végzett; az íróilag sikerült részek hatását tovább fokozta, a lankatagabb passzusokat fürge, ritmussal, szellemes, helyenként Simon felé is fintort vágó, ironikus ötletekkel pörgette meg. Egészében a produkció a hazai bulvárelőadások jó átlagszínvonalán mozog, az első részben pedig valóban elsőrangú. Érdemes lenne megvizsgálni: vajon valóban ennnyivel humorosabb, frappánsabb, üdítőbb-e az első felvonás szövege a másik kettőénél, avagy a szintkülönbség, legalább részben, csak látszat és elsősorban a két szereplő érdeme? Vá-

radi Hédi a műfaj keretein belül egyszerűen tökéletes alakítást nyújt. Nem pepecsel, erre nincs is idő; nyers, kemény ecsetvonásokkal pillanatok alatt rajzol fel egy nem valami mély, de éles és egységes asszonyi portrét, alighanem kontúrosabbat és színebbet a szöveg-beli modellnél. És bár néhány perc alatt tökéletesen kiismerjük a figurát, mind-végig élvezettel tudjuk követni; a színésznőnek minden váltáshoz van új hangja, frappáns ötlete - az est igazi mű-vészi élménye az ő alakítása. És pompásan pattog a labda közte és Bessenyei Ferenc között, aki az első részben a legjobb; *nagy* formátumú tehetségével úgy emeli meg a figurát, hogy az mégse feszítse szét a Neil Simon szabta szűk kereteket - a művészi ökonómia jeles példája. Nem Bessenyei hibája, hogy ezt a szintet a későbbiekben nem lehet tar-tani; az író nem adott lehetőséget a szerep gazdagítására. Mivel Barneyről már megtudtunk minden megtudhatót, funkciója lényegében már csak a két új nő szereplő magatartásának lereagálására korlátozódik, márpedig ezek sem írói, sete színészi szempontból nem mérközhetnek a Váradi Hédi meglevenítette Elaine Navazioval. Bobbi alakja egyenesen írói. csőd. Simon figuraábrázolása - szívesebben használok ezt a szót a jellemábrázolás helyett - akkor megbízható, *ha* ihletét az általa jól ismert környezetből meríti; fiatalokat is (lásd *a Mezőtláb a parkban* ifjú párját) csak akkor ábrázol hitelesen, ha azok csupán biológiai előzményei majdani középkorú-középosztálybeli énjüknek. A Bobbi világa, kollektív és egyéni pszichológiája oly idegen Simontól, hogy jobb híján, ember helyett antológiát nyújt az újságok szenzációs-botrányos színesiből. E címszavak és klisék eljátszása oly hálátlan feladat, hogy Dániel Vali színészi kvalitásai ennek az alakításnak alapján meg sem ítéltetők. Íróilag minden bizonnyal sikerültebb a harmadik epizód, hisz Jeanette igazán a simoni fauna tagja. Ám míg Kohut Magda a prüd és tudálékos úriasszony megformálására talál ugyan szolid, ízléses, bár a kellenél súlyosabb eszközöket, azt a nőt, aki egy oldottabb pillanatában a konyhaasztalon rántotta magára Barneyt, és ezzel reményeket ébresztett Venne, nem tudja eljátszani. Ezért a harmadik kísérlet kudarca ínár az első pillanattól kezdve oly égbekiáltóan evidens, hogy a két szereplő találkozásából az érdeklődés fenntartásához szükséges minimális feszültség sem csíholható elő.

Mégis: az első rész olyan telivér vígjátéki élményt nyújt, hogy elnézővé hangol akkor is, ha tudjuk: ebből az estéből maradandó, tovább építhető értéket sem a művészek, sem a nézők nem meríthetnek; meglevő eszközöket variálnak az előbbieket, meglevő élményeken kérődznek tovább az utóbbiak. De hát, szükség van ilyen színházi estékre is, pihentető kikapcsolódásként a nézők, kellemes edzésként, állagmegőrzésként a művészek számára.

Nincs hát semmi kifogásom az ellen, hogy Neil Simon utolsó előtti művének a Nemzeti Színház kamaraszínháza adott otthont. A Neil Simon-jelenség ügyében akartam csupán szót emelni. Hisz tudjuk jól: a mi társadalmunkban is szép, sőt, egyre szebb számmal van jelen a közép-korú, privatizáló, gyarapodó konzumálók rétege. Ízlés dolgában még haladtak is a korral: a Csárdáskirálynőtől már átcsá-bíthatók Neil Simonhoz (és ezt nem gúnyosan mondom - ez határozott fejlődés!). Többségükben tisztességes, dolgozó emberek ők is; megérdemlik, hogy ők is megtalálják a nézőtereken a maguk számítását, kiváltképp, ha a produkciók színvonalasak, és alkalmilag a más típusú nézőket is elszórakoztatják. De jó lenne, ha színházaink épp ily következetesen, éberén és frissen sietnének más rétegek elé is, ha épp ily rendszeresen jutnának szellemi táplálékhoz azok is, akik a műélvezetet nem tudják elválasztani a gondolkodástól. Akkor talán nézőtéri létszámuk még meg is szaporodna, sőt, táborukat máshonnan érkezők is növelnék, a korszerű magyar színházművészet pedig mindenképpen jól járna.

Neil Simon: Az utolsó hősszerelmes (Katona József Színház).

Fordította: Elbert János, rendezte: Iglódi István, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Schäffer Judit.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Dániel Vali, Váradi Hédi, Kohut Magda.



PÁLYI ANDRÁS

Magyar drámák Romániából

Kós Károly, az erdélyi magyar iroda-lom doyenje vall egy helyütt a két háború közötti romániai magyar színház és dráma születéséről, Kádár Imre vállalkozásáról, aki több román író darab-ját fordította le, kinyomatta, és elő is adatta, Bánffy inspirációjáról, s végül arról a játékos versengésről, mely Kós és Tamási közt volt, s amely végül is drámaírásra készítette az író, aki saját vallomása szerint akkortájt nemigen érdeklődött a színház iránt. Hogy miért? A színházakat a városi kispolgárság tartotta el, egy sokkal szűkebb és társadalmilag körülhatároltabb közönség, mint az olvasótábor. A színház tehát a városi kispolgárság igényeihez igazodott, mint-hogy kötve volt a városhoz, s jószérivel elszakadt attól a népi közegtől, mely a romániai magyar irodalom éltető ereje volt. Másrésztől érdemes Szentimrei Jenő visszaemlékezéseire utalnunk, aki több haladó szellemű színházi vállalkozásba kezdett: a kolozsvári kabaré, a Belvárosi Komédia, majd a Stúdió után ő alakította meg a Kalotaszegi Ballada Együtttest: ezek a kezdeményezések azonban nem találtak kellő irodalmi bázist maguknak. S aki a mai romániai magyar sajtó színházi cikkei, kritikái és vitái lapozza, most is ezzel a kérdéssel találkozunk a leggyakrabban: hogyan lehetséges, hogy prózában és költészetben kialakult egy nívós magyar irodalom Erdélyben, ugyanilyen színvonalú dráma-irodalom azonban nem tudott kialakul-ni? Vagy másképpen: lehetséges-e élő színházi kultúra élő drámai irodalom nélkül, s vajon nem nőtt-e túlságosan is szélesre az a szakadék, mely a színházat és az irodalmat elválasztja, s amelynek jóllehet nem nehéz irodalom-, illetve színháztörténeti eredetét megmutatni, ma már mégsem indokolt?

A kérdés annál is inkább felvethető, mert a most vége felé közeledő szín-házi évadban színházaink előszeretettel nyúltak a romániai magyar drámai iroda-lom alkotásaihoz, s annyit mindjárt megállapíthatunk, hogy ezek a fővárosi és vidéki bemutatók többnyire *frissítően hatottak*. színházművészetünkre. Kiemelke-

dő szerepet vállalt ebben a kezdeményezésben, melynek természetesen voltak már előzményei, a Békés megyei Jókai Színház: a békéscsabai együttes már korábban is sokat tett a romániai és a magyar színház és dráma találkozásáért. Említhetnénk kölcsönös vendégjátékokat, emléthetnénk román darabok békéscsabai bemutatóját, emléthetnénk a békés-csabai patronálás alatt működő Gyulai Várszínház elmúlt nyári programját, az *István királyt*, mely Kós Károly *Az országépítő* című történelmi regényéből készült; de figyelmet érdemelt ebben az évadban Méhes György megzenésített vígjátékának, a *Mi, férfiaknak*, különösen pedig Páskándi Géza *Vendégségének* műsorra tűzése. A *Vendégséget*, melynek Békéscsabán volt az ősbemutatója, utóbb a Pesti Színház is színre vitte. Kaposvárott viszont Sütő András *Pompás Gedeonja* került bemutatásra, a Miskolci Nemzeti Színház pedig egy másik Méhes György-darabot, a *Noé bárkája* című szatírát tűzte műsorára. Méhes egyéb-ként Miskolcon szinte „házi szerzőnek” számít, hisz *33 névtelen levél* című játékával már néhány éve bemutatkozott a miskolci közönségnek.

De éppen az, hogy színházaink már korábban is figyeltek a romániai magyar drámairodalomra (s ez még akkor is igaz, ha a jelen színházi idényben már-

már *divat* lett ez a figyelés), jelzi, hogy Páskándi, Sütő és Méhes „berobbanása” színpadjainkra nemcsak a mi színházainkon múlt. Ha közelebbről szemügyre vesszük a három darabot, nyugodtan megállapíthatjuk, hogy az igazi *esemény* a Páskándi-dráma kettős bemutatója volt; az említett bemutatók sora voltaképp ettől, ennek köszönhetően tűnik *tendenciának*. Ha frissítő hatásról beszélünk, akkor elsősorban a *Vendégségre* kell gondolnunk. Bár kétségtől rendelkezik ilyesmivel a kaposvári *Pompás Gedeon* vagy a miskolci *Noé bárkája* is; ezek a produkciók azonban inkább mint a *Vendégség* bemutatásának társjelenségei érdemelnek figyelmet. Páskándi Géza pedig legjelentősebb képviselője annak az „új hullámnak”, mely a romániai magyar drámairodalomban jelentkezett, s amely fél évszázad után először sejteti az ottani színházművészet és irodalom egymásra találását. Sejteti - s ez nem jelenti, hogy máris *megoldotta*: Páskándi drámája korántsem színházi megrendelésre s még kevésbé a színházi igények meglehetősen igénytelen kielégítéseképpen született; ez a veszély - mert az is van - inkább a Méhes-darabokat fenyegeti (nem véletlenül ő a legtöbbet játszott szerző hármójuk közül a hazai színpadokon). Páskándi *Vendégsége*, mai helyét illetően, elsősorban *propozíció*,

olyan színház propozíciója, melyben a gondolat és a szituáció nem egymásra vannak aggatva, hanem egymásból következnek.

Különböző írói szándékkal, különböző gondolati töltéssel születtek tehát az itt csokorba fogott drámák, s ugyancsak különböző fajsúlyú alkotások is: Páskándi *Vendégsége* olyan történelmi dráma, mely gondolatiságában mai, mégis jelen van benne a történelem; Sütő András *Pompás Gedeonja* politikai szatíra, melyet ízes nyelve és a népi fantáziát tükröző, már-már szürrealisztikusnak tetsző meseszövése emel költészetté; s Méhes György *Noé bárkája* című műve is politikai szatíra, bibliai köntösbe bújtatva, de a Sütő András-i költészet nélkül. Méhes tagadhatatlanul *rutinos színpadi szerző*, jó dialógusai és igazi vígjátéki szituációi vannak. Végül is számunkra e romániai magyar drámák bemutatásában a legfontosabb az volt, amit a *mi színjátszásunknak* jelentettek vagy jelenthettek volna, attól függően, hogy mennyire találták meg saját gondolataik, művészi eszméik kifejezési formáját bennük rendezőink, színészeink, más színházi alkotóink.

Vendégség

A Pesti Színház Páskándi-bemutatóján Básti Lajos játéka valósággal lenyűgöz: halk rezzenésekből, alig megfigyelhető gesztusokból, filozofikus monológokból, bölcs nyugalom fedte figyelésből születik meg a színpadi Dávid Ferenc alakja. Egy színész újjászületésének lehetünk tanúi: rég láttuk már Básti Lajost ilyen intellektuálisan és emocionálisan egyaránt mélyen és jól megoldott szerepben, rég éreztük ennyire azonosnak a szereppel s visszafogottságában ennyire sugárgesztívnék; ami máskor modorosságnak hatott, itt igazi drámával telítődik, s ami egy felületes színész figyelmét elkerülné, Básti ott fedez fel éltető forrásokat Páskándi dialógusaiban, szituációiban.

Jól tudjuk, hogy a színészetnek megvannak a maga titkai, s egy-egy kiugró alakítás művészi - és sokszor nagyon is hétköznapi - eredőit aligha fejtheti meg maradéktalanul a kritika; jól tudjuk, hogy a nagy bukások nemegyszer az igazi siker „felkészülési” fázisai, s tudjuk azt is, hogy az olyan magas színészi teljesítményben, mint amit Básti ezúttal nyújt, része van a rendezőnek, s még sok mindenkinek és mindennek. Nem utolsósorban az írónak is. Hisz emléthetnénk a békéscsabai előadás Socinóját, Szoboszlai

Páskándi Géza: *Vendégség* (Pesti Színház). Bárdi György (Blandrata) és Darvas Iván (Socino)

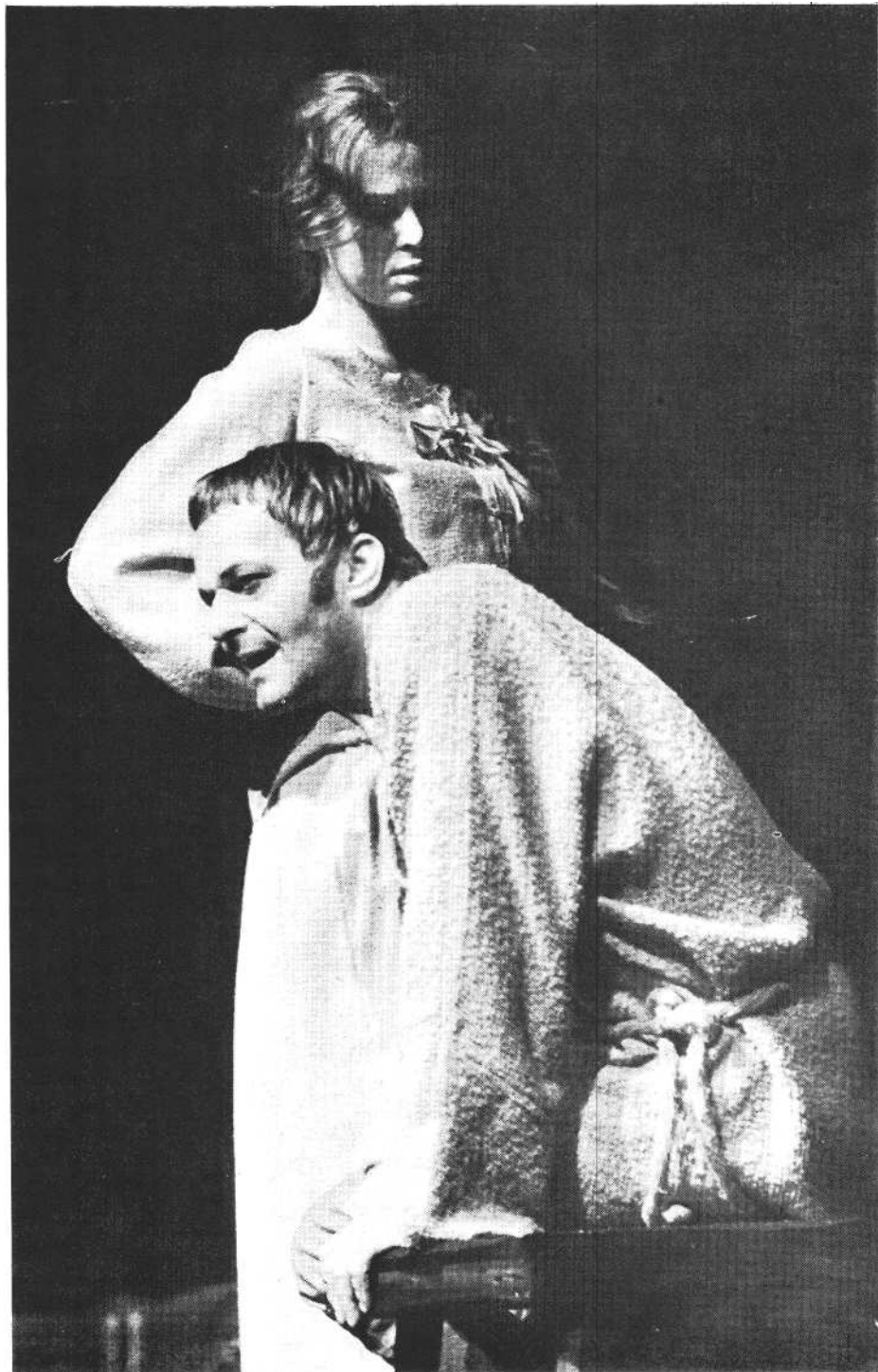


Sándor alakítását is (a fővárosi előadásban ezt Darvas Ivánnak nem sikerült minden modorosság nélkül megoldania), hogy megállapítsuk: Páskándi Géza ragyogó szereplehetőségeket kínál a színészeknek.

Mi sem jobb példa erre, mint a történelmi dráma költött figurája, Mária. Szegedi Erika nemigen tud mit kezdeni ezzel az alakkal a Pesti Színházban, s a bántóan külsőleges szerepformálásért nem egy kritikus az írórt róta meg, mondván, hogy Mária papírfigura. Pedig ha jól odafigyelünk, nem nehéz észrevennünk, hogy Mária drámai útja pontosan jelezve van. Igaz, *csak jelezve*. Egy-egy kurta mondattal, indulatszóval, néma szituációval. Mária sem kevésbé szimbolikus, mint maga Dávid Ferenc vagy Socino, s drámai fejlődése is csak a Pesti Színházban tűnt illogikusnak. Szegedi Erika ugyanis az első felvonásban oly éles kontúrokkal vázolta a lány gyengeelméjűségét, hogy a továbbiak során úgyszólván nem volt hova lépnie, fejlődnie. Páskándi gyengeelméjű és ál-lati Máriája sokkal összetettebb jelenség a dráma elején, és sokkal kevésbé látványos átváltozáson esik át a dráma végére. Hisz bizonyos értelemben itt is megmarad ugyanannak a „hülye lánynak”, aki mindig is volt, s akinek „hülyeségére” a játék kezdetén mintegy „rá-játszott”. Sőt, drámabeli útjának épp az a lényege, hogy „megokosodásában” voltaképp gyengeelméjűsége teljeseedik, az-az zárul be véglegesen.

Nem nehéz ezt kiolvasnunk a darabból, ha a Pesti Színház előadásából nem is derül így ki. Holott Várkonyi Zoltán rendezése egyébként igen érzékenyen ügyel arra, ami a Páskándi-darab legfőbb erénye: az író az erdélyi reformáció belső ellentmondásaiban a ma nyugtalanító kérdéseire keres választ. A XVI. századi történelmet idézi, de nem ismeretterjesztő-rekonstruáló igénnyel. Az egykori eszmei és magatartásbeli, vagyis drámai összecsapások dialektikáját fogalmazza meg színpadi szituációkban, s épp ez az, aminek általánosítható - tehát mai - értelme is van. Szegedi Erika - az első Páskándi-darabok mintájára - tételre redukálja a dialektikusan ábrázolt színpadi alakot; Básti Lajos viszont felfedezi magának ezt az eltétő dialektikát.

A két szerepmegoldás közti ellentét egyúttal azt is jelzi, amivel Páskándi Géza drámája a legtöbbet jelentette - és főként jelentheti még - színjátszásunk számára. Ez a jól megszerkesztett, pon-



Páskándi Géza: Vendégség (Pesti Színház). Szegedi Erika (Mária) és Darvas Iván (Socino) (Iklády László felvétele)

tos dramaturgiájú dráma ugyanis - a szó legjobb értelmében vett - *színházi librettó*. Nemegyszer anélkül, hogy ezt különösebb írói instrukció jelezne, rendkívüli lehetőséget kínál a szerző a színészi játék, a gesztussal, arcjátékkal, indulati reakcióval építkező színészi művészet részére. Szegedi Erika azonban, úgy tűnik, az „irodalomcentrikus” színházon nevelkedett színész rossz példáját adja: jószívról csak a drámai szöveget és a szerzői utasításokat játssza el, s nem is igényli azt az *önálló alkotói munkát*, mellyel Básti megtalálja a Páskándi-darab „lelkét”: azt a történelmi konfliktust, mely egyúttal magatartásbeli konf-

liktus is, tehát etikai és filozófiai kérdés-felvetés.

Mindez általánosabban is megfogalmazható: amennyiben a *Vendégség* csak proposíció marad, felveti a jelenleginél differenciáltabb, sokoldalúbb és fokozottabb mértékben autonóm (épp a dráma konfliktusának, dialektikájának kibontása érdekében autonóm) színjátszás szükségességét.

Pompás Gedeon

Sütő András színpadi játéka, a *Fecske-szárnyú szemöldök*, a *Tékozló szerelem* vagy a *Pompás Gedeon* a romániai ma-

gyar dráma „hagyományosabb” vonulataba tartoznak: a legközelebbi rokonságban talán Tamási Áron népi játékaival vannak. Következésképp a *Pompás Gedeon* Magyarországon először bemutató kaposvári Csiky Gergely Színháznak egészen más jellegű problémákkal kellett megküzdenie, mint a Páskándi-dramát bemutató békéscsabaiaknak vagy a Pesti Színháznak. De korántsem könnyebb problémákkal. Sütő András nem olyan biztos kezű dramaturg, mint Páskándi, de talán nem is híve annak a szigorú drámaszerkesztésnek, mely fiatalabb íróársát jellemzi. Sütő színpadi játéka lazábban kapcsolódó képi asszociációkból épül, s a dramaturgia igazságával az író nemegyszer szembeszegezi a költészet igazságát, s így végül is az dönt a dráma színpadi életképességéről, hogy az egyes felvonások, jelenetek, víziók egymásra hangolódhatnak-e. A rendezőnek azt a rejtett asszociációs szálát kell megjelölni, mely aligha bogozható ki a cselekményből, a költői képzelet működésének törvényét, mely egyedül képes kulcsot adni Gedeon, az „úrhatnám elvtárs” furcsa karrierjéhez.

A marosvásárhelyi ősbemutató műsorfüzetének tanúsága szerint az író óvta a színház művészeit a harsányságtól, s Komor István rendezésében jól felismerhető az a törekvés, hogy a játék legkevésbé sikerült jeleneteit is megóvjá a rossz értelemben vett kabarészerűségtől. Kátay Endre, aki Kaposvárott Gedeont alakította, viszont alig vesz erről tudomást: kabaréízü Gedeonját jóformán nem is jellemzi más, mint a *hangoskodás*, s ez legalább annyira árt a játék költőiségének, mint a címszereplő figura árnyalt jellemrajzának. A szereposztási tévedés (vagy kutyaszorító) annál is erősebben rányomja bélyegét az előadásra, mert a *Pompás Gedeon* voltaképp egyszereplős darab. A cselekmény minden bonyodalma az „úrhatnám elvtárs” nevetséges és ijesztő turpisságaiból ered, s Gedeon mellett csak egy-egy epizódalakításra kínál lehetőséget a játék. Még Gedeon ellenfele, a Vizeslepedős is - bár Kun Vilmos nagyszerű humorérzékkel alakítja - alig több epizódnál; s az előadásból különösen kiemelkedik két jól meg-formált mellékfigura: Szabó Ildikó Anna asszonya és Koltai Róbert ügyeskedő, részeges kántora.

Mindezek a színészi hiányosságok és erények, a színészi teljesítmények előadás-beli arányainak felbomlása nem lebecsülendő akadályt gördített a költői

asszociációk egymásra fűzésében, s így maga a produkció meglehetősen szét-hullt. A Sütő András-i világot, úgy tetszik, a mennybeli jelenetben sikerült a legjobban a rendezőnek megragadnia, s ebben nagy segítségére volt Nagy Sándor díszlete és Szekulecz Judit jelmezei. Itt, a mennyek országában, ahol földi karrierjének hanyatlása után Gedeon „feltörését” reméli, de ahol végül is meg-felelő rangsorolásban részesül, itt sikerül megteremtteni azt a sajátos erdélyi atmoszférát, melynek megszületésére szinte az egész játék alatt csak *várunk*, azt, mely elsősorban nem folklorisztikus érdekességével hat (a díszlet és a jelmez is eléggé általánosító ahhoz, hogy inkább a népi képzeletvilág logikáját idézze, s ne az átvett népművészeti elemekkel hi-va-ko-djék), hanem *színpadi közeget* teremt a költői látomáshoz.

A *Pompás Gedeon* kaposvári előadása tehát arra is felhívja a figyelmünket (s erre a Páskándi-dráma kevésbé lett volna jó példa), hogy bár a romániai magyar drámairodalom alkotásai *magyar nyelven* íródnak, egy másik ország kultúrájának termékei, sok szál fűzi őket olyan kulturális-történelmi adottságok-hoz, előzményekhez, melyek a mi közönségünk számára kevésbé érthetők. Ez persze korántsem jelenti, hogy - mint sokáig tettük - mondjunk le e színpadi művek bemutatásáról, de fokozottabb figyelmet és felkészülést, a dráma esetleges átértelmezését vagy a nézőtér bizonyos „felkészítését” igényli. Ez utóbbi esetben természetesen nem valamiféle ismeretterjesztő bevezető előadásra gondolunk, hanem a darab árnyalt rendezői értelmezésére, olyan kidolgozására, mely egyúttal kalauzsol is. Különösen érvényes ez az erdélyi magyar drámákra, s azokra a népi játékokra, melyek közé Sütő András darabjait is sorolhatjuk, hisz ezek a művek nemcsak a romániai kultúrához kapcsolódnak, hanem egy még ma is erősen ható erdélyi magyar, pontosabban székely népköltészeti hagyományhoz is, melyben a mi közönségünk nem mindig mutat jártasságot.

Noé bárkája

Méhes György szatirikus játéka korántsem kötődik olyan erősen ehhez a hagyományhoz, mint a *Pompás Gedeon*, noha az író jól látható univerzális szándéka mellett (amit nemcsak a politikai szatíra „bibliai köntöse”, hanem a politikai kérdések elvontabb, általánosító felvetése is

jelez) e tanmese logikáját, játékoságát tekintve sok rokonságot is mutat Sütő András vígjátékával. De minthogy a *Noé bárkája* lazábban s inkább csak közvetve kapcsolódik a népköltészeti hagyományhoz, hiába keressük a darabban azokat a titkos „csatornákat”, melyek életet és költészetet leheltek (vagy lehelhetek volna) a dramaturgiailag meg-megbicsakló *Pompás Gedeon*-ba; maga a drámai-vígjátéki alapötlet ugyanakkor aligha rejt magában többet egyfelvonásos játéknál. Noé útja a drámában valójában nem drámai út, nincsenek igazi ellenfelei, akikkel megütközhetne, s így emberi testet öltött társadalmi-politikai torzulásokkal, visszaélésekkel hadakozik: a demagógiával, a bürokráciával, a karrierizmussal, a hatalmi önkénnyel. Pedig a példabeszéd, a *tétel* nagyszerű ki-indulópontot kínál a szatírához: miközben Noé bárkát épít az özönvíz ellen, addig Góg vezér és szolgalelkű hívei, Demagóg, az öntelt főjós, Magóg, a hivatalnok és Fridolin, a talpnyaló karrierista a szárazságot „hirdetik”, azt gondolván, hogy hamis prófétálásukkal meg-akadályozhatják a tényleges veszedelmet és fenntarthatják hatalmukat. Végül azonban - a vígjátéki igazságszolgáltatás törvényeinek megfelelően - Noé bizonyul az igaz prófétának, az a Noé, aki hétköznapi józansággal figyelt a fellege' szavára; ellenfelei pedig a bárka mélyé-re, az állatok közé kerülnek.

Orosz György rendezése arra figyel, ami a meglehetősen vontatottan bontakozó cselekmény ellenére is érték Méhes darabjában: a *játékoság lehetőségére*. S itt hadd utaljunk ismét e romániai magyar drámák bevezetőül említett jelentőségére; arra, amit a mi színjátszásunknak adtak ezek az előadások: frissítő, a játéktípus megújítását segítő hatásukra. A miskolci *Noé bárkája* előadás legfőbb értéke ugyanis, hogy lehetőséget nyújtott a rendezőnek és a színészeknek a polgári vígjáték már-már a színház profilját nagyon is megmerevítő „bűvköréből” való kilépésre. Az előző évad miskolci vígjátékszériája szinte teljes mértékben megrekedett ennél a polgári színháztól örökölt sablonnál. A *Noé bárkája* jó alkalom volt, hogy Orosz György a színpadi játék korszerűbb, groteszkebb ízeivel ismertesse meg a miskolci közönséget, amiben elsősorban Gergely István játékos színpadképe volt segítségére (nagyszerű ötlet például a függönyre aplikált fotomontázs-bárka, mely a darab

jelképeit közel hozza mai életünkhöz), de Hruby Mária egy-egy finomabb jelmeze is ezt szolgálta.

Az előadás „jelke” Fehér Tibor faragatlan, kemény Noéja, aki oly elragadóan esendő papucsférj és naiv nőcsábász, hogy jellembeli ellentmondásai igazi színpadi poézissel forrnak groteszk egységgé. Sok más karakterű, nem is mindig sikerült szerepe után, úgy oldja meg ezt az újszerűbb feladatot, mintha Noé figuráját egyenesen neki írta volna a szerző. S Lenkey Edit fanyar, „örök asszony” Noémije is azt jelzi, hogy a miskolci színészek jól érzik magukat e játéktílusban; még akkor is, ha a darab másik féltucatnyi szereplőjének nemigen kínálkozik igazi lehetőség képességeik megmutatására. A *Noé bárkája* miskolci bemutatója mégis hasonló tanulságokkal járt, mint a *Vendégség* békéscsabai és pesti műsorra tűzése, jóllehet mind dramaturgiai erőnyeit, mind gondolatosságát tekintve Méhes György szatirikus játéka elmarad a *Vendégség* és a *Pompás Gedeon* mögött. Globálisan tekintve mégis mindhárom darab hasznos, értékes *színházi találkozásra* adott alkalmat, nem alaptalan tehát, ha előszeretettel várjuk e találkozások folytatását a jövő évadban is.

Páskándi Géza: Vendégség (Pesti Színház).

Rendezte: Várkonyi Zoltán, *díszlet:* Fábri Zoltán, *jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Básti Lajos, Darvas Iván, Bárdi György, Pándy Lajos, Szegedi Erika, Áron László fh.

Sütő András: Pompás Gedeon (Kaposvári Csiky Gergely színház).

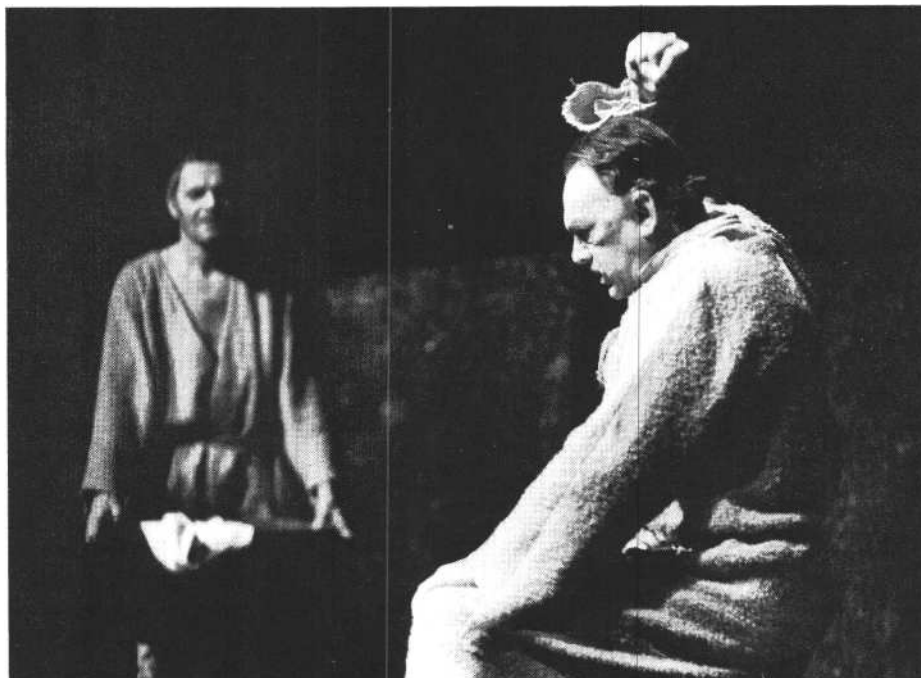
Rendezte: Komor István, *díszlet:* Nagy Sándor, *jelmez:* Szekulecz Judit.

Szereplők: Kátay Endre, Szabó Ildikó, Kun Vilmos, Mészáros Joli, Mentés József, Koltai Róbert, Dánffy Sándor, Garay József, Várkonyi András, Czákó Klára.

Méhes György: Noé bárkája (Miskolci Nemzeti Színház).

Rendezte: Orosz György, *díszlet:* Gergely István, *jelmez:* Hruby Mária, *kísérőzene:* Kalmár Péter.

Szereplők: Fehér Tibor, Lenkey Edit, Antal Anetta, Péva Ibolya, Dariday Róbert, Somló Ferenc, Csizsér András, Kulcsár Imre, Makay Sándor, Unger Pálma, Kendeffy Gyula, Vajda László.



Básti Lajos Dávid Ferenc szerepében (Páskándi: *Vendégség*, Pesti Színház) (Socino: Darvas Iván)

SZÁNTÓ ERIKA

A színész igazsága

Básti Lajos a *Vendégség*ben

1.

Leül a nézőtér felé kinyúló színpadelő deszkáira, egészen közel hozzánk, az első sorok nézőihez. Nincs köztünk távolság, jól lehet látni mindent, megnézhetem alaposan, hogy mit csinál a színész. Szinte szemérmetlenül „civil”, valahogy nem is színházi ez a közelség, s valami zavarfélét is érzek, hogy az autóbuzson vagy a utcán biztosan nem mernék senkinek így az arcába bámulni. Most pedig, ha éppen akarnám, még látszóval is megpróbálkozhatnék, hogy nagyítóüvegen figyelhessem a színpadi életet, mint a kíváncsi gyerek, aki mikroszkóphoz jutott, s kileszheti a sejtek titkát.

Básti ül a színpad deszkáin, nem túlságosan kényelmesen, nem elterpeszkedve, de azért avval a jóleső ernyedtséggel, ahogy Dávid Ferenc öregemberteste hálásan fogadja az izmok nyugalmat kínáló munkaszünetét. Mégis olyan méltóságteljes, mintha egyenesen állna. Mint-ha kihúzná magát, hogy robusztusnak, megtörhetetlennek lássuk. Pedig a fejét is szinte lehajtja, annyira, amennyire az ülő ember természetes tartása megkívánja. Básti otthonos. Valami nyugalom árad belőle. Mint aki tudomásul vette, hogy közletről és messzebről, az első sorból és az erkélyről szemek fürkészik. Mint aki valamilyen igazság birtokában van, s ez igazság marad a szemek kereszttüzében is.

Miféle igazság ez? A gondolatoké, amelyeket Páskándi *Vendégsége* szólaltat meg? Hiszen minden sikerületlen előadás épp azt példázza, hogy az író *gondolati* igazsága *emberi* hazugsággá válhat a színész kezén, ha ő maga nem áll-ja ki figyelő tekintetünket, s mozdulataiban, szemvillanásában vagy hangjában elárulja magát a spekuláció, az ügyes tet-szenivágyás, a mű igazságát nem találó, attól meg nem érintett, de a színpadon létezni kényszerülő színész.

2.

Básti egész sínészi pályafutását jelentősen befolyásolták fizikai adottságai. Színpadra lépése mindig is észrevételte magát, mielőtt még bármit tett volna, már „átjött a rivaldán”, *valaki* volt nézői szemében, akire érdemes figyelni, aki illúziót keltően játszhat hősszerelmezt, katonatiszteket és uralkodókat. A lexikonok és régi színházi lapok tanúsága szerint el is játszotta ezeket a szerepeket. Azok, akik Ádámként találkoztak vele először, alakításának minden szépségénél, gazdagságánál maradandóbban hangjának emlékéit őrizték meg. Básti telt, *zengő*, la szövegtartalomtól szinte külön is élvezhető hangja hosszú éveken át jobban fémjelezte alakításait minden más vonásnál. Már-már úgy tűnik, hogy a jó fizikum, a szinte készen hozott technikai biztonság - melyeknek hiánya színészi pályák kiteljesedését akadályozhatja meg - megállíthatja: népszerű és sikeres színész lesz, de nem nyomot hagyó, nagy színész.

Básti szembefordulása önmagával nem fűződik egyetlen alakításhoz, egyetlen esztendőhöz. S nem is attól vált véglegessé, hogy töretlen sikerrel küzdött meg

minden szerepével. Mégis egyre szembe-
tűnőbbé vált, hogy többé nem önmagát,
hanem a művekből felvállalt emberi
igazságot akarja a színpadon megmutatni.
A két Bolyait, az Oidipuszt, a Leart
említem? Nem egy teljes pályakép fel-
rajzolása a feladatom, csak az előzmények
keresése, amely Dávid Ferenc meg-rendítő
színpadi alakjához vezetett.

Ha kapkodva és szinte ötletszerűen
összevetjük Básti színpadi jelenét múlt-
jával, arra a felismerésre jutunk, hogy Básti
„forradalma” apránként és szinte
észrevétlenül ment végbe, s a régi értékek
gondos megőrzése mellett.

Miért is ne becsülné meg a színész al-
kotásának legfőbb anyagát - önnön testét és
hangját.

3.

Páskándi darabja komolyan próbára teszi a
színész fegyelmét. A dráma bűvő-patakként
rejtőzködve, csak nagyon lassan bontakozik
ki a politikai-történelmi tézisek
összecsapásából, két gondolkodó

ember kapcsolatából csak fokozatosan
alakul ki a valóságos *emberi* kapcsolat,
könnyebb kijelölni az intellektuális
csúcspontokat, mint a drámaiakat. A szí-
nész természetes igénye ilyen színpadi
művet „ki akar színezní, láthatóvá,
mintegy erőszakosabbá próbálja tenni a
drámai hatás csúcspillanatait, „hangosí-
tani” próbál, hiszen a mű egészének
visszafogottsága látszólag védelmet ígér a
harsogás, a veszélyes teatralitás elől.

Básti természetesen lélegzik a mű vi-
lágában, s olyan biztonsággal érzi a sűrű,
gondolatokkal zsúfolt szöveg mögött a
drámát, hogy meg sem próbálja „drámaivá”
tenni a szó megszokott értelmé-ben.
Pontosan megérti - vagy még inkább átéli -
azt az emberi szituációt, amelyben az
értékek olyan letisztultak és véglegesek,
hogy nem dülhatja fel rendjüket sem
árulás, sem vereség. Dávid Ferenc
önmagában őrzi a lezárult belső csaták
sérüléseit. Megszenvedett erejéért. A világ
- melyet tévedések árán megismert és
keserves kínlódások árán már díszletei,
illúziói, önbecsapó színjá-

tékai mögé is lát - tulajdonképpen hatalmát
vesztette fölötté. Dávid Ferenc a helyzetét
tisztán látó ember fölényével áll szemben
árulóival, Socinóval, aki iszonyodva
fordul el saját valóságos szerepétől, s
Blandratával is, akit a félelem mozgat,
hiszen réges-régen nem ügyet szolgál már,
csak önmagát.

Dávid Ferenc az egyetlen szabad ember a
Vendégség színpadán. Ennek a
szabadságnak - az intellektuálisan fel-
ékesített Socino-féle árulás, s az állati
kiszolgáltatottság szintjére aljasított Mária
árulásának környezetében - pátosza van.

Básti színészi bölcsessége itt mutatkozik
meg legtisztábban. Nem játssza el saját
történelmi szerepének értékelését, azt a
Dávid Ferencet, akit mi, huszadik századi
nézők látunk. Bölcsessége és nyugalma,
fölnye Socino felett tehát - mint emberi
tartalom - nem elsősorban igazának
tudatában és halálraszántságában
jelentkezik. Ennek a „látzatnak” a lét-
rejöttében már a néző történelmi tudata is
benne foglaltatik. Básti nagyszerűen

Básti Lajos az *Eljő a jegesben (Vígsház)* (Iklády László felvételei)



teszi. láthatóvá a mélyen fekvő emberi mozzanatot: Dávid Ferenc számára a hazugság az ostobasággal egyenlő, s mindenekelőtt ezért elfogadhatatlan. Logikára nevelt agya kivetné magából a hamisan konstruált - s ezért szükség-szerűen ostoba - színlelést. Az ész tisztessége mozgatja legbelül, s a ráció öröme megkíméli a mártíromságérzéstől.

Básti szerepformálásának legfontosabb vonásai is a pátoz kérdéssel függnek össze. Páskándi nyelve, amely különböző nyelvi rétegekből összegyúrt nyelv, csábít arra, hogy a gondolatok zengetésére használják, s ne a színpadra állított emberek egymás közti érintkezésének eszébe legyen. „Én akkor is unitárius vagyok” - mondja Dávid Ferenc a mű egyik csúcspontjában, de nem a nézőknek, hanem Socinónak.

Básti Dávid Ferenc *beszélget* az áru-lójával. Magyaráz, meg akarja értetni nézeteit. Szinte megfedekez arról, hogy a másik nem tudásszomjas tanítvány. Gyakran mosolyog. Elégedetten. Kicsit fáradtan, mint aki nem ért könnyen célhoz. Ahogy gyűlik a terhelő anyag, készül a majdani vádbeszéd, úgy lesz szinte kielégültebb és boldogabb.

Básti különös derűvel telíti szerepét. Az egyik legemberibb, legszebb pillanat, amikor Dávid Ferenc megmondja Socinónak, hogy nem tud mentséget az árulá-sra, s az „okos és jó” áruló illúzióját csak kapaszkodóként nyújtotta neki. Básti nem támad, nem vádol, úgy közli Socinóval: soha, egyetlen pillanatra nem hitte, hogy lenne ereje ellenállni az árulás piszkos kísértésének. Meg akarta könnyíteni az elkerülhetetlent. Mosolyog, mint aki jó tréfát eszelt ki, s beugratta gyanútlan partnerét. Aztán ez a mosoly észrevétlenül átvált, szomorú lesz az arc és fáradt. Az emberismeret fölénye mellett megmutatja a bölcsesség terheit.

4.

Dávid Ferenc öreg ember. Ereje min-dennap fogyatkozik. Az emésztő küzdelem, hogy önmagát kifejezze, és saját nézeteinek minden kis részletét tisztázza, lassan felőrli idegrendszerét, belülről roncsolja szét fizikai tartását.

A színész tévedései leginkább talán akkor lehetnek harsogóan árulkodóak, ha fizikai állapotot ábrázol. Nagy és őszin-te színészek „buktak” már bele egy egy-szerű nátha eltűszögésébe a színpadon vagy a filmvásznon, s valamennyien őrzünk a fülünkben rosszul sikerült halál-

hörgéseket vagy a fájdalom hamis szisszenéseit. Nem könnyű a színpadon betegeskedni.

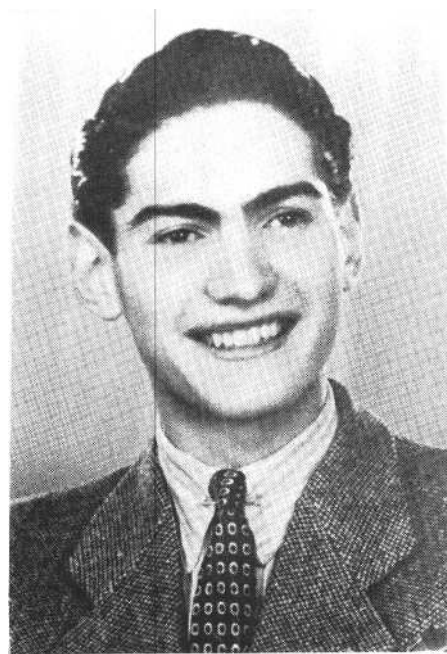
Básti nem játszik *öreg* Dávid Ferencet. Nem jelzi mértéktartóan sem, hogy a hős, akit élénk állít, még öreg is, s nem harsogja el ezt az öregséget, roskatagon és reszketeg hanggal. Biztonsággal érzi - s ezt árasztja egész színpadi létezése -, hogy nem Dávid Ferenc adatait, tulajdonságait, szavait ismeri és játssza, hanem egy embert, aki a saját szavait használja, a saját mozdulatait, s ezek a szavak és mozdulatok csak egy öregember szavai és mozdulatai lehetnek, akinek robusztus, valaha erős testében már munkál a fáradtság, a betegség.

Básti fájdalmas szépséggel éli át Dávid Ferenc Máriához fűződő kapcsolatát. A saját adakozó győzelmeire emlékező test megszégyenülését, az önmagával tehetetlen kívánságot, amely elesetté teszi a férfiból öregemberré lett püspököt. Az alakítás nem hullik szét hangsúlyokra és gesztusokra, az eszközök nem mutatkoznak meg, csak a hatás. Ilyenkor szoktuk mondani: a színész eszköztelenül hívta életre a színpadi figurát, pedig csak továbblépett, az alkotómunka magasabb szintjére emelkedett - embert terem, s nemcsak egy ember jellegzetes jegyeit.

Dávid Ferenc színpadi léte a teljesség pillanata a színész életében. Ez a nyugtalanul bölcs, fáradtan is hősies öregember, Básti testi valójába költözötten olyan végleges és igaz, hogy az utóbbi évek szerepalakjai, sem *az Alku* Solomonja, sem *az Eljő a jeges* Hickey-je nem állja ki az összehasonlítást vele. Azokban még élesen elválnak a részletek, a kitűnően eltalált pillanatok s az egész igazságát aláásó túlráajzott gesztusok.

Dávid Ferenc fáradt testtel ül a színpadon deszkáin. Egészen közelről nézem az arcát. Mély árkokkal szabdalta arc, egy gazdag élet kivetült vonásai.

Básti arca. És Dávid Ferencé.



Ifj. Horváth István

BERKES ERSZÉBET

Az igazságok kérlelhetetlen hirdetője

ifj. Horváth István
(1922-1941)

„A szegedi Hamlet” - így emlegeti a szűkszavú színháztörténet s a kortársi emlékezet ifjú Horváth Istvánt, aki nemzedéke legnagyobb ígértű színházi rendezőjének indult. Idén lenne ötvenéves, ha 1941-ben a második fajtörvény s a fojtogató társadalmi viszonyok hatására nem lesz öngyilkos. Befejezett életművet nem hagyott hát maga után. A torzóban maradt pálya hagyatékát 1942-ben Hont Ferenc szerkesztésében adta ki a Pünkösti Andorféle Madách-könyvtár. Az itt közreadott színházelméleti írásai, valamint a szinte példátlan gondoddal kidolgozott Hamlet-rendezőpéldány, s a tervek, melyeket a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társaságának (a SZEISZT-nek) működéséről megfogalmazott; önmagukban is többről beszélnek, mint egy tehetséges fiatalember fél-kész terveiről. Reális törekvései s amit azokból megvalósított, önmagukban is indokoltá teszik, hogy a felszabadulás előtti színházi kísérletek sorában róla is megemlékezzünk. Nyomatékosítja szerepét az a politikai funkció is, melyet a szegedi egyetem új típusú oktatási szervezetének kialakításában betöltött.

A korábban Szegeden működő Ferenc József Tudományegyetem az 1940-es bécsi döntéssel visszacsatolt erdélyi területekre költözött, s az újonnan szervezett szegedi egyetem a kormányzó nevét vet-te fel. A névadó kifejezett kívánságára



VÁROSI SZÍNHÁZ

Igazgató: Kardoss Géza

TELEFON 26 90

A szegedi bemutató századik évfordulójára

1941 április 1-én, kedden este 8 órai kezdettel

HAMLET

Írta: Shakespeare

Rendező: ifj. Horváth István

Fordította: Arany János

Claudius, Dánia királya.	Stachó Lajos	Osrick, udvaronc	Orosz János
Gertrud, dán királyné, Hamlet anyja	Tóth Kata	Marcellus, tisztek	Szabolcsi Gábor
Hamlet, az előbbi király fia, a mostaninak unokaöccse	Szász Károly	Bernardo	Domonkos János
Horatio, Hamlet barátja	Kiss Ottó Miklós	Francisco, katona	Tarjányi János
Polonius, főkamrás	Gertig Béla	Hamlet utja Szelleme	Kocska István
Ophelia, leánya	Tárnok Ewa	Pap	ifj. Greguss Pál
Laertes, fia	Tima Ferenc	1. színléc	V. Vecsey György
Rowenrantz	Szemes Mihály	2. színléc	K. Kiss Ilona
Guilderstern, udvarlak	Hegedűs Tibor	3. színléc	Csernák Emília
		4. színléc	Kürtös Naver
		5. színléc	Kovacs Péter

Utak: Uránia, Károli, Bencsik, Híradók és Kisebbség

Színhely: Helsingör

Az előadás szereplői egyetemi és főiskolai hallgatók

Az előadás pontosan 8 órai kezdettel

Jegyek a színház pénztárában válthatók.

Műsorokhoz emelt bérletekkel

Kedvezmény erre az előadásra nincs.

A szegedi Hamlet-bemutató előadásának színlapja. Rendező: ifj. Horváth István

a Nobel-díjas Szent-Györgyi Albertet választották meg rektornak. Szent-Györgyi nemcsak tudós volt európai rangú, de gondolkodásában is túllépett a nacionalista színezetű elveken: európai volt a szó reneszánsz értelmében. Mint maga írta a SZEISZT első (s egyetlen) ismertető füzetében:

„A rektor az egyetem feje és így a hallgatóság apja; fő gondja az kell hogy legyen, hogy fiai az egyetemen otthonukat leljék, ott magukat kiélhessék, kifejezhessék lelküket, és szellemüket megtöltsék egy egész életre szóló tartalommal. Ez annál is nagyobb gond, mert ezt katedrai tanítással elérni nem lehet, mert a katedrai tanítás az egyetemi életnek mindig csak egy kis töredéke marad. Az egyetem csak keret, amelyet tartalommal egészen kitölteni csak a diákság tud.”

Ilyen megfontolásokról arra törekedett, hogy a különféle irredenta és fa-

sisztoid szervezeteket az egyetem területéről kiszorítsa, s olyan, a diákok számára vonzó feladatokat adjon, melyek újszerű összetartozási tudatot adnak a hallgatóknak. Ehhez mintának az angol iskolák szellemét és szervezetét tekintette. Egyetemi klubot nyitott az intézmény területén, s nemcsak szervezésében, de jelenlétével is támogatta a megalkuló Egyetemi Színjátszó Társaságot. Ebben kiváló professzorpartnere volt Sík Sándor személyében. Az irodalmi tanácsok professzora már egy korábbi bölcsésznemzedék is elindította. Vitaszellemet kezdeményező szemináriumainak hallgatója volt Radnóti Miklós, Ortutay Gyula, Baróti Dezső, Tolnai Gábor, s fáradozott azon, hogy József Attila nála doktoráljon, még ha eltanácsolták is korábban. A már idézett ismeretterjesztő füzetben közreadott nyilatkozata szerint a színjátszótól részben a magyar iskolai

színjátszás felelevenítését, részben pedig a kortárs irodalom népszerűsítését várta, amellyel, hogy szívesen hivatkozott a külföldi egyetemi színjátszó mozgalmak színházkultúrát megújító funkciójára.

Ifjú Horváth István 1940-ben iratkozott a szegedi egyetem bölcsészkarára. Jóllehet csak tizenhét éves, mégis szép hírnévre tett már szert mint diákszínjátszó és rendező. A sárospataki kollégium angol tagozatán érettségizett; az Angol Internátus megalapításától a cambridge-i, oxfordi iskoláig követte. Évente előadást rendeztek: 1938-ban a *Macbethet*, 1939-ben *Az ember tragédiáját*, majd a *III. Richardot* játszották angolul. Az iskola hallgatói a magyar szellemi elit gyermekeiből kerültek ki, s egy-egy diákelőadásról a képes újságok társasági rovatái különös előszeretettel emlékeztek meg: fölöttébb bájteli dolog volt prominens személyiségek gyermekeiről kedvességeket írni. A pataki diákok előadása azonban - s ezt a nagyszámú sajtóanyag jól igazolja - túlmélt a szokványos diákelőadások színvonalán. Idézzük csak az 1939. március 23-i *Az Estből* Kristóf Károly írását: „Teljes illúziót keltő az előadás: szél, vihar, dörgés, minden nagy technikai bravúrral készült, és az a jelenet, amikor az angyal láng-pallossal állja útját az emberpárnak, egészen újszerű megoldással készült. Leereszkedik egy fehér háttér, s abban a pillanatban az angyalt erre a vászonra vetítik a nézőtér háttéréből... Az előadás legnagyobb technikai bravúrja: a gyors változásokat annak a technikai ötletnek köszönhetjük a közönség, hogy a díszleteket egymás mögé helyezték el, és amint az egyik képnek vége volt a háttérteret, mintegy hengeren, átfordították a színpad mélysége felé.”

Az 1940-es *III. Richardról* hosszan írt a Magyar Nemzet, az Új Nemzedék és a Film Színház Irodalom, kiemelve, hogy a címszerepet alakító Horváth István modern felfogásának alapja az volt, hogy intellektuális eszközökkel rajzolta meg a főhőst, nem véreskezű ördögöt, hanem a hatalom mániákusát formálva meg.

A közvetlen színpadi gyakorlaton kívül elméleti felkészültsége is messze megelőzte életkorát, s nem egy kortárs hivatásos rendező műveltségét. Külföldi nyaralásai alkalmával szinte valamennyi nyári fesztivált végignézte, olyan könyveket szerzett be, melyek a kor legjobbjaitól származtak. Nemcsak egy önképző-köri pályanyertes dolgozat színvonalán érdekes a VII. gimnazista korából szár-

mázó értekezése - *Shakespeare in Hungary* - , hanem azért is, mert az iroda-lomtörténeti adatokat igen meggyőzően tudja kiegészíteni színházi szemléletű észrevételekkel.

Ilyen előzmények után mi sem természetesebb, mint hogy a megalakuló SZEISZT-nek részben kitaláló-megszervezője, részben vezető rendezője éppen ifjú Horváth István lett. S szinte az is természetes, hogy az angol szakos Shakespeare-rajongó nem kisebb feladatra vállalkozik, mint a *Hamlet* betanítására. Ehhez vegyész- és bölcsészhallgatókból regrutálódik a szereplő-díszletező gárda. A decemberben megkezdett próbákat jelenlétével s tanácsaival kitünteti a rektor és az irodalom professzora is. A helyi sajtó ennek megfelelően állandóan értesít a próbák állásáról. A szegedi direktor átengedi a színházépületet, a helyi nyomda pedig - a közreadott hirdetések honoráriumára - kiadja az első ismeretterjesztő füzetet, mely a szegedi első Hamlet-előadás századik évfordulója alkalmából történeti tanulmányokat, illetve a SZEISZT munkájáról munkaprogramot közöl.

Maradéktalanul a legnagyobb buzgalommal sem rekonstruálhatjuk a *Hamlet*-előadást, jóllehet, csak Reinhardt rendezőpéldányaihoz fogható az a gond, amellyel Horváth előkészítette a maga és társai munkáját. Az előadásról készült fotókkal s a korabeli bírálatokkal kontrollálva, legjobb forrásnak maga Horváth István tekinthető, aki a *Hamlet*-füzetbe írt rendezői expozíciójában híven s a lehető legszükszavúbban így számolt be munkájukról: „Könnyű lett volna nekünk, egyetemi hallgatóknak, külföldi példákra hivatkozva »kísérleti« vagy »avantgarde« előadást produkálni. Azonban az ilyen Shakespeare-interpretációk ezer baklövése bizonyítja, hogy a »korszakalkotó« újdonsághajhászások vagy csak érdekesek vagy csak különcködők voltak. A puszta deszkákon a színész elvesztette magát, az öncélú díszlet-pompában pedig elveszett a költő. A korhű Hamlet-előadások visszaszorították a lángészt Saxo Grammaticus primitív krónikájába; a zsakettbe bújtatott dán hős pedig már csak ideggyógyászok érdekes sexuál-patológiai kísérleti nyula lett...”

A Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társasága, amikor első előadásul a *Hamlet*-et választotta, kettős feladatot rótt a rendezőre. Két dolgot kell csupán szem előtt tartani, kettőt - de állandóan: a

színpad akciót követel, a művészeti etika pedig Shakespeare-t! Mik azok a lényeges dramaturgiai módosítások, melyeket a fentiek alapján szükségesnek tartottunk? ... Őt hosszú felvonásból áll a darab, rengeteg kisebb egységre tagolva, amelyet Shakespeare korában valószínűleg egyfolytában, szünet nélkül játszottak. A főcselekményt, Hamlet tragédiáját, át- meg átszővi temérdek epizód és mellékcselekmény. Viszont világosan kitűnik az író szándéka, hogy egyedül Hamlet tragédiáját tartotta fontosnak abból a tényből is, hogy a többiek sorsát nem rajzolta meg egyedileg tragikusnak. Csak azáltal válnak tragikussá, hogy belesodródnak a hamleti kör-be. Ezt vettük alapul, amikor a tragédiát Hamlet egyedi tragédiájává húztuk ... Így maradt ki az első felvonás 3. színe, a második felvonás i. színéből Polonius és Rajnald beszélgetése, amely-nek a főcselekményhez semmi köze. Ennek törlésével az egész felvonáskezdet dinamikussá válik - mindjárt Ophelia izgatott beszélgetésével kezdődik az új egység; elhagytuk a színészek szavalását is a királyfi előtt. Ez kétségtelenül poetikus rész és szép színészi feladat is, de a cselekmény tempójának a rovására megy. A híres beszédet Hecubáról és az azután következő önmardosó sorokat enélkül is elmondhatja Hamlet, nem e színésztől beszélve, hanem a színésztől általában. Utoljára hagytam az egyik leglényegesebb változtatás megemléksését: Fortinbras személyesen sehol sem szerepel a tragédiában. Megemlíti ugyan többször is, de ő maga nem lép a színre. Ezzel a húzással mintegy végleg kikapcsoltuk a történelmet a daraból, csak az emberek maradtak meg, a régi Dánia kódén is a mába ugró emberek. De nem-csak ez volt a célunk ezzel a módosítással. Mint már említettem, dramaturgiai vezérelvünk Hamlet egyéni tragédiájának világos bemutatása volt. Így Fortinbras sem játszik fontosabb szerepet Hamlet sorsában ... Megengedem, hogy nagyszerű rendezési lehetőséget nyújt, amint a halott királyfit méltóságos gyászinduló hangjai mellett pajzsra emeli a négy százados, s katonák sorfala közt indulnak kifelé. De vajon szükség van-e erre a halotti pompára, hogy a katarzis beálljon? Nem egyszerűbb-e a színházban a színház eszközeit használni, s hagyni azokat, amik a filmbe valók a filmnek? - Hamlet elvégezte feladatát. Kintről harsonák és dobok hangja érkezik füléhez. Osrick felvilágosítja, hogy a

győzedelmes Fortinbras tér haza. Hamlet utolsó erejével föllépdél a trónhoz, melyet újra boldogan tisztának tud, s melyet ő maga életében sohasem érhetett el. A halál szorító ölelésével küzdve suttogja el végakarátát. Hamlet nincs többé. Horatio a hátsó függönyhöz támoog és széthúzza. Éles fény csap a terembe, bearanyozva a halott királyfit. Az élet fénye ez, a jobb és tisztább életé, amelyet Hamlet már nem élhetett meg, de az örökléte is, amely Hamletre vár. Horatio pedig könnyektől remegő hangon búcsúzik örökre: Jó éjt király-fi ... A többi? »A többi néma csend.«"

Horváth István szavai után hadd említünk néhány kritikát. Mindenekelőtt Németh László köszöntő sorait, amelyekkel a műkedvelő egyetemisták kezdeményezését úgy fogadja, mint a magyar színházi élet megújításának lehetőségét. Ebben a szellemben írt Baróti Géza is a Pest hasábjain, majd a bemutató után minden' Szeged vidéki napilap s néhány jelentősebb fővárosi újság is. Csak azokat idézzük, amelyekből az elő-adás mikéntje derül ki, s nem általában a színvonal dicsérete. A Pesti Hírlapban Szegi Pál.: „Az érdekes leegyszerűsített architektonikus színpadon két szín uralkodik: fehérlépcsős konstrukciót állított a fekete körfüggöny elé. Ebben a szín-padi miliőben nagyvonalúan stilizált, egyszerű, színes ruhákban mozogtak a figurák.”

A Magyar Színpadban Pünkösti Andor méltatta az előadást: „Nem műkedvelő előadást mutatott be az egyetem, de minden színházi előadásnál érdekesebbet: tudományos elmélyedésből és ifjú lelkesedésből szőtt pompás előadást.” A szegedi Dél-Magyarország: „A dramaturgiai felfogás és változtatás kétségtelenül merész, bár hatásosságát, Hamlet egyéni tragédiájának világosabb bemutatását nem lehet megtagadni tőle. Ebben a felfogásban épült meg a színpad, pompás és széles lépcsőrendszerében, amely nemcsak kiválóan alkalmas a szín-padi mozgásokra, csoportok elhelyezésére, de értéke az is, hogy egyetlen szín-padi építményen vonulhat végig az egész tragédia, törés, díszletezés és tagolás nélkül” A Film Színház Irodalom bírálata kiemeli a színes világítás és a tű-fények hatásos alkalmazását is, valamint azt, hogy a patrónus szerepét vállaló Szent-Györgyi Albert mellett jelen volt az egyetem valamennyi professzora, Sík Sándor, Rusznyák István, Jancsó Mik-lós, a farmakológus.

Egy hónappal később Kolozsvárott is hasonlóan nagy, nemcsak erkölcsi, de szakmai sikert arattak a szegedi egyetemisták.

Tele tervekkel és ötletekkel készült a társaság a következő tanévre és évadra. Sík Sándor drámatörténeti kurzusának színházi illusztrációsorozatát tervezik, valamint irodalmi matinékat. A nyár és a kora őszi azonban mintha elfújná ifjú Horváth István tervezgető ambícióit. A Hamlet-előadás Gertrúdjába szerelmes, de a lány családja hallani sem akar a nem-árja származású fiúról. Ezt tetézi az árjatorvény megjelenése is - a faj-gyalázás vétkét fogalmazva meg. Az egyetem időközben új rektort kap, aki nem követi a Szent-Györgytől megkezdett utat. Támadások érik Horváth Istvánt, hogy egocentrikus rendező. Mind-ez persze önmagában még nem lenne elegendő ok ahhoz, hogy egy huszadik évében levő fiatalember feleslegesnek tartsa életét. Horváth István azonban - nyilván a túlérzékeny idegalkat és a szintén hiperérzékeny lány hatására 1941. október 17-én szerelmével együtt öngyilkosságot követ el egy Duna-parti szállodában.

A halálhír mélységes döbbenetet kelt, s remek ürügyül is szolgál a jobboldali sajtónak, hogy Szent-Györgyi Albert el-len fordítsa a fiatalok halálát. Milotay István az Új Magyarország hasábjain Szent-Györgyit vádolja: szabados elvei miatt lettek öngyilkosok a fiatalok. A SZEISZT feloszlik - s az egyetemen megjelennek a jobboldali diákszervezetek. Horváth István jegyzetei szétszóródnak a háború forgatagában, még búcsú-levele is elvész: halálának harmadik év-fordulóján édesapja is öngyilkos lett - s vele pusztult a levél, mely ifjabb Horváth István szellemi hagyatékának summáját tartalmazta. Csupán a levél egy - '942-ben közölt részlete - maradt meg. Búcsúztatóul idézzük: „Nem maradnak utánam aere perennius művek, mégis, úgy érzem, nem halok meg mindenestül. Igaz: magamban hordtam a gynti koncessziók magvát; néha-néha felkötöttem a manó farkot; néha-néha elmentem hívatlan prófétának. De Brand is voltam. Titkon és mélyen - főleg Brand. Az igazságok kérlelhetetlen hirdetője. A »százszázalékos« ember. És ezért is megyek, mielőtt megköveznének ... Ilyen közel az elmúláshoz, csak a szeretetem és a hitem él. A hitem, hogy nincs halál, csak élet és újra élet. Igazabb és fel-emelőbb élet.”

NÁNAY ISTVÁN

Fesztivál - ifj. Horváth István emlékére

Fanyalgó vélemények, legyintő kézmozdulatok, értetlenség, rosszindulatú ócsárlás. E fokozatok valamelyikével szokás illetni színházművészetünk zárt köreiből az amatőr színjátszás eredményeit. Volt idő, amikor nem alaptalanul. De ma, csupán a hajdani emlékekre, az 50-es évek csasztkázására, tömeges dilettantizmusára vagy a későbbi évek statikussá merevedett irodalmi színpadjaira hagyatkozván, látatlanban, megszokásból, valódi vagy vélt presztízssokokból így megnyilatkozni több mint anakronisztikus, ez művészi vakság.

A januárban Kazincbarcikán rendezett Horváth István I. Országos Színjátszó Fesztiválon ez volt a leglényegesebb felismerése mindazoknak, akik rövidebb-hosszabb idő után újból felfigyeltek a hallatlanul élénk, dinamikus fejlődésnek indult amatőr színjátszásra.

E találkozón a részt vevő 30 együttes megközelítő pontossággal érzékeltette az ország mintegy 3500 csoportjának jelenlegi színvonalát, gondolati és műfaji próbálkozásainak sokszínűségét, a hagyományos színházi formák és az újító törekvések számtalan változatú együttélését.

Olyan minta volt ez a fesztivál, amely a magyar amatőr színjátszás jó átlagszínvonalát reprezentálta, ugyanakkor helyet kapott néhány, a legigényesebb művészi mércével mérhető amatőr színházi előadás is. Ezen színházi előadások közös jellemzője, hogy társadalmi életünk el-lentmondásait meglátó, feltáró politikusi szándékuk, mondandójuk van, és ez korszerű színpadi formákkal párosul.

Ez a néhány kiemelkedő együttes az amatőr színjátszás színházi kategóriákkal minősíthető „élcsapata”, amely mögött állandóan érezhető a 3500 csoport mindig megújulásra képes „tömegbázisa”. A tisztánlátás érdekében azonban a kettő egy pillanatra sem téveszthető össze!

A fesztivál mezőnyéből négy előadás minden tekintetben kiemelkedett.

Az egyik legutóbbi, legnagyobb múltra visszatekintő együttes a Tatabányai Bányász Színpad, melyet Éless Béla vezet. Fesztiválműsoruk a *Kukabúvárok* című dokumentum-óratorium.

A dokumentumjáték az amatőr színpadok egyik legkényesebb műfaja. A közönség dokumentumok iránti érdeklődése az utóbbi időben kétségtelenül megnőtt, és a hiteles események felidézése hatásos formája lehet a körülöttünk tapasztalt visszasságok bemutatásának. Az esetek többségében azonban a csoportok túlzottan periférikus jelenséget elevenítenek meg, olyan eseteket, amelyekből a társadalom nagyobb egységeire, mozgásformáira nem lehet következtetni. Az esetleges téma egyúttal jár a jelenség leegyszerűsítésével, ami egyben azt is jelenti, hogy érvényét veszti maga a műsor is, hiszen ha olyan egyszerű, szentenciákkal elintézhető lenne egy-egy kérdés, hogy ne igyál, ne öld meg csecsemődet vagy ne légy öngyilkos, akkor ezt nem érdemes dokumentumokkal alátámasztani, bemutatni.

A valóban hatásos dokumentumjáték egy-egy eset kapcsán a társadalom egészéről, annak gondjairól, tendenciáiról tud vallani. A *Kukabúvárok* ilyen értelemben szerkesztett mű. Az elhagyott gyerekekről, az éppen csak gondozottakról, az állami gondozásba adottakról, a nagyszülőknél, rokonoknál, ismerősöknél vadul felnővekről szól az összeállítás, de úgy, hogy közben társadalmunk olyan jelenségeit is felvillantotta, mint az önzés, a kapzsiság, a közönyösség, az iszákosság, a tanulatlanság, a hamis eszmények, értékrendek meggyökereződése. Nem elsősorban maga a jelenség, hanem az előidéző okok bonyolult szövedéke érdekelte az alkotókat.

Mindez rendkívül dinamikus előadásmóddal ötvöződött (más dokumentum-műsorok statikusságával szemben). A közönség között játszottak. A szó szoros értelmében, hiszen az egyes életsorsokat, emberi magatartásokat sodró tempóban bemutató epizódokat gyermekmondókákkal, dalokkal, játékokkal kötötték össze. A vadul viháncoló fiúk és lányok pillanatok alatt váltottak, és idézték fel a dokumentumok anyagát. A néző az állandó szellemi és fizikai készenlét varázsköréből nem szabadulhatott. Míg kezdetben a játék inkább az érzelmekre hatott, az előadás során egyre többször is kellett tünődni a jelenségek összefüggéseiben. S ez az együttgondolkodtatás a legnagyobb sikere az együttesnek.

A miskolci Gárdonyi Géza Művelődési Ház Színpada Lengyel Pál rendezésében teremtette meg a fesztivál leghatásosabb előadását, a *Négerék imája* című oratóriumot. Az előadás időtarta-



Étoile (az Orfeo Stúdió előadása)

ma mindössze 12 perc. Es az alig negyedóra alatt a néző totális élményt kap, érzelmei az eksztázisig korbácsolódnak, s végül megszületik a - manapság egyre ritkább - katarzis.

Az üres színpadot fehér háttérfüggöny zárja le, a színen csak egy csigavonalú, a nézőtér felé magasodó lépcsőrendszer van. Totálfényben berobban egy farmer-nadrágos fiú, és innen is, onnan is űzik, hajtják az ugyancsak mai, farmernadrágos, utcai ruhás fiatalok csoportjai. Az emberek felkergetik a lépcsőn a fiút, aki jó két méterről leveti magát. A színpad hirtelen sötét lesz, mindenki megmerevedik, majd a fehér függöny hátulról kivilágosodik, s a szereplőkből a továbbiakban csak sziluettek látszanak.

Az űzött fiú felkel, és elkezd az imát, Az imát, amely minden kisemmizetről, elnyomotról, jogfosztotról, minden magányosról, egyedüllétében gyengéről szól, Az üldözök rendszertelen mozgású kórusa az ima alatt egyre egységesebb lesz, egyre inkább egy hangon szólnak, egy ritmusra mozdulnak. Egy hihetetlen többszörös, összetett crescendo tanúi vagyunk. Az imádság hangerő- és ritmus-fokozása, az imádkozó térbeli mozgása

emelkedése a lépcsőn, a kórus egyre harmonikusabb mozdulatai, egyedeiből tömeggé válása egyetlen pontban olvad össze: az ima végére az üldözöttből és üldözőkből egy akaratú, egy emberként lélegző, dübörgő erő válik.

Az előadás természetesen nem a négerekről - nem csupán róluk - szól, de mindannyiunkról, a magunk kis mindennapi „négerségéről”, amelyen csak egy-ként lehetünk úrrá, közösségben, közös erővel.

A miskolci előadás lényegének mint-egy logikai előzményeként fogható föl a Mágócsi Művelődési Ház Irodalmi Színpadának Peter Weiss: *Mockinpott úr kínjai* és ... c. előadása. A rendező, Bagossy László ugyanis a magányos ember kiszolgáltatottságát, a tűrő, beletörődő, az éppen csak dohogó „mockinpottság” állapotát, a mockinpottok mást nem is érdeklő társadalmi viszonyait mutatta be.

A darabot pompás ötlettel, és talán a legadekvátabb megoldással, bohóctréfának játszottak. A szereplők lisztes pofával, Mockinpott, Wurst bő bohócruhában, a Hatalom képviselői rövid nadrágban, zsakettben, cylinderben, az an-

gyalok zsákvászon ruhácskában jelentek meg. A színpad üres. Egy összecuskható vaságyat és három széket hoznak-visznek, ezekkel jelzik a színhelyeket. Az ágyat a szituáció teszi börtöndikóvá, hitvesi ágygá vagy operálóasztallá.

A darabot a rendező gondosan tömörítette, minden sallangtól megszabadította, egyben - a tömörítéseknek is köszönhetően - hallatlanul gyors tempót diktált. A színészek karakterisztikus, stílizált mozgással, vissza-visszatérő jelzésekkel típusokat ábrázolnak.

Az előadás nagy ötlete, a bohócjelleg sajátos kettősséggel jár. Egyrészt elidegenít, másrészt részvétet kelt. A nézőnek állandóan értékelnie kell: mikor legyen a szegény hős pártján, és mikor szemlélje őt kívülről. Ez adja az előadás legfőbb szellemi izgalmát.

Jorge Semprun A. *háborúnak vége* című film forgatókönyve szolgált kiindulási alappal az *Étoile* című kollektív játéknak, amelyet a IX. kerületi Hazafias Népfront Angela Davis klubjának Orfeo Stúdiója mutatott be, Fodor Tamás rendezésében.

A megosztott és illegálisba kényszerített spanyol kommunista párt hazai és

Franciaországban működő központi bizottsága eltérő taktikai elképzelései, valamint a párizsi diákok anarchista-harcifelszabadítási-fellazítási tervei között őrlődő főhős sorsa kérdő példázattá nő az együttes előadásában. Magatartástípusokat mutatnak be. És kérdeznak: a forradalom végigvitele lehetséges-e, ha a vezetés elszakad maguktól az akcióktól, ha íróasztal mellől irányítják a harcot? Járható-e az erőszakos-anarchista út? De legfőképpen és elsősorban hitet tesznek amellett, hogy kis és nagy dolgainkban

előbbre jutni csak gondolkodva, eszmei és gyakorlati sémáktól mentesen, az élet változásaival együtt lépve, cselekedeteinket újra- és újraértékelve lehet és szabad. A szó legszebb értelmében vett politikai színház tanúi lehettünk.

A pódium színpadi megvalósítása bravúros. A jelenetek, epizódok egymásba folyva, „áttűnve” követik egymást. A csupasz helyszínt székekkel rendezik be. Egy szék alatt fekvő fiú magától értődően autót szerel a játék konvenció-rendszere értelmében; a szabályos rend-

ben felfordított székek temetőt, máskor a székek variációi hol párizsi metróút, hol vizsgálati helyiséget jeleznek.

A kőszínházakban is ritkán tapasztalható következetes és hatásos fénydramaturgia segítségével szintén a helyszínek jelzését, illetve a már-már filmi plán-technikának megfelelő lényeg- és figura-kiemelő színpadi hatást tudnak elérni.

A színészek egy-egy típust, figurát játszanak, ugyanakkor, ha a jelenet úgy kívánja, személytelen kórustagok lesznek. Ez a folytonos szerepváltás - a korszerű színházi formák egyik jelentős hatásesszöke - nagy koncentrációt igényel a nézőtől is.

Más esetekben a szimultán közlést alkalmazzák, mint amikor a spanyol munkások kereseti lehetőségeit, életszínvonaladatait s egy általános sztrájk kimenetelének eshetőségeit több síkon is bemutatják. A szereplők statisztikai adatokat ismertetnek a nézők egy-egy csoportjával, ugyanakkor a gitáros Fiú éneke is ezeket a tényeket közli.

A hanghatásokkal igen gazdagon bírnak. Kiemelkedő jelenet e tekintetben egy párizsi metróutazás koncentrált megjelenítése. A kórus elképesztően sok szólamban mondja-dalolja a metró megállóinak valóban zenébe illő neveit.

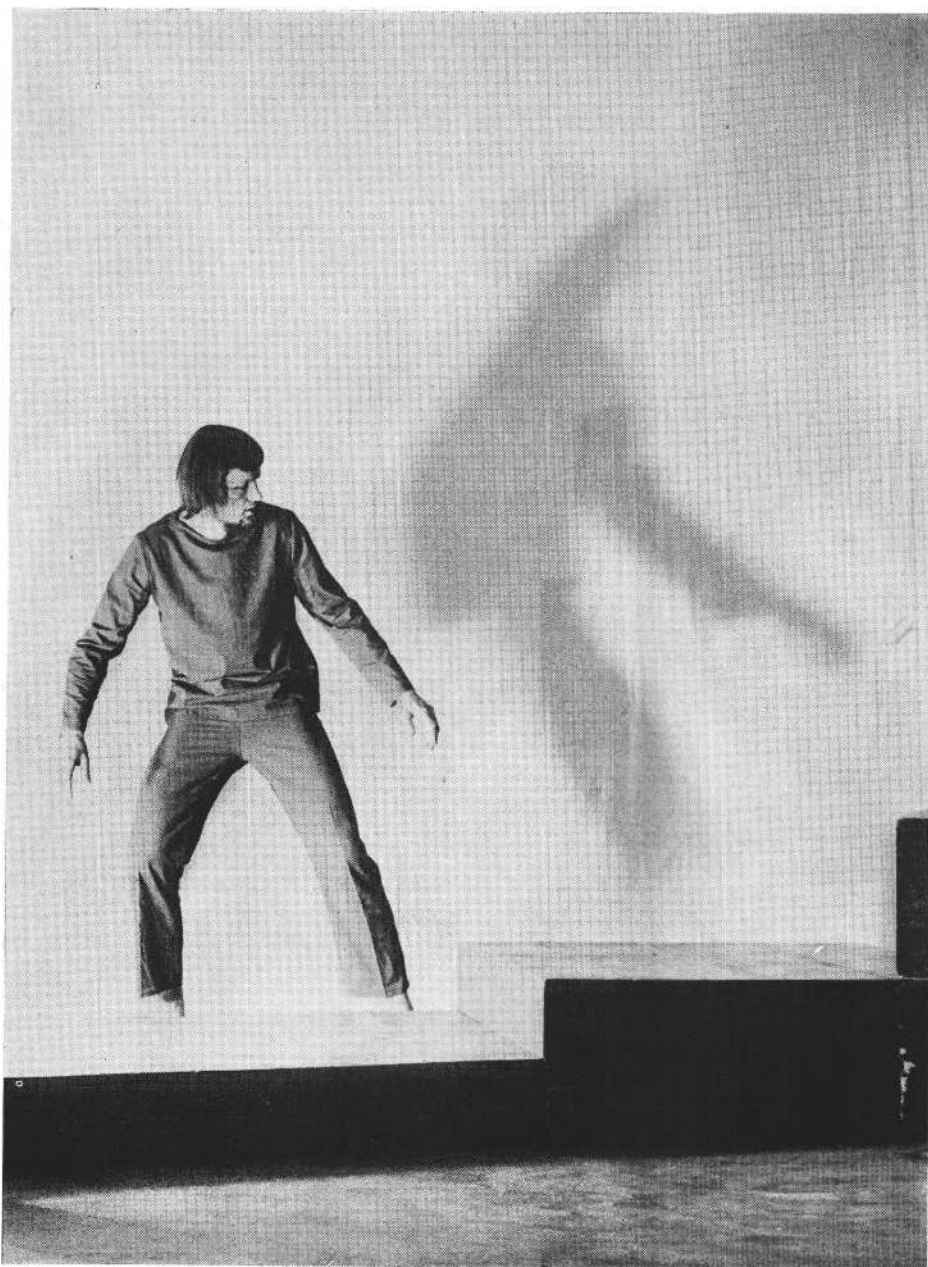
A színpad rendezés, a kollektív alkotás izgalmas gondolatait, kérdéseit feldolgozzák a színészek helyenként hiányos beszédtechnikai képzettségét is.

Felillantva a fesztivál legjobb előadásainak néhány epizódját, nem hallgatható el egy kérdés, kétely sem.

Félő, hogy néhány formainak tekinthető színpadi megoldás országos vándor-útra indul, anélkül, hogy az őt létrehozó és indokló tartalmi mag, illetve a szükséges színháztechnikai képzettség mindenütt meglenne. Már is volt, van rá sajnálatos példa. A fesztiválon a miskolci Molnár Béla Ifjúsági Ház Színpadának *Legnagyobb bűn* című oratóriumában indokolatlanul és rosszul használták a „kegyetlen” eszközöket; a Metró Klubszínpad a *Hottentotta* passióban visszaköszönő ötletekkel hozott létre álmodern, színészileg is gyenge produkciót.

Az előreláthatólag kétévenként rendezendő Horváth István országos színjátszófesztivál a biztató kezdet után remélhetőleg a körültekintőbb, szigorúbb előzsűrizés segítségével ténylegesen az amatőr színjátszók és színházak fejlődését előrevívő seregszemlévé válik.

Négerrek imája (a miskolci Gárdonyi Géza Művelődési Ház Színpadának előadása)



KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Arcok és álarcok

A közelmúltban színház-képzőművészeti kiállítást láthattunk az NDK kultúrcentrumában. Az igényes díszlet- és kosztümtervek közül kiemelkedtek Horst Sagert Szophoklész *Antigonéjához* bőrből készült eredetiben bemutatott álarcai. Ezek a szellemes megoldású és döbbenetes hatású remek álarcok adták a kedvet, hogy végiggondoljam a színház- és kultúrtörténet le- s felvehető álarcainak, majd az arc közvetlen díszítésének, maszkírozásának útját, múltját. Azt a hosszú utat, amely a történelem előtti idők varázslójának álarcától a színháztörténet nagy korszakainak álarcain s maszkírozásain át napjaink színházi gyakorlatáig s a mai mindennapi élet lényegében ugyancsak álarcot képező óriási színes napszemüveg-viseletéig vezet.

Másnak látszani, mint amik vagyunk, akár saját magunk bátorítására, akár mások megfélemlítésére vagy megidézésére - ez a jelenség kultúránk történetének és egyben az alakoskodás, vagyis a szín-ház történetének kezdetét jelenti. A sámánok és varázslók tánca: isteneknek kedvezni, isteneket mimelni, vadásként állatmaszkban az elejtendő vadat megbüvölni - az őállapotok szertartásai. De mit tudunk ezekről az ősi állapotokról? Mint minden más vonatkozásban, itt is az etnográfia nagy lehetősége volt a még fellelhető, ősi körülmények között élő természeti népcsoportok megfigyeléséből való visszakövetkeztetés az ember ősi magatartására. De jelentős tanulsággal szolgált a gyermeklélektan is. Tárgyi emlék azonban a történelem előtti időkből sajnos nem maradt fenn, és közismert, hogy a csodálatos barlangfestmények szinte kizárólag állatábrázolásokat jelenítenek meg, s csak elvétve emberi alakot. A fej ezeken is jelzésszerű, s kivehető arcot nem mutat. Ritka kivételt képez a dél-franciaországi Trois Frères-i barlang varázslóábrázolása, amelyen egy szarvasagancsos, le-felvehető álarcos emberi alak látható. Sokkal későbbi eredetű a saharai tassili sziklafestmények között fellelt álarcábrázolás is. Itt sem az arc

festésével van dolgunk, hanem álarcral. Feltételezhetőleg még későbbi, bizonytalan keltezésű, de kultúrtörténeti fokánál fogva mégis ide sorolható az a két szibériai sziklaarc is, amelyek valószínűleg már közvetlenül díszített arcok, tehát maszkírozást ábrázolnak. Ezekkel az álarc- és maszkábrázolásokkal nagyjából teljes az ősi leltár.

De ha a kezdet ilyen szegényes is, annál csodálatosabb és szinte áttekinthetetlenül gazdag a folytatás. Napjainkban is használt festéssel és díszsebekkel tetovált arcok sok változatát ismerjük. A világ néprajzi gyűjteményei pedig az emberi és állati álarcok tömegét őrzik. Később mindezek mellett megjelennek az európai művelődés most már kifejezetten színházi célokat szolgáló álarcjai és az ünnepnapok különféle alkalmi álarcjai. A színháztörténet hosszú korszakain keresztül használt, különböző anyagokból készült fel- és levehető jellemálarcait váltotta fel azután az arc közvetlen festése, maszkírozása.

Az arc közvetlen díszítése ma már csak a természeti népeknél élő gyakorlat. Ez az arcnak festéssel, bőrtetoválassal vagy hegtetoválassal való díszítése. Az arc díszítésének többféle célja lehet: elsősorban a megfélemlítés pszichológiai hatáskeltése, de ugyanígy a nemi szépség fokozása vagy a rang és bátorság jelzése is. (A japán szigetek őslakói az ainok asszonyai a férfiak irigyeit bajuszát tetováltatják magukra.) A ma élő természeti népeknél rendkívüli gazdagságban található meg az arcfestés mindegyik változata. A festékek összetevői a különböző színű föld, növények és állati eredetű anyagok, leginkább korom, liszt, vér. A színes növényi magvak vagy toll-pihék ragasztása is gyakran előfordul. Ezek az arcfestések alkalmoszerűek és fenntartásuk állandó ápolást igényel.

A tetoválasok már állandó és maradandó díszítőeljárást jelentenek, miután itt a festéket - korom, indigó, olajjal vagy faggyúval keverve - a pontozótűvel felsebzett bőr alá dörzsölik, s így az irha kötőszöveti részében rögződik. A bőrtetoválas természetszerűen csak világos bőrszín esetében ad kellő mértékben díszítő rajzot. Ezért a sötétbőrűek a tetoválas más módját; a díszítő sebek hegedését, annak plasztikus hatását alkalmazzák. Ennek neve: hegtetoválas. Az eljárás itt is hasonló. A késsel előidő-



Trois Frères-i Varázsló

Szibériai sziklarajzok





Tassili - Sziklafestmény



Új-Guinea-1 arcfestés

zett ornamentális rajzot követő apró sebekbe izgatószer, gyantát, salétromot, füveket dörzsölnek, s ezt többször ismételve, szándékosan idézik elő a gyógyuló seb duzzadt plasztikáját. Más esetekben a sebek gyógyulásának gyorsításával kisebb plasztikát érnek el, s a kettőt sokszor egymás mellett, egyszerre alkalmazzák, ezzel is gazdagítva az erős plasztikát, a laposabb heggel. A törzs tetovált jelét sok esetben már a csecsemő megkapja, és az a növekedéssel fokozatosan fejlődik, míg a pubertás kor elérése után a tetovált egyén alkalmassá válik a felnőtté avatás szertartására. A törzsi jeleken kívül a férfiaknál a hősiesség éreztetésére az oroszlánnal vagy párduccal való küzdelem nyomát utánozzák.

A tetoválás ősiségét bizonyító emlékek közül kiemelkedik a történelem előtti idők agyag bálványain látható díszítéseken kívül a leningrádi Ermitázs föld-szintjén bemutatott, az i. e. VI-V. századból származó pasyryki fejedelmi kurgán mumifikálódott harcosának ma is jól kivehető, gazdag, tetovált díszítése.

A tetoválás leggazdagabb példáit a közelmúltból az óceániai szigetvilág népei szolgáltatják. Maga a szó is polinéz eredetű: tetoválni = rajzolni. Külön érdekesség, hogy az ismétlődő ornamentikát a nyomtatás kezdetét jelentő *agyag*-vagy fadúccal viszik fel a testre, és annak nyomát pontozzák a bőrbe. Ki-emelkedő gazdagságú a maorik tetoválása. Törzsfőik díszítése valóban egyedülálló; az arcot teljesen elborítja. Hozzá hasonló, de már későbbi a japánok egész testét borító ún. szőnyegtetoválás.

Európában már a jégkorszakban ismerhették a tetoválást, de gyakorlata később visszaszorult, és bár a népvándorlás barbár népeinél mindenhol megtalálható, a későbbiekben már tetoválást tiltó rendelkezések is fennmaradtak, így a skóciai zsinat 1787-ből származó jegyzőkönyve. A tetoválás újkori elterjedése összefügg a hajózás fejlődésével: a tengerészek révén került vissza a nyugati világba. S ahogy a maszkos alakoskodás is jelen van az óriásira méretezett és mindennapivá vált napszemüvegcsodák divatjában, úgy a tetoválás ízléstelen változatát is visszahozta a modern divat. Elég egy meleg, nyári napon megnézni, hány neki-vetkezett fiatalon ékesedik a valaha kultikus és díszítő rangú tetoválás mint meggondolatlan „olvasmány”.



Afriakai hegtetoválás



Maori börtetoválás (Köpeczi Bócz István rajzai)

SZ. V. GIPPIUSZ

A színészi tehetség vizsgálata

Immár három éve, hogy a leningrádi Színművészeti Főiskolára jelentkezőket és a már felvett hallgatókat elszánt nők vezetnek be különböző orvosi műszerekkel felszerelt szobákba, különös kérdéseket tesznek fel nekik, vezetékekkel tekerik őket körül, különböző berendezésekhez kapcsolják, talán csak a konnectorba nem.

Mire való mindez?

A fehérköpenyes nők (hivatalos besorolásuk szerint aspiránsok) megmagyarázzák: „Ki akarjuk mutatni a színészi tehetség objektív kritériumait.”

Az istenért, hát lehet azt? Melyik az a műszer, mely mutatójának billenésével kimutatja a tehetséget, vagy megvédi bennünket a tehetségtelen emberektől? Először is ilyen műszer nincs, másodszor pedig nem is lehet, mert a talentumot, a tehetséget, a képességeket nem lehet pontosan lemérni. Ezt mindenki tudja.

És egyáltalán, mi szükségünk van nekünk, tapasztalt színházi pedagógusoknak a műszerekre és a mutatókra? Nincs-e talán tökéletesebb műszerünk, a több évtizedes tapasztalatra támaszkodó intuíciónk? Szemünk és fülünk talán nem képes megkülönböztetni a tehetséget a tehetségtelenségtől?

Helyet foglalunk az ünnepélyesen fel díszített vizsgáztató asztalnál, bekapcsoljuk intuíciónkat, magabiztosan ítélezünk az előttünk elvonuló több száz pályázóról. És mi történik? Az egyik tapasztalt professzor ötöst ad, a másik nem kevésbé tapasztalt professzor ugyan-annak a fiatalembernek kettest. „Tehetség” - állítja az egyik. „Üres” - legyint a másik.

Vagy az egyöntetű ötös után a tanulmányok négy éve során kiderül, hogy a jelöltből sohasem lesz színész. Vagy egy bizonytalan hármas pályázóhól kimagaslóan jó színész kerekedik ki.

Nem mindenki vállalja, hogy megállapítsa egy másik ember képességeit az el-

méleti fizika terén. Ehhez neki is értenie kell az elméleti fizikához.

Úgy tűnik, ennél sokkal könnyebb megítélni a színészi képességeket. Ehhez igazán nem kell színésznek lenni. Mindnyájunknak van nézői tapasztalata, s az mintha hibátlan ítéletekre jogosítana fel: ez jó színész, ez közepes, ez pedig minden színészi tehetség híján van.

Az ítéleteket nézői intuíciónk hozza. Az indoklás nem is mindig konkretizálódik tudatunkban. Azt mondjuk: „Olyan hervadt ez a színész, a játéka nem kifejező.” Vagy: „Olyan kellemetlen a hang-ja, s még a szeme is kifejeztelen.” Nekünk, nézőknek már ezek a homályos érzések is elegendők annak eldöntésére, vegyünk-e jegyet egyik vagy másik színész előadójához.

Ennél lényegesen nehezebb helyzetben vannak a Színművészeti Főiskola felvételi bizottságának tagjai, akik előtt két-ezer színészjelölt vonul el, s ezek közül kell kiválasztani a húszt legtehetségesebbet.

És itt mára színészi tehetség pontosabb meghatározására van szükség, mint a homályos nézői szimpátia vagy antipátia. Lehet, hogy a tapasztalt pedagógusok nem rendelkeznek ezekkel a kritériumokkal? Miért ez az ellentmondás? Egy és ugyanazon emberről két ellentétes vélemény: tehetséges és üres. Semmi esetre sem azért, mert a pedagógusok kritériumai ugyanolyan megfoghatatlanok, mint a nézőké! Ezeknél sokkal pontosabbak - mindjárt fel is soroljuk őket -, de a felvételi vizsga néhány perce alatt a színészi tehetség megnyilvánulhat vagy elrejtőzhet a zavar, a gátlás, végül a lelki feszültség mögé.

Előfordul, hogy színtelen, kifejeztelen arcú, cingár, enyhén görnyedt, gyenge hangú fiatalember áll a bizottság előtt, elfogadhatóan elszaval egy verset, de a szemében zavarodottság, s teljesen nyilvánvaló az az egyetlen igyekezete, hogy minél hamarabb túllegyen az egészen. Nem is tartóztatják. Akadnak érdekesebb jelöltek.

És ha éppen ő a jövő Mihail Csehovja?

Megdöbbször, mennyire megváltozhat az első benyomás egy emberről. Íme, ismét itt áll ez a fiatalember az ítélszék előtt. Makacs ember! Elérte, hogy még egyszer meghallgassák. De miért nem figyelünk már alacsony termetére? Miért változott meg az arca? Egyáltalán nem színtelen, hanem átszellemülten ragyog. Szeme ragyog, nem lehet tőle elszakadni.

* A szerző a leningrádi Színművészeti Főiskola tanára.

Jellemzői, hogy amíg az ősi tetoválás mindig ornamentális, addig a tengerészek s mai követői már természetelvű, naturalista ábrázolásokkal „ékeskednek”.

(folytatjuk)

Halk hangja felkavar. Nem kétséges, fel kell venni.

És ha megijedt volna, s nem jött volna el még egyszer?

Mit kell megfigyelni a jelöltben a felvételi vizsga rövid ideje alatt? A különböző pedagógusok erre különböző válaszokat adnak, de ezek lényege hasonló. A következő összetevő részeket kutatják, melyek együtt alkotják a „színészi tehetséget”:

1. *A művész emberi értéke* - olyan művészi individuum, olyan szellemi és jellembeli tulajdonságok, melyek alapot és jogot szolgáltatnak a néző figyelmére.

2. *Átalakulási képesség* - az igazság-érzet és a hit olyan fejlett foka, a kitalált dolgok átélésének olyan képessége, hogy a színpadi személy jelleme, mely minden darabban más és más, a néző számára úgy jelenik meg, mintha magának a színésznek a jelleme lenne.

3. *Színpadi varázs* (nemcsak „pozitív”, hanem „negatív” is) - a színész olyan pszichofizikus képességei, melyek kényszerítik a nézőt, hogy a színész személye, jelleme és egyénisége iránt intuitív módon érdeklődjék.

4. *Magávalragadó és meggyőzőképesség* - olyan természet adta képesség belső világára feltárása, mely segíti a színészt, hogy játék közben állandóan ébren tartsa a néző érdeklődését, s azt a hitét, hogy ami a színpadon történik, az a színész gondolja, a színész élete.

5. *Az érzések ereje és emocionális rugalmasság* - természetének olyan fogékonysága és temperamentumának olyan tulajdonságai, melyek lehetővé teszik a gyors átváltást az egyik lelkiállapotból a másikba és az emóciók külső megjelenítését a szükséges intenzitással.

6. *A színpad szempontjából kedvező külső adottságok* - olyan természet adta testalkat és hang, az arc olyan kifejező-képessége játék közben, mely lehetővé teszi különböző drámai jellemek megjelenítését (fontos azt is tisztázni, melyeket a legnagyobb erővel).

Ezek tehát talán a tehetség alapvető ismérvei, azok, melyeket mi, pedagógusok minden felvételizőben keresünk. Ez nem sok, de ezek a tulajdonságok nem eléggé meghatározottak, nem olyan pontosak, hogy kizárják a tévedés lehetőségét.

Valóban, bizonyos (de mely?) pszichofizikus tulajdonságok biztosítják a szükséges megragadóképeséget. Ezek a tulajdonságok állandóak és szervesen az emberhez tartoznak. Ha mindig nyilván-

valóak lennének, nem lenne gond. De előfordul, hogy valami (de mi?) zavarja megnyilvánulásukat.

A jellem bizonyos teljesen meghatározott és talán még tudományos módszerekkel is mérhető tulajdonságai biztosítják a szükséges emocionális mozgékonyaságot, az érzések átváltásának gyorsaságát és megbízhatóságát. Ezek a tulajdonságok, melyeket a hajlamok és az ember egész életrajza alakít ki, állandóak, de külsőleg nem mindig nyilvánulnak meg. A körülmények a szangvinikus embert is átmenetileg flegmatikussá vagy kolerikussá tehetik. Hogy lehetne egy vagy néhány (a felvételiző számára teljesen szokatlan környezetben lejártszódó) találkozás során megállapítani tényleges temperamentumát?

A tudomány napjainkban az egészségügyben, a sportpszichológiában, az űrhajózásban stb. használatos mérőműszerek tömegével rendelkezik. Lehetséges, hogy ezek a műszerek képesek egyet-mást feltárni abból, ami a szem elől elrejtőzik?

- És mégis, soha egyetlen műszer sem helyettesítheti a tapasztalt pedagógust a tehetséges emberek kiválasztásában.

Erre teljes határozottsággal válaszolhatunk:

- Nem célunk, hogy műszerrel helyettesítsük a pedagógust. A cél az, hogy segítsünk a pedagógusnak, kiegészítő anyagot nyújtsunk a felvételiző képességeinek megítéléséhez, néhány fontos adattal alátámasszuk emocionális jellegéről és jelleméről, az emberről kialakuló intuitív benyomást.

Lehetséges, hogy egyszer azt is megvalósíthatjuk, hogy a pedagógust, akinek osztálya már kialakult, hasznos tanácsokkal láthassuk el minden színészjelölt figyelme, képzelete, emocionális jellege fejlesztésének leghatásosabb módjairól. Nincs egységes kulcs minden színészi individuum feltáráshoz. Természetesen itt is a pedagógus intuícója a legfontosabb. A javaslatok pedig csak segítik az intuíción.

Az is lehet, hogy még a felvételi vizsgák előtt ellenőrző szűrővizsgálatot végezhetünk a felvételizők között. Ne mondjuk úgy, hogy szétválasztjuk a tehetségeket a tehetségtelenektől. Mondjuk szerényebben és pontosabban: kimutatjuk azokat a pszichofiziológiai adottságokat, melyek elősegítik, illetve megakadályozzák a színészi munkát.

Ez legalább reális?

A színészi pszichofiziológia mint tudo-

mány még csecsemő. Hogy felnőtté váljék, okvetlenül hatalmas kísérleti anyagot kell felhalmoznia, megtalálnia a vizsgálatok legmegfelelőbb módjait, megtalálnia az alkotás szempontjából elengedhetetlen pszichofiziológiai tulajdonságokat, pontos statisztikai számításokat kell elvégezni és megállapítani az alkotó folyamat alapvető törvényszerűségeit.

Ez az elemi munkaterv. Részleteiben:

Mi az, hogy alkotó tehetséggel megáldott ember? A személyiség mely konkrét tulajdonságainak összessége kedvez leginkább a színészi foglalkozásnak?

Mit jelent a színész képessége arra, hogy megtestesítsen egy hőst, mennyire (és miben) különbözik minden ember (sokszor öntudatlan) képességétől, hogy „szerepet játsszon” az életben?

Mit jelent a színészi varázs és magával ragadás, a színész azon képessége, hogy megnyerje a nézőtér figyelmét, miben különbözik ez a mindennapi ember hasonló képességétől? Miért van az, hogy némely szépség a színpadon visszataszító?

Mit jelent a színész átélése a színpadon, miben hasonlít és miben különbözik a „civil” átéléstől? Miért van az, hogy némely színész, aki mélyen, könnyekig átéli szerepét a színpadon, nem hatja meg, nem ragadja magával nézőit?

És mit jelent a színészi lehetőségek feltárása, azok fejlesztése? Milyen lehetőségeké? És milyen módszerekkel? Mi az, amit fejleszteni kell, mi az, amiről le kell mondani?

A pedagógusoknak mindegyik megvannak a válaszaik. Igaz, ezek ellentmondások, szubjektívek, és okvetlenül hozzáteszik, hogy lehetetlen szavakkal ki-merítően megmagyarázni azt, amit világosan értenek és éreznek. A pszichofiziológiának egyáltalán nincsenek válaszai ezekre a kérdésekre. És ameddig ilyenek nincsenek, addig a színésszel és a színészi alkotással foglalkozó tudomány, melynek alapjait Sztanyiszlavszkij rakta le, egy helyben topog, empirikus ellentmondásokba bonyolódik és a világosság hiányát szubjektív okoskodással helyettesíti.

Amíg ezek a tudományosan megalapozott válaszok nem léteznek, minden pedagógus (a legjobb esetben) megjárja a saját próbálkozások, hibák és felfedezések rögzös útját, olykor pedig a „csináld, ahogy én” nyíltan dilettáns mód-szerét alkalmazza. És vannak, akik szentül meg vannak győződve arról, hogy így is kell, mert a művészet és a tudo-

mány két különböző dolog, és érintkezés esetén robbannak.

Természetesen nyugton is lehet hagyni a pedagógusokat. Annál is inkább, mert a színészek úgyis kialakulnak, néha éppen a nevelés ellenére. A darabok színre kerülnek, a színészek fejlődnek, a szín-ház él. Nyugodtan is lehet élni a régi rend szerint.

De kísérletet lehet tenni a színésznevelés folyamatának tökéletesítésére, az ok-tatás hatásosabb algoritmusának kialakítására a pszichofiziológia alapján, ahogy ezt már 100 évvel ezelőtt A. N. Osztrovskij megálmodta.

De ehhez előzetes kutatások szükségesek. Például a következők s ebben a sorrendben.

a) Tanulmányozni a hivatásos színészek játékában - próbákon és előadásokon - a színpadi átélés jelenségét olyan módszerekkel, melyek lehetővé te- szik az idegrendszer (vagy a különböző vegetatív elváltozások) különböző reakcióinak pontos, számszerű mutatóinak rögzítését az analóg mindennapos szituációkkal való összehasonlítás érdekében.

b) Alkotófolyamat közben és azon kívül tanulmányozni a különböző hivatásos színészek gondolkodásának struktúráját, s összehasonlítás céljából „civilekét” is. Mondjuk, mérnököket. Es a rendezőket. A tanulmány során ki kell deríteni a szemléletes és az absztrakt gondolkodás megnyilvánulásait és arányát, az emléknyomok mélységét, az emlékezet egyik vagy másik (vizuális, auditív vagy dinamikus) fajtájának túlsúlyát, egy- szóval a színészi gondolkodás sajátosságát, eltérését másfajta - rendezői, mérnöki, írói - gondolkodásmódoktól.

c) Tanulmányozni a hivatásos színészek érzelmi felépítésének egyéb sajátosságait (az alkotás során és azon kívül) emocionális jellegük sajátosságait, átváltásaik gyorsaságát és mélységét.

d) Ezeknek az egymással összefonódó tanulmányoknak az alapján megállapítani a színészi tehetséggel megáldott ember átlag normáját és a megengedhető eltéréseket ettől, vagyis el kell készíteni a színész általános, összefoglaló pszichogrammját és egy sor részleges pszichogrammot a tehetség különböző, specifikusan színészi típusáról. A kapott számoszlopok nem merítik ki a színészi képességek teljes skáláját, de néhány támpontot adnak, melyek okvetlen vele-járói a tehetségnek. Kívül maradnak e

normák keretein a színészmesterségre való alkalmatlanság mutatói.

e) A pszichogrammok legfontosabb paraméterei alapján meg kell vizsgálni minden jelölt analóg pszichofiziológiai tulajdonságait, ezeket összehasonlítani a pszichogrammok normáival és statisztikai anyagot nyerni a sikerrel felvételizettek- kel való későbbi összehasonlítás céljából.

f) A professziogrammm összes paramétere alapján meg kell vizsgálni a főiskolára fölvetettek pszichofiziológias jellegzetességeit, összevetni az átlaggal, kimutatni a hiányokat, melyek egyéni gyakorlatokat és fejlesztést követelnek.

g) Tanulmányozni a színész műszere (s a színész műszere önmaga, saját gondolkodása, jelleme, idegrendszere) szükséges eszközeinek és tulajdonságainak fejlődési dinamikáját az oktatás különböző metodikájának hatására a négy év folyamán azért, hogy kiválaszthassuk a legjobb, „optimális” metodikát és az adott individuum-típus számára legmeg-felelőbb gyakorlatokat.

Maximálisan ki kellene terjeszteni ezeket a kutatásokat, megtalálni a színész fizikai apparátusa pontos adatai regisztrálásának rendszerét: hangja, hallása, ritmusérzéke, mozgása koordináltsága stb. szerint. Ezeknek a mutatóknak (melyek mintegy a hallgató pszichológiai törzs-lapját alkotnák) a dinamikája az oktatás folyamán tükrözné a növendék színészi pszichotechnika terén elért szak-mai tudásának objektív képét.

Mindez egyáltalán nem könnyű dolog! Minden bizonnyal igaza volt I. P. Pavlovnak, aki állítólag először a színészeket akarta tanulmányozni, azután az összes többi normális embert. Úgy látszik, hogy az emberek felosztása a régi hippokratészi típusokra: hisztérikusokra, szangvinikusokra, flegmatikusokra és melankolikusokra nem alkalmazható a színészekre. Ők valami más típushoz tartoznak.

Nem sok segítséget nyújt a színészek tanulmányozásához I. P. Pavlov feltételes felosztása sem, három erős és egy gyenge idegrendszeri típusra. Mint az előzetes tanulmányokból kiderül, rendelkeznek a gyenge típus bizonyos alapvető tulajdonságaival: fokozott fogékonysággal, kifinomult megkülönböztetőképességgel, ugyanakkor az erős idegrendszer számos tulajdonságával is, mint az agy-kérgi állóképesség, a gátlási folyamat gyors és pontos koncentrálásának képessége, a serkentő és gátló folyamatok mozgékonyasága stb.

Jung nyolc típusra osztotta az emberiséget: elmélkedő, emocionális, érző és intuitív extrovertált és ugyanilyen introvertált típusokra. A leningrádi Színház-és Filmművészeti Főiskolán eddig elvégzett kísérletek azt engedik feltételezni, hogy a színészi foglalkozásra leginkább az extrovertáltak, a nyílt, a világ számára kitárulkozó emberek alkalmasak. De elképzelhető, hogy a további kutatások kiderítik, hogy ez a felosztás sem alkalmazható a színészekre. Lehetséges, hogy a színészen egyesülnek az extrovertált és az introvertált - a nem „harcias” és az önvizsgálatra hajlamos - típusok alapvető tulajdonságai.

Meg kell találni és alapozni egy új, speciális tipológiát, a színészi tehetség típusait. A kutatások sajátos metodikáját kell létrehozni ahhoz, hogy megközelíthessük annak a titoknak a nyitját, mi is a színész és annak munkája az emberrel foglalkozó tudomány szempontjából.

Láthatjuk, hogy a bölcs és a színpedagógusok számára szokatlan kifejezések ellenére semmi nem fenyeget bennünket, pedagógusokat. Továbbra is megtarthatjuk a felvételi vizsgákat és az órákat „szemre”, intuíciónk alapján. Az elszánt nők pedig hadd tevékenykedjenek mellettünk fehér köpenyekben, csinálják a dolgukat.

Hátha eredményre vezet. Semmit nem kockáztatunk.

Fordította: Szeredás Ágnes

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Berkes Erzsébet:
A becsület fegyverei

Hermann István:
A szellemi krétakör

Molnár Gál Péter: Levél
Máthé Erzsike

Köröspataki Kiss Sándor:
Az ezred becsülete

Szeredás András:
Illyés Kinga a pódiumon

Pályi András:
Latinovits,
avagy a színészet új paradoxona

Barta András:
Beszélgetés Szinte Gáborral

N. Krimova:
Egy színház Litvániában

Saad Katalin:
Varázslat pálca nélkül

Nánay István!
A Koldusopera Kaposvárott

négyszemközt

FÖLDES ANNA

A „kritikai abszurd” dráma

Beszélgetés Páskándi Gézával
a *Vendégség* bemutatója után

Elkísértem a szerzőt a Pesti Színház pénztárához. A nagyon kedves pénztárosnő egy árnyalatnyi sóhajtással, mogorván ígérte meg, hogy *megpróbál* eleget tenni a szerző kérésének. Mert nem olyan könnyű, amit Páskándi Géza f el-adott: négy jegyet kért a *Vendégséghez*, pénzért, de lehetőleg egymás mellé, és még január hónapban.

A sikernek ez a nagyon is prózai jegye, amely tünetnyesen gyorsan, körülbelül a kritikák megjelenésével egy ütemben követte a bemutatót, nemcsak kommerciális és szociológiai, de szak-mai szempontból is tanulságos. Tanulságos azért, mert egyszerre igazolja is, cáfolja is a színházak profilvitájában elhangzottakat, hiszen Páskándi Géának a hitvita köntösében megjelenő, katarzist csak komoly szellemi koncentráció révén ébresztő történelmi drámája abban a többnyire mulatságos, modern komédiákat kínáló kamaraszínházban került bemutatásra, amelyet a kritika is, a közönség is hajlamos, ha nem is pehely, de azért a könnyű súlycsoportba sorolni. A más súlycsoportból való Páskándi-darab művészi és közönségsikere tehát látszólag megengatja a profilkövetelők érveit. Ugyanakkor - igazolja is, ha tekintetbe vesszük, hogy volt e színház műsorpolitikájának egy Eörsi, Örkény, Sarkadi nevével jellemezhető mélyárama is. És a társadalmi mondanivalót korszerű írói színpadai eszközökkel érvényre juttató kortársdrámáknak ebbe a láncolatába már jóval szervezesebben illik az egyéb-ként „nemzeti színházi volumenű” Páskándi-dráma.

De színházi életünk egésze szempontjából is tanulságos és biztató a *Vendégség* csatanyerése azért is, mert bizonyítja, hogy a sokszor (és nem is mindig alaptalanul) érzéketlenséggel vádolt „nagy-hatalmak” - a közönség és a kritika - valójában befogadásra készen, nyitott szívvel várják azt az újat, amely valóban érdemes a várakozásra. Páskándi Géza neve nem szerepel az Irodalmi Lexikonban és a hatkötetes Irodalomtörténetnek még a tárgymutatójában sem. Kolozsvárott járt kollégák elhozták

ugyan Budapestre a nevét és a hírét, de a békéscsabai ősbemutató előtt nemigen lehetett Magyarországon tábora. A magyar-román közös könyvkiadás keretében publikált drámakötete (*Az eb olykor emeli lábát*, Kriterion, 1970) mégis el-fogyott a premierre. Amikor a budapesti utcán megjelentek a *Vendégség* plakátjai, még a szakmabeliek többségének sem sokat mondott a szerző neve. Pedig kötetben megjelent versei, novellái, publikált drámái nyomán a romániai magyar irodalomban már évek óta az élvonalban tartották számon.

Budapesten, ahol - a siker biztos jegeként - egy héttel a premier után már elmaradt a vezetékneve mellől a keresztnév és „a” Páskándi lett, múltjáról és személyéről keveset tudtunk. Száraz életrajzi adatai - az Utunk évkönyvéből: 1933-ban Szatmárhegyen született, tanulmányait Szatmáron, Bukarestben és Kolozsvárott végezte, első, verseket és meséket tartalmazó kötetét 1965-ben adták ki. Több verseskönyv után 1968-ban az *Üvegek* című novellagyűjteménnyel jelentkezett, s költőnek, prózaírónak már ismert, sőt elismert volt, amikor szórványos drámai kísérletek után érett drámaíróként lépett fel.

Beszélgetésünk legelső kérdése e bemutatkozást kell hogy kiegészítse.

- Írói életrajzát azzal szeretném kezdeni, hogy hogyan lett költőből és novellistából drámaíró?

- Nem nehéz eljutni a lírai verstől, novellától a drámáig, mert az előző kettő a legkoncentráltabb műforma. Úgy érzem, a sűrítettség az a kapcsolópont, amely lehetővé tette számomra, hogy a rövidebb lélegzetű műformák után ezt a nagyban építőkező műformát vállaltam.

- Ez tette lehetővé ... De én azt szeretném tudni, milyen belső igény tette szükségessé vagy talán szükségszerűvé, hogy érdeklődése ebbe az irányba forduljon?

- Az idők folyamán rájöttem arra, hogy az emberi situációk egyben - hogy ezzel a divatszóval éljek - létmodellek is. És ez nemcsak ismétlődés kérdése; vannak ismétlődő létmodellek, de vannak olyanok is, amelyek ismétlődnek, de mi nem ismerjük fel, hogy ismételték. Mégis úgy tűnik fel, hogy létszerűek.

- Jó lenne, ha ezt a gondolatát egy példával illusztrálná.

- Az a drámai létmodell, amelyre hivatkozni szeretnék, *Üvegek* című novelláskötetemben jelent meg. A címe: *Árnyékban*. Két ember találkozik egy

akasztófa alatt, és csak annyit tudnak, hogy valakit ki fognak végezni. Egyik sem tudja azonban, hogy kit. Nem ismerik egymást. Tapogatózó beszélgetés kezdődik kettőjük között, mert gyanakszanak egymásra. Az egyik azt hiszi a másikról, hogy az a hóhér, és talán ő a halálraítélt - és fordítva. A végén kiderül, hogy egy cigányt fognak felakasztani, mert lopott az elsőítélt idején. Mindketten megkönnyebbülnek, és most már várják, hogy jöjjön a kivégzési menet. Az azonban késik. A két úr egyre jobban kezd szorongani, mert látják, tudják, hogy ott van az akasztófa, és nem véletlen, hogy ott van. Tudják, hogy egy cigány az elítélt, de mi lesz, ha a cigánynak időközben megkegyelmeztek? Az akasztófa nem állhat ott hiába. Szorongásukban kimennek a parkba a fák közé, leülnek egy padra, és kérvényt írnak a kormányzóknak, hogy ne adjon kegyelmet a cigánynak. Gondolom nyilvánvaló, nem nagy a valószínűsége annak, hogy két ember csak úgy találkozzék egy akasztófa alatt, anélkül, hogy jó előre tudnák, ki miért jött oda. Azonban minden ember kerül olyan léthelyzetbe, ami-kor nem tudja a másikról, hogy kivel áll szemben, és az emberi gyanakvás, bizalmatlanság pszichés állapotát is minden ember átélte. Egy nem valószínű, de létszerű modell mögé tehát az olvasó - néző - odasorolhatja saját, az olvasott-hoz hasonló s valóban megélt modelljeit.

- Az említett létmodellek kifejezésének igénye vezette tehát a drámához?

- Igen, mert élt bennem az az igény, hogy azt a nagyon sokszor (sőt többnyire) alaktalan folyamatot, amelyet létnek neveznek, a lehető legegzezaktabb formában ragadjam meg.

- Ezek szerint a drámát érzi a legegzezaktabb formának?

- Feltétlenül. Úgy érzem, hogy ha a történelemből valami csoda folytán kihullna minden adat és adatszerűség, akkor ilyen drámai létmodellformák maradnának utána.

- A létmodellformák problémája logikusan vezet ahhoz a kérdéshez, amit azt hiszem, eddig még minden újság-író feltett Önnek, hogy realista vagy abszurd drámaírónak vallja magát?

- Többször leírtam, hogy nem hiszek a lét abszurdításában. Számomra csak abszurd jelenség van, mint ahogy létezik komikus jelenség vagy romantikus, és a többi. Ezt az abszurd jelenséget kívülről ábrázolni - tehát nem azonosulni vele

- szerintem korántsem jelent abszurd drámát. Ezért is találtam ki az *abszurdoid* szót. Sőt egyszer féltréfásan azt is leírtam, hogy nincs is abszurd, csak neorealizmus ...

- *Olvastam ezt a műhelyvallomását, és nagyon szellemesnek éreztem. Főként, ahol az abszurd jelenségek lényegét, elemezve megállapítja, hogy „a véletlenszerűségek, az esetlegességek elszaporodása, a pillanatnyiság általános törvényerőre emelése, a lényeknek beöltözött jelenség, az elsődleges igazoló iratait a maga, képere hamisító másodlagos, a szükségszerűnek dlcázott véletlen, a gyakorinak és természetesnek maszkírozott esetleges és egyszeri, mind-mind az abszurd jelenség lényegéhez tartozik”. És érdekes ennek a tételnek a konklúziója is, hogy ezeket megragadni nem jelent abszurd ábrázolást, hanem az abszurd ábrázolását, te-hát egyfajta neorealizmust. De azért megvallom, amikor a kötetet olvastam, lelki szemeim előtt nem de Sica vagy irodalomban szólva Pratalini világa jelent meg, hanem Beckett!*

- Hangsúlyozni szeretném, hogy sohasem azonosítottam és most sem azonosítom magam a Beckett és Camus nevével fémjelzett abszurd filozófiával. Nem a lét abszurditását vallom, hanem felismerem a gyakran előtűnő abszurd jelenséget, és a vele szemben tanúsított magatartást érzem a legfontosabb kritériumnak. Ennek alapján határolom el magam tőlük, mint az abszurd jelenségek kritikusai. Mint ahogy voltak kritikai realisták, ugyanúgy lehetnek szerintem kritikai abszurdok, akik az abszurd jelenség kritikusai.

- *Eddig az abszurd jelenségről és az abszurd filozófiáról szoltunk. De az én kérdésem - és gondolom az olvasóké is - szorosabban kötődik az esztétikumhoz, vagy mondjuk inkább a művészi gyakorlathoz. Voltaképpen az abszurd dráma két évtized alatt kikristályosodott ábrázolási módszerének vállalására vagy tagadására vonatkozik.*

- Vannak olyan technikai, stílári, esztétikai elemek, amelyekről nem lehet lemondani. Mint ahogyan egy tisztán romantikus író sem mondhat le a fekete-fehér ábrázolásról, de a kritikai romantikus sem.

Azonban, hogy a témánál maradjunk, én csak azt szerettem volna jelezni, hogy mint kritikai abszurd, én sem mondhatok le bizonyos ábrázolási eszközökről, már csak azért sem, mert a jelenség lényegéhez tartozik a maga megjelenési

formája. Az abszurd jelenséghez - a megjelenési forma abszurditása. Ennek természetesen meg kell hogy legyenek a maguk írói, ábrázolásbeli konzekvenciái is.

- *Kérdésem voltaképpen ezekre a konzekvenciákra vonatkozott. De fogalmazhattam volna precízebben, nevekkel is. Olvasás közben Gogol, Kafka, Beckett, Mrožek és Örkény alkották azt a csillagképet, amelyben a Páskándi-drámák helyét kerestem ...*

Partnerem, aki beszélgetésünk során eddig még csak szerénységével hozott zavarba, ennél a meggyőződésém szerint rangot adó felsorolásnál hirtelen elzárkózik.

- Nyilván a groteszk jeleneteimre, darabjaimra gondol. Meg kell mondanom, hogy amikor ezeket írtam, még nem is olvashattam például Örkényt, Beckettről nem is beszélve. Azóta természetesen megismerkedtem nemcsak a felsoroltak műveivel, de másokéval is, akikkel ezt a névsort kiegészíthetném. Például a lengyel Różewiczcel. De meggyőződésém, hogy vannak dolgok, amik a levegőben úsznak, és ugyanabból a levegőből egy-időben többen táplálkozunk. Egyébként egyikkel sem érzem magam rokonnak. Ahogy a szimbolizmuson belül elképzelhető egész sor árnyalat - más Ady, mint Baudelaire, más a román Bacovia, mint az orosz Blok, ugyanúgy én is másnak érzem magam, mint például Mrožek.

- *Ha jól értem, akkor végeredményben azért az abszurdok művészi módszerétől is elhatárolja magát.*

- El. És hogy világosabb legyen, utalnék a realizmus típuselméletére. Gondolom, mindenki számára nyilvánvaló, hogy a hagyományos vagy mondjuk klasszikus abszurdoknál ez módosul. A Beckett-féle abszurdban a típus, a jellem foltszerűvé válik, szinte megszűnnek a meghatározó kontúrok. En viszont nem mondok le arról a realista igényről, hogy alakjaimat meglehetősen pontosan körülrajzoljam, még akkor is, ha sokszor ez a rajz indirekt: vagyis a szituáció rajzolja körül az alakot.

- *Azt hiszem, ez nem az Ön drámáinak specifikuma. Hiszen tulajdonképpen, ha a monológtól eltekintünk, a drámában mindig a szituáció és a hősök egymáshoz való relációja határozza meg a jellemet.*

(Páskándi a korábban idézett példához nyúl vissza, hogy világosabbá tegye okfejtését.) - Úgy értettem, hogy például az említett két úr, az *Árnyékban*

című jelenetben, egyszerre hordozza a polgár - kispolgárrétegi - vonásait, és a gyanakvó, bizalmatlan emberek csoportjának jellemvonásait. Vagyis: nem mondok le a pontos leírásról, ami realista vagy még inkább egzakt igény.

- *Drámakötetének ismeretében szeretném megkérdezni, mi az oka annak, hogy nemcsak a műformák tág világában csapong a líra, epika, dráma között, de drámaíróként sem kötelezi el magát tartósan egyetlen forma vagy stílus mellett. Eddigi drámai oeuvre-jében szerepel történelmi dráma, mitológiai játék, groteszk, verses mesedráma. Hadd kérdezzem meg tehát, hogy mi az oka a műfajok és hangnemek e sokféleségének?*

- Végig akarom írni az egész drámatörténet stílusait, műfajait: tehát a vas-kos antik komédiától vagy a még vaskosabb commedia dell'artétól a mai groteszkig.

- *Lehet, hogy Weöres Sándor költői példája vonzza, aki nagyszabású lírai kísérlésben tudatosan „végigzongorázta” a hét évszázad magyar költészetének formagazdagságát? Vagy talán valamiféle művészi erőpróbának tekinti ezt a széles drámai skálát?*

- Tekinthető annak is, de nem elsősorban az. Szándékom szerint egyszerre szeretnék totális képet adni a drámaírásról, a drámatörténetről magáról, és az én saját drámai világomról, víziómról. Egyfajta „színjáték a színjátékban” ez, de ebben a történelmi értelemben.

- *De azért talán nem tévedek, ha e skálán belül megkülönböztetett helyen látom a groteszkot. Természetesen nem mint műfajt, hiszen nem is az, hanem inkább mint látásmódot, hangnemet.*

- Lehet, vagy legalábbis nincs kizárva, hogy valóban ez a domináns szín. A groteszk látásmódban a magyar népmesekincs a tanítómesterem, és ez is vonz. De azért semmiképpen sem érzem kizárólagosnak, és nagy jelentőséget tulajdonítok a komplementer színeknek is.

- *Mennyiben határozza meg az élmény a feldolgozás műfaját és hangvételét?*

- Ahogy a szobrásznak tudnia kell, hogy a márvány vagy a kő sokkal alkalmasabb a monumentalitásra, mint az agyag, ugyanúgy a drámaírónak, költőnek, novellistának is éreznie kell, hogy mire rezonál az anyaga. Minek áll ellent, vagy milyen műfajnak, műformának adja oda könnyen magát... A művésznek legyen anyagintelligenciája, vagyis az a

képessége, amellyel megérzi, hogy mivé kívánczik anyaga.

– *Hallhatnék erre is egy példát?*

– Egy ember élete szerintem nem alkalmas drámára, csakis regényre. Persze, megint más kérdés, hogyha olyan drámát írok, amelynek a hőse egyetlen ember, akkor abban a szituációban, amelyet az életéből kiválasztottam, bele lehet sűrítve az élete esszenciája.

– *Mint ahogy Dávid Ferenc életének lényege benne van a Vendégségben ábrázolt szituációban.*

– Ezt megítélni nem vagyok hivatott. Én csak annyit mondhatok, hogy drámaíróként erre törekedtem. És világos az is, hogy a színpadon az élet teljességét érzékeltető esszenciát a félrevezető részletek és a dráma számára nem alkalmas árnyalatok nélkül kell megeleveníteni. A színpadi hős fejlődése nemcsak úgy képzelhető el, hogy előbb még zsenge kised, azután a környezetből kapott impulzusok közepette felnő, fokozatosan kibontakozik vagy eltorzul. Hanem úgy is lehet, hogy a színpadra lépés pillanatában már rossz, és a dráma azt követi, hogy e rosszon belül mivé fejlődik. Az esztétikai kérdés nem a kiindulópont szintje és az onnan megtett út hosszúsága, hanem az, hogy tudom-e a cselekmény sodrában fejleszteni, árnyalni az ábrázolt jellemet. A kritikától is azt várom, hogy ezt elemezze, bírálja.

– *Ezzel már tulajdonképpen visszakanyarodtunk beszélgetésünk apropójához, a Vendégséghez. A darab értelmezését, elemzését, méltatását nyilvánvalóan a kritikának kell elvégeznie. Én magam szívesen letenném ugyan a voksot a dráma mellett, amelyet gondolatiságában, struktúrájában, megformálásában és főként mindezek összhatásában kiemelkedő jelentőségű műnek érzek, de ezúttal elsősorban kérdezni szegődtem. Tehát hogyan, miért fordult az abszurd kritikusa, ha megengedi, hogy így nevezzek, a történelemhez, és miért éppen a XVI. századhoz?*

– A magyar irodalomból szinte a legkedvesebb fejezetem a reformáció irodalma. Szinte diákkorom óta foglalkoztat. S hogy miért éppen Dávid Ferencet választottam hősnak? Azért, mert az ő életében láttam a legizgalmasabban megjeleni az eszményhez való ragaszkodás és az újítás dialektikus küzdelmét.

– *Történelmileg mennyire hiteles a történet?*

– Teljességében az. Minden hősöm szorosan kötődik a maga történelmi mo-

delljéhez, kivéve Máriát, aki költött alak.

– *Sokat vitatkoztunk a közelmúltban itthon, főként Jancsó Miklós műveit elemezve, a történelmi mű és a parabola kapcsolatáról. Ön bizonyára nem annak szánta, de számunkra a Vendégség is hozzászólás ehhez a vitához.*

– Ha a történelmi mű és a parabola kapcsolatáról kérdez, vissza kell nyúlnom ahhoz, amit a létmodellel kapcsolatban már elmondtam. Úgy gondolom, minden létmodell abban a pillanatban parabolává nő, ahogy elhullajtja a lényegtelen részleteket. Tulajdonképpen ez egyszerű eljárás: kinagyítása egy darab történelemnek, amely éppen a kinagyítás által különös hangsúlyt, általánosabb kisugárzást kap. Szeretnék itt nem valamelyik kortársi parabolára hivatkozni, hanem annak klasszikus formájára, egy bibliai példázatra. Itt van például a talantumokkal gazdálkodó, jól vagy rosszul sáfárkodó ember példája. Ez ös-mintaként természetesen kinagyítása annak az alternatívának, amelynek megfelelően az emberek vagy elfecsérik az életüket vagy nem. Amit egy regényíró életregényben írna le, végigkísérve hőstét gyerekkorától haláláig, nyomon követve minden apró, az élet elfecsérléséhez hozzájáruló félrelépését és gesztusát, az ebben a parabolában kinagyítva úgy jelentkezik, ahogy valamennyien ismerjük. A parabola szerintem nem más, mint egy szimbólum, sztoriban elmesélve. Más kérdés aztán, hogy van, aki ezt a sztorit kitalálja, van, aki megtalálja - például a történelemben. De szerintem nem a forrás, még csak nem is a módszer a lényeg, hanem, hogy valótlanágában is valóságosnak tűnjék.

– *Az elismerő s a polemizáló kritikák is egyöntetű elragadtatással szölk a Vendégség veretes irodalmi, színpadi nyelvéről. Amennyire ismerem az Ön drámaírói munkásságát, ez a nyelv egyetlen más írásának stílusához sem hasonlítható.*

– Történelmi dráma írásakor a választott kor meghatározza a választandó nyelvet is. De ebben az esetben tudatosan ügyeltem arra, hogy ne archaizáljam agyon a nyelvet, csak az archaitás szelleme lebegjen a mondatok felett. Azért nem akartam mai irodalmi nyelven megírni a drámát, mert az eszmény és a régiség között nyilvánvaló kapcsolat van. Agyonarchaizálni viszont azért nem szerettem volna, mert rájöttem, hogy a közönség, ha archaikus szöveget

hall, hajlamos inkább lírát sejteni mögötte, semmint drámát. A vers nyelve is, az archaitás nyelve is - különös nyelv. Mondhatnám azt is: ez a különös nyelv - a nyelv kvintesszenciája. De éppen a két különös nyelv közös vonásai okozzák, hogy a nézők pszichéjében könnyen egy kalap alá kerülhet a kettő. A színpadon, attól tartottam, hogy az archaitás különös nyelve túlságosan magára vonná a figyelmet, mint egy hivalkodó rím a sor végén, amely elvonja a hallgató gondolatát a strófáról vagy a sorról.

– *A Vendégség végén a kötetben a dátum 1969-1970. Szeretném tudni, hogy hűséges maradt-e azóta is Tháliához?*

– Folytatom a már említett, teljességre törekvő drámai skála kialakítását. A *Vendégség* óta több drámám is megjelent folyóiratban. Az első, egy tragikomédia, amelynek a címe *Időszak, a hülye gyerek avagy a vándorköszörűs*. A *Tornyot választok* Apáczairól szól - háromfelvonásos történelmi dráma. És megjelent egy mesekomédiám is, három felvonásban, *Legyet vegyenek* címmel.

*

Ha Páskándi Gézától csak a *Vendégség* ismertük volna, akkor is kíváncsian várnánk kötetben, színpadon a folytatást. De az évad nagy sikerén túl, *Az eb oly-kor emeli lábát* című kötet olvasóiként drámai hangvételének jóval szélesebb skáláját is ismerjük. A kötet szuggesztívan szellemes színpadi dialógusai, a háború, a hatalom, a manipuláció félelmetes mechanizmusát szituációkban elemző jelenetei, címadó, komoly gondolati tartalmat hordozó mesekomédiája, a Kolozsvárott és a román rádióban bemutatott Pygmalion-drámája (*A király köve*) már együtt kirajzolják egy drámaírói egyéniség körvonalait. Aragon a regénnyel kapcsolatban szólt arról, hogy századunk második felében a műfaj tartalmi megújítása a társadalom új konfliktusainak élményanyagából táplálkozó, szocialista világból való íróktól várható. Ha továbbgondoljuk és a dráma műfajára is kitéjtük ezt a hipotézist, Páskándi Géza feltétlenül azok közé tartozik, akiktől joggal várhatjuk e jóslat valóra váltását.



SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Sándor Fekete:

De la scène ouverte

Fin février, le Vingt-Cinquième Théâtre a présenté « Hőség hava » (Thermidor). L'auteur du drame, Sándor Fekete, raconte ses rencontres de jusqu'ici avec le théâtre et révèle ce qui l'amène à donner au plus jeune des théâtres hongrois (existant depuis deux ans à peine) et au plus petit (pouvant contenir à peine cent spectateurs) sa pièce traitant du 9 thermidor, ce tournant de la révolution française.

Levente Osztoivits:

**Improvisations prévenues,
sur des thèmes actuels**

La quatrième partie de la série d'articles traite de l'effet nuisible du pouvoir excessif du metteur en scène. Si l'acteur n'est qu'une petite vis dans la conception, il sera dépouillé de sa qualité la plus importante: son engagement vis-à-vis du travail créateur.

Miklós Almási:

**Messages chiffrés de Brecht
à l'homme d'aujourd'hui**

Au Théâtre National, la mise en scène de Tamás Major de « La Bonne Anne de Séthouan » de Brecht met en relief le problème éthique de la pièce, valable aussi de nos jours.

János Sziládi:

La recreation de la parabole

Il y a quinze ans, de « La Bonne Anne de Séthouan » était la première pièce de Brecht présentée en Hongrie. A l'encontre de la représentation d'alors, Tamás Major entremêle maintenant dans sa production les allusions à de différents endroits et époques. L'interprétation du rôle de Chen Tè est une étape remarquable dans la carrière d'artiste de Mari Töröcsik, et la représentation est un événement notable de l'évolution du théâtre politique hongrois.

Katalin Saád:

La composition du lieu scénique

Jusqu'ici, Ilona Keserű a signé la plupart de ses projets de décors et de costumes pour les

mis en scène de Tamás Major. Les deux caractéristiques principales de ses ouvrages sont la structure synoptique et l'importance extraordinaire qu'elle attribue à la force expressive des couleurs. Cet entretien avec l'artiste a été recueilli à l'occasion de la représentation de « La Bonne Anne de Séthouan ».

Levente Osztoivits:

**Disons que c'est du bluff,
peu importe...**

Le drame « The Night of the Iguana » (La Nuit de l'Iguana) de Tennessee Williams a été présenté par le Studio du Théâtre « Madách ». Cette représentation a prouvé que le public des années soixante-dix considère les drames de Williams comme périmés. Cette pièce fait déjà l'effet d'une parodie de ses meilleurs drames.

András Barta:

Marionnettes? Hommes?

Depuis des années, le Théâtre des Marionnettes est l'un des meilleurs théâtres de Budapest. Ses représentations à l'intention des adultes ont même à l'étranger la réputation d'avoir réussi à créer une forme nouvelle et souveraine de l'expression théâtrale. Ils ont présenté en janvier leur nouveau programme sous le titre « Marionnettes et Hommes ». Les deux sommets de la soirée sont « Acte sans paroles » de Beckett et la composition « Aventures » de Ligeti et Szilágyi.

Judit Szántó:

Ce n'est pas l'ombre seule qui le sait...

La comédie de Neil Simon: « The Last of the Red Hot Lovers » fut mise en janvier à l'affiche du Théâtre « József Katona ». C'est donc momentanément l'oeuvre de Neil Simon qui est le plus complètement représentée sur les scènes hongroises. Son succès s'explique par le fait que c'est lui qui exprime le mieux, parmi tous les auteurs du monde, la psychologie de la classe moyenne d'âge moyen. Or, cette couche représente justement la majorité du public des théâtres.

András Pályi:

Drames hongrois de Roumanie

Les oeuvres de trois auteurs dramatiques hongrois vivant en Roumanie ont été présentées l'automne dernier en Hongrie: « Vendégség » (L'Invité) en deux endroits, à Békéscsaba et au Théâtre de Pest de la capitale; « Pompás Gedeon » (Gédéon le Superbe) à Kaposvár et « Noé bárkaja » (La Barque de Noé) de György Méhes au Théâtre National de Miskolc.

Erika Szántó: La vérité du comédien

Lajos Básti interprète le rôle de Ferenc Dávid, fondateur de la religion unitaire, dans la pièce

« Vendégség » (L'Invité) de Géza Páskándi, au Théâtre de Pest. Dans le rôle de ce fondateur de religion du XVI^e siècle, Básti a créé une des interprétations les plus sincères et les plus émouvantes de sa carrière d'artiste, embrassant 40 ans.

Erzsébet Berkes:

István Horváth junior

Il y a trente ans, à l'âge de vingt ans, est mort un étudiant de l'Université de Szeged, dont ses contemporains pensaient qu'il deviendrait le metteur en scène hongrois génial de l'avenir. Il ne nous est resté que le souvenir de quelques interprétations d'acteur, d'une mise en scène d'Hamlet, un ou deux articles et des fragments de lettres.

István Nánay:

**Festival en souvenir d'István
Horváth junior**

C'est à Kazincbarcika qu'a été organisé le 1^{er} Festival National du Théâtre Amateur, dont les meilleures représentations ont prouvé que le théâtre amateur hongrois est entré dans une nouvelle phase. Trente ensembles ont donné des exemples représentatifs du niveau et des essais dans les différents genres des 3500 troupes d'amateurs du pays.

István Köpeczi Bócz:

Visages et masques

Première partie d'une étude approfondie, dans laquelle le décorateur hongrois connu relate les débuts de l'histoire des masques.

S. V. Gippius:

L'examen du talent de comédien

Le professeur de l'École supérieure d'art dramatique de Leningrad traite des examens psychophysiques étendus lesquels, depuis des années, y accompagnent les concours d'admission. La base de ces examens est le fait qu'on peut, de plus en plus, établir avec une précision scientifique ces qualités concrètes de la personnalité dont la totalité favorise au plus haut degré la vocation de comédien. Pour le moment, ces examens ne remplacent pas encore, lors des concours d'admission, l'intuition des pédagogues d'art théâtral, ils ne font que la compléter.

Anna Földes:

Un critique des phénomènes absurdes

Entretien avec Géza Páskándi, écrivain hongrois de Roumanie, dont le drame « Vendégség » (L'Invité) a été mis à l'affiche, en automne 1971, par deux théâtres hongrois à la fois. Páskándi expérimente dans les genres dramatiques les plus divers, il recherche les formes d'un modèle d'existence fondamental, et se tient pour un critique des manifestations absurdes visibles dans le monde.

Ára: 12 Ft



Keserő Ilona díszletterve A szecsuanai jólélekhez (Nemzeti Színház) (Szabóky Zsolt felv.)