

SZÍNHÁZ



Berkes Erzsébet: A becsület fegyverei • Hermann István:
A szellemi krétakör • Molnár Gál Péter: Levél Máthé
Erzsihez • Köröspataki Kiss Sándor: Az ezred becsülete
Nánay István: A Koldusopera Kaposvárott • Szeredás
András: Illyés Kinga a pódiumon • Széchy Ágnes: Buk-
fenc és ugatás • Saád Katalin: Varázslat, pálca nélkül

1972
Május



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

V. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1972. MÁJUS

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem
vállalkozunk.
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Sala Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797



72.0281 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A CÍMLAPON:

Dégí István (Medvegyenko), Schütz Ilia (Mása),
Pécsi Sándor (Szorin) és Mensáros László (Dorn)
a Madách Színház Sírály-előadásában (Iklády
László felv.)

TARTALOM

játékszín

BERKES ERZSÉBET

A becsület fegyverei (1)

HERMANN ISTVÁN

A szellemi krétakör (6)

MOLNÁR GÁL PÉTER Levél

Máthé Erzsike (11)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Az ezred becsülete (15)

NÁNAY ISTVÁN

A Koldusopera Kaposvárott (19)

SZ. A.

Illyés Kinga a pódiumon (21)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Latinovits avagy a színészet új paradoxona (22)

JÓSFAY GYÖRGY

Az alakítás legyen „remeklés” (26)

SAÁD KATALIN

Varázslat, pálca nélkül (28)

négyszemközt

BARTA ANDRÁS

Beszélgetés Szinte Gáborral (30)

világszínház

SZEREDÁS ANDRÁS

Jézus Krisztus mint szupersztár

SZÉCHY AGNES

Bukfenc és ugatás (32)

KOLTAI TAMÁS

Varsói hétköznapiak (35)

N. KRIMOVA

Egy színház Litvániában (41)

szemle

FÖLDES ANNA

Örkény dramaturgiája (44)

BERKES ERZSÉBET

A becsület fegyverei

Két Illyés Gyula-bemutatóról. Közös témájuk : hogyan tudja az ember megóvni a becsületét? Bál a pusztán : gyilkos gúny a nép fölött trónolókkal szemben, szelíd ironia a „népmentő” értelmiség iránt. A Különc kérdése : meddig távolodhat el, taktikázva, a céltól a forradalmár?

Bál a pusztán

Immáron hat éve, hogy a *Kegyenc* párizsi bemutatójával egy időben a Déryné Színház Alsópáhokon először játszotta Illyés Gyula *Bolhabálját*. A két premier egybeesése lehetett véletlen, a két szín-hely azonban akkor is, most is többet jelentett ennél: földrajzi fogalmakkal tette szemléletessé az életműben meglevő kettősséget. Azt a vonzó művészi-emberi törekvést, amelyet - a sommás értékelés mindig suta és körülményes mondatait elkerülendő - egy Kazinczy-idézzel visszaadhatunk: „Nékem az emberiség s Pest-Buda tája hazám.”

Ott ez a kettősség a *Bolhabálban* magában is: műfaját tekintve francia min-tát követ - farce, vagyis népszerű komédia, amelyben jó vastagon megkapja valaki a magáét. Nincs rá magyar szó, de van rá magyar fogantatású élmény, amilyenre már a *Puszták népében* is utalt Illyés, s amit most színpadra alkalmas formában is megfogalmazott: a summáslányokra áhító gazdatiszt és helybeli hatalmasságok a furfangos főzőasszony okos csele következtében köznevetség tárgyává lesznek. Mindez „csupán” annyi, mint - Illyés szavával szólva - „egy útszélen egyszerű erkölcsi mag, egy megadta-neki-szerű csárdai - és olümposzi - igazságszolgáltatás és köréje annyi nevetési alkalom, amennyit csak tikkadtra gyötört lelkek szomszár-éhe elbír. Mert megkíván.”

A sikeres ősbemutatót követő kritikák lényegében három szempontból elemezték a darabot: egyfelől úgy ítélték meg, mint a hatalom kérdését példabeszéd-formán feszegető művet, melyben végül is a nevetés fegyverét szegzik szembe a humor és humanitás nélkül a nép fölött trónoló elnyomókkal. Másfelől úgy értékelték, hogy Illyés olyan művet írt, amelyben azt bizonyítja, hogy a népnek nincs szüksége a felülről jövő segítség-re, meg tudja védeni a maga jogait a

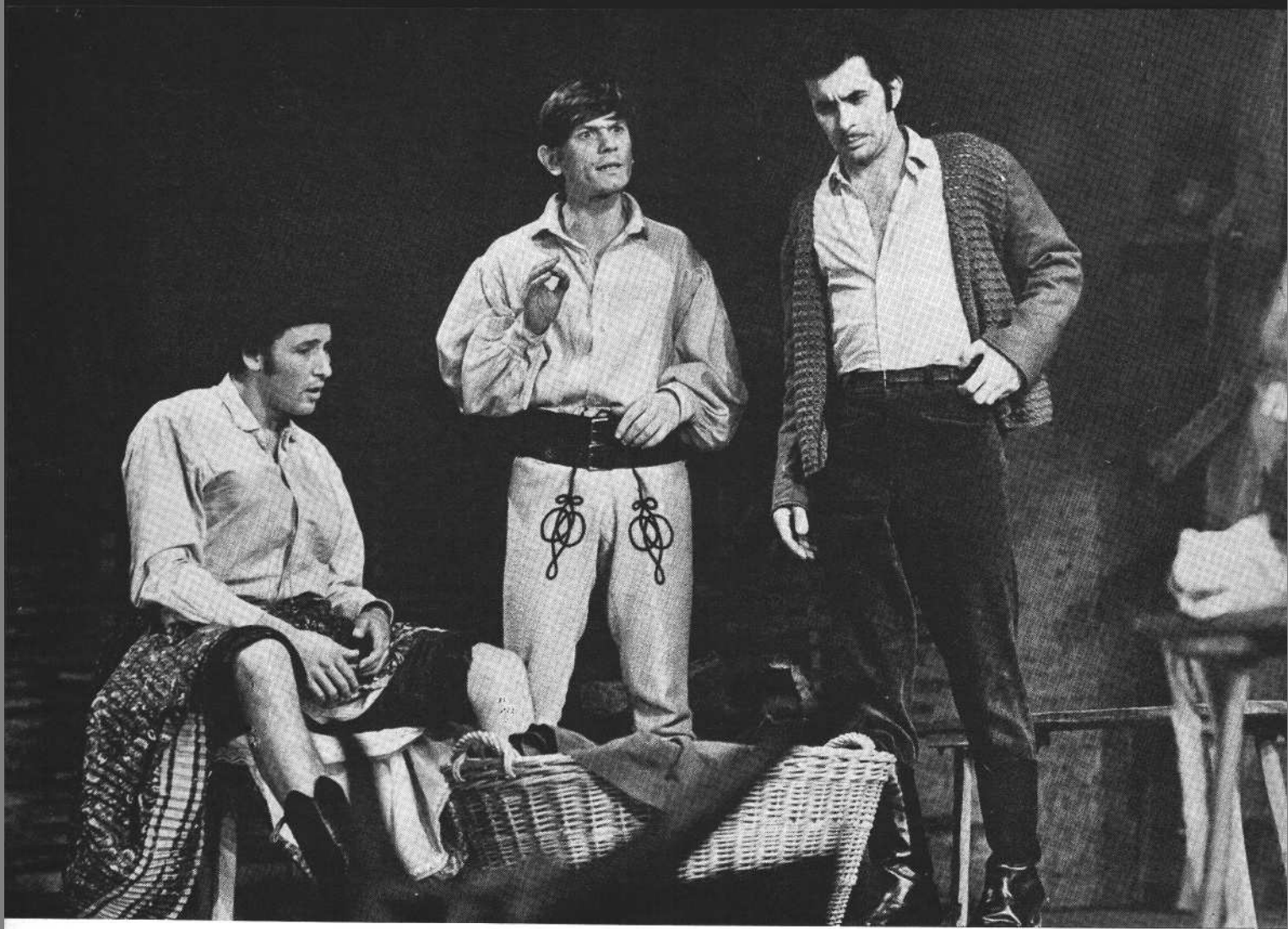
maga leleményéből is. A harmadik csoport - az írószövetségi vitán - kérdésessé tette, hogy lehet-e hagyományok nélküli műfajt importálni, van-e létjoga a drámában meghúzódó - műfajt és igazságszolgáltató eszmevilágot egyként érintő - írói didaktikusságnak.

A jó műnek mindig igen sokszínű és széles körű jelentéstartománya van. Színpadi alkotásnak kivált, hiszen egy szereposztás-változás vagy egy hangsúly át-helyezése megfordíthatja nemcsak egy jelenet, de a darab egész mondandóját. Aki például vette magának a fáradságot és a Déryné Színház több tájelőadásának is tanúja volt, tapasztalhatta, hogy a fentiekén kívül - vagy azokkal szemben? - egy negyedik felfogás is érvényesült. A falusi közönség felcsattanó tapsa nemcsak a színészi alakítást ünnepelte a főzőasszony Terusban, hanem azt az igazságot is köszöntötte, amelyet a figura megtestesített: az a helyes tett, amelyik nem vagy a becsületet vagy a kenyeret menti, hanem amelyik a kettőt együtt. Csak így érdemes és lehet élni, megmaradni.

Éppen ezért csak ívekre menő elemzés mutathatná ki - ha kimutathatná egyáltalán -, hogy milyen meg gondolásokból változtatta meg Illyés az eredeti szöveget. Annyit azonban már az első pillantásra kockáztathatunk, hogy az új változat a Thália Színháznak készült, városi közönségnek tehát. Ezért helyet kaptak olyan utalások és fricskák, melyek a városiak falusit lesajnáló szemléletének szóltak, ugyanígy helyt kapott a szándékolt anakronizmus is - hiszen a játékot olyan fiatalok is nézni fogják, akiknek vajmi kevés fogalmuk van a harmincas évekbeli pusztai életről. Mindezekon túl az az újonnan színpadra került jelentésgyarapodás a vonzó, amelyik a „népmentő”, ideologizáló értelmiségiek ironikus szemléléséből származik. Ez a látás ad az új változatnak a korábbit

felülmúló, több színű, játékosabb színpadi lehetőséget.

Az ugyan vitatható, hogy minden változtatás értékgyarapodást hozott-e. Az elhagyott harmadik felvonás például nem a legszerencsésebben módosítja a farce-ot. Most ugyanis a nyakukba szórt bolhák miatt vetkeznek le az urak, korábban a találka ténye készítette erre őket, így a meg szégyenülés - az aratók bevonulásakor - teljesebb volt, mint-hogy azért maradtak pőrén, amiért vétkesek voltak. Most viszont a bolhaszórás ideje s a vetkőződés esetleges. Ti.: szórhatták volna a bolhákat előbb is, később is; vetkőződni sem feltétlen szükséges ettől a vizsketegtől. Elmaradt né-hány mulatságos jelenet és remekbe szabott dialógus is, mint például a Diák visszavágása, aki a zsebkendővel béres-lányokat berendelő urak dicsekvésére úgy tromfol, hogy elibük vágja a maga zsebkendőit: osszák szét húguknak, lányaiknak. Ám az ilyen és ehhez hasonlatos színpadi pillanatok elvesztéséért kárpótol a Diák mint narrátor, új szerepében. A farce-hoz adott keretjátékban egyfelől eljártssza, hogy néprajzi gyűjtőúton van az ozorai határban, ahol nemcsak a folklórt, de a nép „nagy lel-két” is rögzíteni akarja. Másfelől ügye-fogyott csetlés-botlásaival, lelkendező rokonszenv-nilvánításaival, ismeretterjesztő szavataival paródiáját adja a buzgalmában nagy, hozzáértésében kicsiny népmentő értelmiséginek. Ugyan-akkor ez a jelenetsor szellemes persziflázsa is a színház Bartókiana-műsorának. Az így exponált figura kézenfekvően hozza annak lehetőségét, hogy a korábban „egyesben” mondott s így didaktikusnak ható szövegek idézőjelbe kerülhessenek. A Diák nagy pátoszú előadásában „népmentő” és forradalmi szövegek egyszerre azonosak is magukkal s adják önmaguk bírálatát. De a legkényesebb helyzetekben is megtalálja Illyés ízlése az arányt: megvédi a nevetségessé válástól azt, ami ezekben a kijelentésekben az indulat igaz magva, máig tettekre kötelező hitele. S ha netán a néző nem disztigvált kellő finomsággal az utolsó jelenetben, a Diák fellelkesült szövege hallatán magamagán nevet. Ekkor ugyanis a játék 1936-os világából hősünk előre tekint, a tisztultabb jövő magatartását idézi: amikor majd kitüntetés lesz egy állatorvos számára, ha szegény summáslányt vehet el, s amikor boldogság önti el az arát, hogy kétkezi munkásokkal kerülhet atyafiságba.



Mert a boldog utókorban nem lesz úr-paraszt, fent-lent hierarchia, csakis és kizárólag az ember mértékével mérnek. Vagy nem? - Az utolsó mondatok kérdőjelére nevetésünk a szégyenkező felelet.

Amikor Kazimir Károly a színre vitel bonyolult munkáját végiggondolta, bizonyára eszébe jutott, hogy a „farce” szó nemcsak komédiát jelent a francia eredetiben, hanem fűszeres húsvagdalékot is, ebből a mi fasírozott szavunk. Jó okkal vélte hát, hogy a játék fűszerezés végett elegyíthető minden, a magyar népi hagyományból teátrálissá tehető öt-lettel. Ezért, mint a francia farce-játékokban is, maszkos játékkal keretezte a szöveget: Mohács környéki farsangoló maszkák, szőrös-subás-kosfejű busók kezdik a komédiát. Belőlük kerül ki a népi hangszerekkel - citerával, dorombbal --a játékot kísérő zenekar, no meg a gordonka és üstdob megszólaltatója. Busó-maszkot viselnek a darab szereplői is, mókás kedvükben nem zavarja őket sem az a szövegbeli utalás, hogy nyár eleje van, sem az, hogy mezőkövesdi vendég-munkások. A színház távolról sem törekedett néprajzi rekonstrukcióra, így a női viselet például nem a köznap matyóval tart rokonságot, hanem a rákospalotai promenádéval. A fergeteges iramú játék nem hagy időt az elemzésre; különben sem tételezhető fel, hogy a minden vidámságra készségesen hajlandó közönség mást is elvárhat a színpadtól, mint amit a nevetető forgatag pusztá látványa ad. Így aztán senkit sem zavar, hogy a jelzések megoldásokat naturálisak váltják fel, ezeket meg stilizáltak, s az sem, hogy a pozsgás cipőkkel úgy táncolnak az ételnek örvendő parasztlányok, mint Kalocsán a hímezett párnával szokás, vagy a füstölt kolbászt, sódart hőmérő módjára vágják karjuk alá a legények.

Nemegyszer panaszkodnak színházaink, hogy a darabok szerzői ritkán írnak szerepeket színészeik alkatára. Előzetes megbeszélés eredményeként vagy szerencsés véletlen folytán: Horváth Teri az az ideális Terus néni lett, akire életvidámság és nagy hangú perelés, víg-özvegy magakelletés és piruló szemérmesség, jámborság és furfang egyforma természetességgel jellemző. Mivel

hitette el? Füle körül lengedező huncut-káival, csilingelő fülbevalóival, szeme vágásával, felcsattanó hangjával? Nyilván mindezekkel meg még valamivel, ami egyéniségének sajátja. Szinte konvencionális, a farce-ével rokon dramaturgiában éppenséggel törvényszerű, hogy az ilyen sürgő-forgó asszonyságnak a busa fejű, tisztességes, ám kissé nehézkes észjárású Paja bácsi legyen a szíve választottja. Nagy Attila szemrehányó dörögései, nehéz tenyerű cirógatásai, döngő léptű kitörései hitelesítették a banda-gazda komédiabeli alakját. Az ifjú szerelmesek szerepét bizony megnyirbálta az új változat, Esztergályos Cecília azonban néhány mondatos szerepéből is meg-nyerő karaktert formált. Kár, hogy maszkja a lencsőke, frufus copfocskákkal rajzfilmbe illő kisunokára emlékeztet inkább, mint summáslányra. A székely göbé figurájának megírását, ha más nem, Harsányi Gábor remek játéka ön-magában is képes lenne indokolni. Minden pillanatban ízes, a jellemhez illő ötlettel lepett meg, lankadatlan energiával árasztotta a vígjátéki jó közérzetet. Legtöbb szerepe a Diákot megszemélyesítő Kozák Andrásnak volt, aki külső megjelenésében a mai értelmiségi fiatal hozta: kifordított szőrbekéce, hosszú haja azonban csak azt az anakronizmust hangsúlyozta, amely a darabot záró mondatoknak amúgy is sajátja volt. Fanyar humora híven kifejezte a szerep-ben megkívánt kettős jelentést: azonosságot és véleményező fölényt. A lány-ruhába bújtatott legények örökké nálánál nevetetési lehetőségeit az utolsó rezdülésig kihasználta az előadás, s a felcsattanó hahota ezúttal sem maradt el.

Nevetésben bővelkedő színházi este volt. De - hogy konyhaművészeti hasonlattal éljünk - a zsíros, borsos, fok-hagymás, tárkonyos, majoránnás keverék csak azok számára jelentett zamatos eledelt, akiket menzakszton tartanak. Akik ínyesmester konyháján is ettek mást, tudják, hogy kevesebb több lett volna. Az-az: keretjátékot keretező keretjáték, egy-másba ültető ötletek, önmagukat is túl-kiáltó hangok nélkül emberi fogyasztásra alkalmatosabb materiát kaphattunk volna. Annál is inkább, mivel az alapanyag nemes aromáit, Illyés Gyula játékát és szándékát jobban élvezhattuk volna.

Különc

Vannak összeszokott fogalmaink: Voltaire után menten mondjuk, hogy felvi-

lágosodás; Széchenyi - reformkor; Deák - kiegyezés; de - mint drámája bevezetőjében Illyés mondja - Teleki László nevének hallatán még a műveltebbek is alig tudnak valamit földézni.

A dráma, szerzője egyik szándéka szerint, ezt a homályt kívánja eloszlatni. Ennyiből azonban nem születik műalkotás, kivált nem olyan rangos alkotótól, mint Illyés. Teleki alakjában művészi megragadás számára - általában - vonzó tragikus sorsa, a sors, melyben korának ellentmondásai tragédiává tudatosodtak. De, hogy ezt a művész észrevegye, az is szükséges, hogy hőse sorsa iránt saját korának dilemmái miatt fogékonnyá váljék. Milyen kortási közlendő érzékletessé formálása vonzotta Illyést Teleki László sorsához?

A már megjelent kritikák közül Pándi Pálé eligazíthatja e kérdésben azt, akit a dráma első publikálásával egyidejű atmoszféra észlelésével nem ajándékozott meg az évjárata. Eszerint a drámából megformálások olyan hangok is kicsendültek, melyek Illyés 1956 utáni opozíciós magatartásához teremtettek volna mítoszt. Ez volt az oka annak, hogy a mű később került a színpad deszkáira.

Vagyis akkor, amikor a kortársi aktualitást már kimosta belőle az idő? Nem Ha Illyés műve valamilyen egy kulcsra járó parabolaszervezet lenne, talán megeshet vele, hogy tíz esztendő elmossa a belé zárt közlendő érdekességét. Csak-hogy ez a dráma sokkal összetettebb, színgazdagabb annál, hogysem az idő kifakíthassa. Ellenkezőleg: más fény vetődve rá, új tulajdonságai és értékei tűnnek elő. A bemutató nem kultúrpolitikai becsületből lerótt tiszteletkör.

Teleki László azon kevés mágusok egyike volt, akik nemcsak első között csatlakoztak 1848-hoz, hanem mindvégig és következetesen azokat az eszméket vallották, amelyeket csak a szélsőbal mert kimondani a kényes kérdésekben: ez a jobbágyfelszabadítás, az ösiség el-törlése, s a nemzetiségek szuverenitása. Mint a Batthyány-kormány, majd Kossuth párizsi követé, később pedig az emigráció külügyi kapcsolatainak meg-teremtője, egyedülálló politikai manővereket hajtott végre. 1860-ban egy százsz-osztrák titkos megállapodás kapcsán elfogják Drezdában, s átadják a császári hatóságoknak. Bécsben - a korabeli sajtó és részben a dokumentumok tanúsága szerint - kegyelmet nyer Ferenc Józseftől annak fejében, hogy ígéretet

Illyés Gyula: Bál a pusztán (Thália Színház) Vallai Péter, Harsányi Gábor és Csíkós Gábor

Nagy Attila, Kozák András, Vallai Péter és Kautzky József (Iklády László felvételei)



tesz: nem foglalkozik politikával. Mégis, amikor 1861-ben összehívják az országgyűlést, a császár - magyar földön: a király - lehetőséget ad számára is, hogy képviselőnek jelöltesse magát. Teleki habozás nélkül fellép 48-as kerületében, Abonyban, ahol meg is választják. Parlamenti programbeszédének előestéjén azonban öngyilkos lesz. Mint a romantikusra hangolt korábbi történetírás állította, lelkiismereti válságba került, mert nem tartotta be a császárnak tett fogadalmát.

Az alaposabb történetkutatás s Illyés megalapozott Teleki-rekonstrukciója tagadja ezt a magyarázatot. Teleki politikus volt, mégpedig gyakorlati játsszák lebonyolítója. Becsületes volt, egészen a felfokozott romantikus ideálig, ez azonban nem zárta ki, hogy hamis útlevelemmel utazzon, vagy a letartóztatására érkező titkosrendőrök előtt parókásan, szinte álruhában játssza el, hogy ő nem a körözött személy. Illyés ezeket az eszközöket hősenek pontos jellemzésére felvonultatja a dráma első jeleneteiben, meggyőzve bennünket arról, hogy hőse ismeri a különféle taktikai eszközöket, és él is velük. Egyet azonban nem vállal: szorongatott helyzetében sem mondja ki *expressis verbis*, hogy ő nem Teleki

László. Lényegében ez a jelenet ismétlődik újra, de nagyobb tételekben és súlyosabb helyzetekben a dráma folyamán. A császár előtt egyetlen olyan kijelentést sem tesz - a felajánlottakat sem fogadja el -, melyekkel meggyőződését lényegében feladná. De a császár elhatározta, hogy Telekinek a kegyelem megadásával veszi el politikusi hitelét. Amikor Teleki elfogadja vagy nem utasítja még határozottabban el a szabadulást, a Crenneville-től megfogalmazott igazságnak enged: a politikában becsületes az, ami egyedül lehetséges. Ez a „lehetséges” kényszeríti Telekit a taktikai engedményre. Csakhogy éppen az övéi körében kell rádöbbenie, hogy ez a lehetséges a lehetetlenig szűkül. Pontosabban, egy olyan lehetőségre, mely egyenértékű az első felvonásban - kicsiben - már látottakkal: azt kellene mondania, hogy: nem én vagyok Teleki László. Azt, hogy a jobbagyot nem kell föl szabadítani, azt, hogy az országgyűlést nem népképviselőt alapján kell összehívni, azt, hogy 1848 nem érvényes. Ez az út számára nem becsületes - tehát nem is lehetséges, ezért vállalja a halált. Nem a politika manőverezései, nem is a hatalom gyakorlásával együtt járó, sőt szükséges eszközök utálata löki vissza,

hanem a pusztán tény, hogy a forradalmár számára egy út maradt - a kiegyezés.

Ebben a megvilágításban - részletek és más irányba is világító mozzanatok mellett, amelyeket talán majd más korszakok fogékonysága állít előtérbe - a kérdés úgy hangzik: meddig távolodhat el taktikázva a céltól a forradalmár? S Illyés Telekivel azt a választ adja: egészen addig, amíg a célt, a lényegét feladni nem kényszerül.

De ha a történelmi helyzet mégis egyedüli kivezető útnak a kiegyezést rajzolja meg? Akkor a kor kitermeli a maga politikusait is arra, hogy a kiegyezés nyelvébe üttessék.

Ez a drámaértelmezés is, mint minden értelmezés, természetesen elszegényíti a mű egészét. Hiszen egyetlen színpadi helyzet, a szereplők egyidejű jelenlétéből származó szituáció néhány pillanata is sokirányú információt képes teremteni. Illusztrációképpen csak egyet idézzünk föl. Batthyány Lajos özvegye s Orczáné, Teleki kedvese, teázgatva beszélgetnek. Teleki lelkiállapotáról, a sajtóbeli kommentárokról, aztán az új kormányzó tisztelkedése kapcsán: „Karózzák már nálatok is, hogy merre megy majd a vasút? Most kell nyitva tartani a szemet . . . Őt

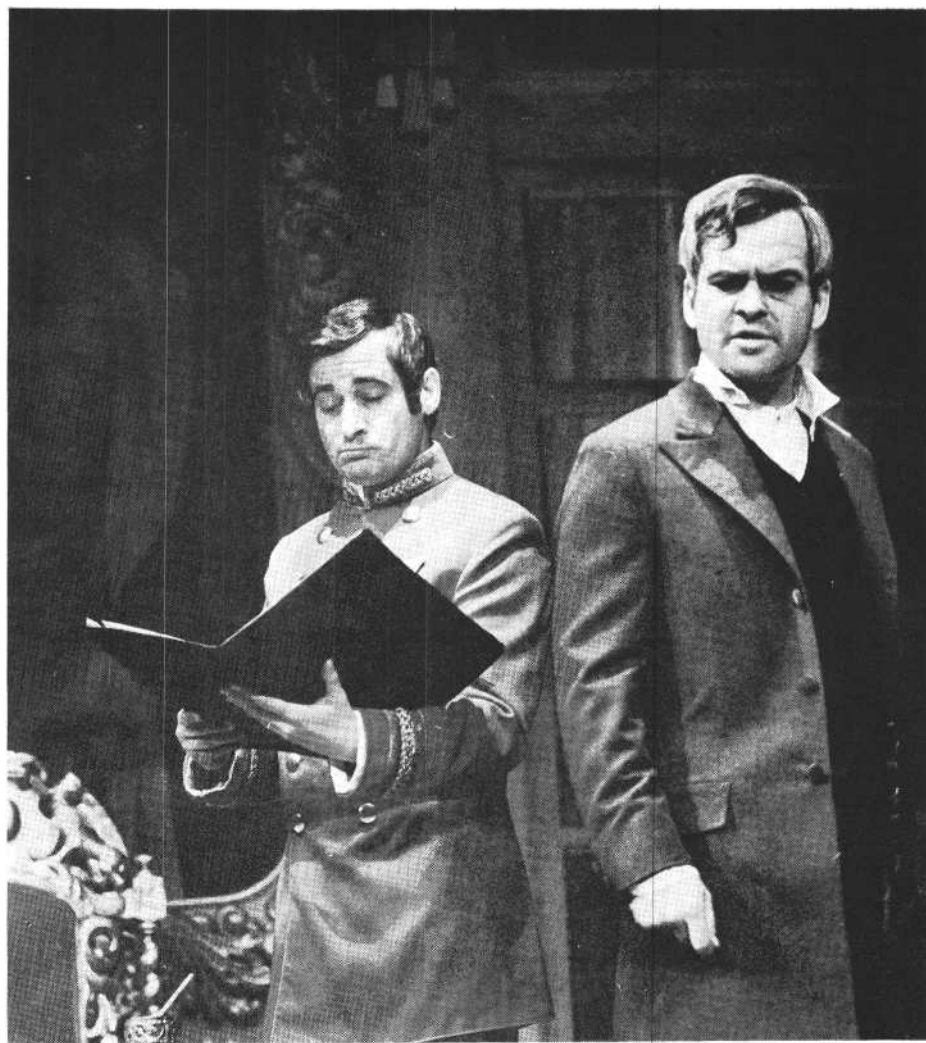
Illyés Gyula: Különc
(Veszprémi Petőfi Színház)
Latinovits Zoltán (Teleki László)
és Majczen Mária (Orczyné)

Dobránszky Zoltán (Crenneville)
és Latinovits Zoltán (Teleki László)
(MTI fotó - Kovács Sándor felvételei)

év múlva tízszeresét éri a birtok, ahol lesz vasút, de felét sem, ami messze esik tőle... Ez is egy fajtája a sebek gyógyításának, a békülésnek, vagyis a jutalmazásnak" - mondja a nemzet özvegye, mártírhaltalt halt férje *gyász*átylas képe előtt. Pontosan jelezve: megvan már a balzsam a „soha nem gyógyuló sebekre”, készül, ha már kész nincs, a hajlandóság, hogy az imént még emigrációban nyakaskodó urak elég jogot érezzenek, a haza üdvére hozott áldozatokat felhasználva, a személyes haszonra. Ez a beszélgetés egyben kitűnően exponálja Tisza Kálmánnak, az új szelektől röptetett negyvennyolcas arisztokratának az érkezését.

A bokacsattogtató, jó modorú fiatal-ember ért hozzá, hogy elkerüljön minden nyílt szembefordulást Telekivel, hiszen tudja, hogy annak árnyékában terem számára a siker. Látszatra alkalmazkodik hát mindenben az irányt adó nagybácsihoz. Illyés jellemfestő leleményéből mégis nyilvánvaló, hogy a két férfi között össze nem egyeztethető ellentét van: a Telekit jobb belátásra, szelídebb programbeszédre agitáló Tisza Kossuthot kicsinyítve bátyja érdemeiről beszél. Mind-egyre mint Lajos bátyámat emlegeti Kossuthot, Teleki egyre ingerültebben javít: „Ne lajosbátyámozd itt, ha bele akarsz döfni? ... Kossuth Lajos nem tartozik a családunkba, szerencséjére! Azon túl pedig csak annak Lajos bátyám, akinek ő is azt mondhatná: öcsém. Neked most nyilván nem mondaná!” - Ez a kitűnő riposzt, mint annyi más a drámában, nemcsak Tiszának szól, benne van az egész majdani dzsentrivilág urambátyámos, fegyelmet és becsületet egyként kedélyességbe züllesztő komázása.

A rövidke példák a helyzetek és a drámai nyelv megeremtéséről talán képesek érzékeltetni, hogy anyagában nemes, sűrű közegű s éppen ezért értékes dráma a *Különc*. A színpadi változatnak azonban, éppen mert hangzó szöveg követését várja el a nézőtől, kevesebb utalással, történelmi ismereteket feltételező adatvillanással, archaikus fordulattal kellett volna élnie. Teleki tettei nem



közismertek, s Illyés Gyula elcsábult, hogy azokat teljességükben a néző tudomására hozza. A néző azonban, mint neve is mutatja, sokkal kevesebbet fog fel a fülével, mint a szemével. Egy-egy helyzet, új fény vagy szereplő színre lépése sokkal nagyobb mértékben leköti figyelmét, mint a legmagvasabb fejtegetés. Csak E vitatható megoldás ellenére Pethes György s vele az együttes egésze nem egyszerűen igényes munkát végzett, hanem lélektől fűtött alkotásra törekedett. Szereplőire helyezte a hangsúlyt, arra, hogy az egyes figurák sokszínűségét kibontva formálódjék meg a dráma egészének árnyalt, közlendőkben gazdag rendszere. Ilyen felfogásban szükségképpen a főszereplőre esett a legnagyobb nyomatók: Telekit Latinovits Zoltán játszotta. Sajnos, rossz csengésű a szó, de talán sikerül jogaiba visszaállítani: alakítását mély, belső pátosz határozta meg. A nagyszabású lélek nagy indulatokra képes, s nagy indulatokat követelő állandó készenléte jellemezte játékát. A legkisebb érzelmi ingadozásokat is jelezte, azonnal reagálta. A császárral folytatott dialógus kétharmadát háttal a közönségnek játszotta. Ezzel ugyan meg-fosztott bennünket a tekintet és mimika követésétől, de a hetykén, túl hetykén is kifeszített hát, felvetett fej arról beszélt,

Így Karlowitz utolsó jelenetbeli fejtegetése is nemzetközi politikáról, hatalomról, a spionlélek rejtett titkairól, egy bizonyos időn túl a fül közvetítette impulzusok nyomán már alig volt követhető. Ebben a rendezői értelmezés is közreműködött: a jelenetet mint valami kísértő látomást, zöldes holdfény világította meg. A dráma reális akcióihoz képest kétségtelenül irreális Karlowitz megjelenése, de az események belső logikája szerint mégis igaz valóság lépteti Teleki viaskodó éjszakájába. Illyésnek ezzel a megoldással sikerült színszerűvé, dialógussá alakítani mindazt, ami hőse legbelsőbb harca. Itt minden szónak

hogy a fizikai rosszullét s a teljes pszichikai kimerültség határán hogyan küzd az emberi méltóság megőrzéséért, a halál árnyékában is. Ereje azonban elhagyja: amikor kivégzett eszményképeinek nevét sorolja, a császárt személyében is sértő lajstrom vége felé térdre zuhan, ám előrebukó feje nem a megadást, hanem a közös sors vállalását idézi. A romantikus virtus és forradalmáreltökéltség együttes indulatának kivételes pillanatát teremti meg akkor, amikor a tőle oly távolra került arisztokraták köréből kilépve felfogja, hogy tiszteletére éneklik a künn várakozó parasztok a Kossuth-nótát. Latinovits ocsúdva, magára találva fordul az erkélyajtó felé. Az imént még összetört férfi kiegyenesedik, megnő, újra vezérré lesz. Csak egy színészi megoldását nehéz elfogadni: az öngyilkosság pillanatában, mint vala-mi duellumon, először a falnak irányítva céloz, majd egy hirtelen mozdulattal maga ellen fordítja a fegyvert. Teleki a halál pillanatában miért pózolna?

Tánczos Tibor Karlowitz a elegáns, nagyszabású spion volt. Jó mértéket tartva tudott ügyelni arra, hogy mégse hitesse el: Telekit lényegében értő csevegőpartner. A zsebmetsző sima mozdulataival teszi el Orczyné ékszerait, s a gyakorlott brávó mozdulataival szinte tör-ként forgatja a Telekit gyilkoló okmányokat. Félelmet és utálatot képes kelteni. Hiba, hogy az utolsó jelenetben szövegét nem mondja mindig érthetően.

Joós László Tisza Kálmánt alakította. Friss mozgása, temperamentumos beszéde s egy igen jó színészi ötlet hitette el a figurát: Joós beszéd közben fél kézzel gesztikulált, mégpedig úgy, mint a kezdő szónokok, két kinyújtott ujjával adott további nyomatókat szavainak. Ez a gesztus nemcsak póz volt, de annak jele is, hogy ez az ifjú arisztokrata imádja saját szónoklatait, talán tükörbe is pillantgat, hogy a hatást csiszoltabbá tegye. Dobák Lajos Ferenc József képében pózolóan fenséges, katonásan nehéz fel-fogású és ifjú Habsburghoz méltóan humortalan volt - igen jól mutatva meg nemcsak azt, hogy milyen, hanem azt is, milyennek szeretne látszani. Majczen Mária Orczynéja kedves, meggyerő. A többi szerepet alakítók: Göndör Klára, Dobránszky Zoltán, Harkányi János, Hegyi Péter, Nagy Zoltán, Dévai Péter méltó partnerei voltak a főszereplőknek.

A díszleteket Bakó József tervezte. A jó térkompozíció és illúziókeltés mellett erénye a díszleteknek, hogy elemei jól mozgathatók. Vágó Nelly jelmezei többet érdemelnek, mint amennyit a recenziót záró sorok megengednek. A kor-hűség és dekorativitás színpadi igényein túl, valamennyi öltözködés pontosan beszélt viselőjének jelleméről. Ritka kivétel, hogy nem stilizált jelmezek esetében ezt a tervező képes megvalósítani. Batthyányné nagyszonyos eleganciája látványos gyászról beszélt, Teleki valamennyi jelmeze a világfiról is, Orczyné egyszerű ruhái arról, hogy ez az asszony betöltött szerepe ellenére nem szerető-nek, de feleségnek méltó.

Két színpadi alkotás - két merőben más út s példa arról, miként védheti meg az ember a becsületét. Nem szükséges, hogy bármelyiket is magunkénak valljuk. Mégis: az igényes műalkotás mindig egy magatartás mellett tesz hitet, s arra készítt, hogy a jelképek szintjén ezt elfogadtassa. Teleki László sorsvállaló példája abban erősíti meg, amire a summások „hősi komédiája” is biztat egy nagyobb közösség, egy nép számára csak az az út járható, amelyik a becsületért nem követeli cserébe az életet. Megmaradni, becsülettel élni - ez az igazi győzelem.

Illyés Gyula: Bál a pusztán, Thália Színház

Rendezte: Kazimir Károly, *díszlet és jelmez:* Makai Péter, *zene:* Prokópius Imre, *koreográfus:* Rábai Miklós.

Szereplők: Nagy Attila, Horváth Teri, Kozák András, Harsányi Gábor, Végvári Tamás, Esztergályos Cecília, Csikos Gábor, Drahotá Andrea, Szabó Gyula, Mécs Károly, György László, Kautzky József, Vallai Péter, Górnagy Mária, Jani Ildikó f. h., Sáfár Anikó f. h.

Illyés Gyula: Különc, Veszprémi Petőfi Szín-ház

Rendezte: Pethes György, *díszlet:* Bakó József m. v., *jelmez:* Vágó Nelly m. v.

Szereplők: Latinovits Zoltán, Majczen Mária, Tánczos Tibor, Dobránszky Zoltán, Hegyi Péter, Göndör Klára, Dobák Lajos, Joós László, Harkányi János, Bakody József, Dévai Péter, Gay Zoltán

HERMANN ISTVÁN

A szellemi krétakör

Csehov Sirálya a Madách Színházban

Ha valaki a *Sirály* tartalmát hidegen és objektíven mondaná el, az feltétlenül groteszken hangzana. Groteszkek az alakok, a történet és a környezet is. Másfelől ez a történet olyan szimbólummal összefüggően jelenik meg, melynek hatása tragikus. A szabadon lebegő sirály szimbóluma ez, amelyet valaki kedvtelésből elpusztított. A cselekmény grotesksége és a szimbólum rejtelmessége egyszerre uralkodik a drámán. Ez magyarázza azt, hogy a Sirálynak az első bemutatón nem volt sikere, és Csehov később is panaszkodott: nem értik a *Sirályt*.

A Csehov-darabok esetében a vezérszólam, a melódia lényegtelen, a darab dialektikája a vezérszólam mögött van. Csehov dramaturgiája a wagneri dramaturgia ellentéte. Az utóbbi megérthető a leitmotívumokból, viszont a csehovi dramaturgiában ezek vezetnek félre, mert ezeknek csak annyi közük van a lényeghez, hogy annak különböző groteszk kontrasztjait mutatják be. Konkrétan, a *Sirályban* a *művészprobléma* a fő motívum. A művészproblémában mintegy benne rejlik a Brjusov-körtől Kafkán át Jarryig, illetve Hauptmanntól Zolán át Bourget-ig a kor irodalmi vajúdása. A darab úgy kezdődik, hogy színdarab elő-adására készülnek, és a nézők között ott ül az ünnepelt színész, Arkagyina, az ünnepelt író, Trigorin. Az előadók pedig a fiatal nemzedék tagjai. Írója Trepljov, a színész fia, a szereplő pedig Nyina, aki színész akar lenni. A beérkezett művészek nézők, míg a kezdők szerzők. A régiek tele vannak modorossággal, s a művészetet iparként űzik. Az újak új formákat keresnek, új utakat kutatnak, és így problematikusabb a helyzetük, mint a művésziparosoknak.

Ez a problematika elég lenne arra, hogy egy egész estét betöltsön. Hiszen az egész 20. század a művészprobléma jegyében zajlik. És Csehov ezt a konfliktust belehelyezi egy orosz vidéki kúria légkörébe. Itt Arkagyina bátyja gazdálkodik, az intéző felesége Dornnak, a vidéki orvosnak a szeretője, az intéző lánya szerelmes Trepljovba, a fiatal íróba,



és férjhez megy Medvegyenkóhoz, a 23 rubelt kereső tanítóhoz. Itt mindenki ott-hon van, kivéve a színésznőt és Trigorint, akik csupán nyaralók, és akkor távoznak el, amikor akarnak. S a birtokon Szorint kivéve mindenki a legjobb egészségnek örvend, de az orvos szerint Szorinon nem lehet segíteni, bár, ha éppen akarja, adhat neki valériáncseppeket.

Mi ellen lázad Trepljov?

Ezzel elkezdődik a második szöveg. Ez arról szól, hogy az emberek sok mindenhez fordulnak segítségért, de aki reális, nagyon jól tudja: az öregség ellen nincs segítség. A tehetetlenséget sem lehet gyógyítani. A tokba bújó embereket nem lehet kirángatni. Legfeljebb valériáncseppeket lehet adni nekik, talán kinint is, hadd higgyék, hogy van segítség, ami-kor nincs. Csehovot az érdekli, miként veszik be az emberek a valériáncseppeket, hogyan hiszik el, illetve hitetik el magukkal, hogy ettől meggyógyulnak.

Trepljov ez ellen lázad. Lázad a régi irodalom ellen, mert epigonizmusnak (valériáncseppnek) tartja, anyja ellen, Trigorin ellen, és megpróbál valami újat. De az új Arkagyina és Trigorin szemében egyszerű ostobaság. Trepljov igen hamar befejezi az előadást, és igaza van. Arkagyina ugyanis mit sem érthet az új formákból. Az új formák ezúttal impressziók. Trepljov az impressziókra akar drámát építeni. S darabjának az a kérdése, vajon az ember meg tud-e birkózni akkor is a világgal, ha az élet meg-szünt. Az élet megszűnését tételezni és az élet megszűnésén túl még emberi küzdelmet elképzelni - örültségnek tűnik. De ennek az örültségnek van racionális magva. Amint feltesszük azt a fikciót, hogy az élet megszűnt, az ember csupán szellemi lényként létezhet. S a szellemi lénynek Trepljov szerint még mindig van további küzdenivalója. Hogy mi ennek a küzdelemnek a célja és értelme, azt nem tudjuk. De azt tudjuk, hogy a századvégen létezett egy költő, aki fel-tette ezt a kérdést. Mi akkor az emberi élettartalom, ha a biológiumtól eltekintünk? Aligha aktuális kérdésfeltevés ez, de jellemzi Trepljovot és a *fin du siècle* dekadens költőnemzedékét. Ez a sterilizált visszahatás a naturalizmusra.

Ebből persze nem lehet megállapítani, hogy Trepljov valóban költő-e vagy sem. A darab folyamán kiderül, hogy néhány írása már megjelent, Dorn doktor véleménye szerint ugyan remek a benyomások ábrázolása, de „az a kár, hogy nem

lát maga előtt határozott feladatot. Benyomást kelt az emberben, de semmi mást, márpedig a pusztá benyomással nem érünk messzire. S Dorn hasonlóképpen gondolkodik, mint maga Trepljov. Trepljov még a negyedik felvonásban is pusztán arra vár, hogy a speciális látásmódja valamiféle új tartalommal telítődjék. Vagyis ekkor már észreveszi, hogy nem a forma a lényeg.

Trepljov tehát majdnem művésszé érik. De hiányzik belőle az, ami a darab más szereplőiben megvan. Arkagyina és Trigorin ugyanis a művészet tisztességes iparosai. Ők meg vannak elégedve önmagukkal. Trigorin ugyan érzi saját korlátait, de igazában nem akar kitörni abból a körből, amelyben élete folyik. Trepljov viszont nem tud kitörni életének krétaköréből. Az egyik a beérkezetttség bűvkörét nem akarja átlépni, a másik a széttöredezett, egésze össze nem álló gondolatok körét nem tudja. S ebben szükségképpen valami tragikus van. De Csehov másodrangúvá teszi a tragikumot, és a Trigorin-Trepljov azonosság és ellentét inkább groteszk. A darab többi szereplője is vagy beérkezett és nem tud kitörni a rutinból, vagy újra vágyik, de képtelen felszámolni eddigi életformáját. Dorn és Szorin ellentéte éppen ebből fakad. Dorn el akarta érni, hogy nyugodt élete legyen, nos, elérte. Szorin még hatvanon felül is regényt akar íratni önmagáról, arról az emberről, aki akart. és mégsem lett semmi. Szorin mindig meg akart házasodni, Dorn viszont nem. Egyik sem nősült meg. Mása szerette volna, ha Trepljov felesége lesz, ő is akart valami mást, de Medvegyenko felesége lett, aki meg van elégedve, még ha panaszkodik is, hogy hat versztányi utat kell gyalogolnia lakása és Arkagyina birtoka között. Medvegyenko tehát ott akar maradni, ahol volt, ő a *kis be-érkezett*, aki legfeljebb egy másik járásba költözik.

Mindez komikus vonásokat kölcsönöz a Trepljov-Trigorin ellentétnek. A darab különböző szintű *variációkat* nyújt egy témára. Jellemző, hogy Mása apja az intéző, éppen úgy foglalkozik a művészet kérdéseivel, mint Arkagyina. Igaz, hogy az ő számára egy-egy régi, valószínűleg nem is jelentős színész személyével azonosul a művészet. Ugyanazok a problémák tehát megjelennek „magasabban” és „mélyebben”, színvonalasan és színvonalatlanul. De mindezek arra utalnak, hogy az emberek képtelenek kiszabadulni a maguk köré vont bűvös

körből. Illetve abból a hűvös körből, melyet a viszonyok vontak köréjük, s melyet áthághatatlannak vélnek, és azonosítják a számukra lehetséges élettel.

Kréta körbe zárva

Az emberek köré húzott krétakörök olyanra bővülnek, hogy minden ember esetlenné válik, amint a krétakör határába botlik. Persze, akik szigorúan a határon belül maradnak, nem esetlenek. Legfeljebb torzultak. Innen ered Trigorin blázirtsága és visszatérése Arkagyinához. Ezt jelzi Arkagyina zsugorisága, hiszen egy rubel borralalóval három alkalmazottat is igyekszik kielégíteni. Trigorin is zsugori, kisműves íróként zsugorgatja, gyűjtögeti össze noteszébe az életmozzanokat. Arkagyina így zsugorgatja a pénzt, a sikert, a hírnevet. Viszont Trepljov és Nyina nagyvonalúak. De ami a szellemi és anyagi zsugorgatásokban megfogható tartalom, az a nagy-vonalúság folytán pusztán elreppenő érzéstöredék. Az egyik oldalon tehát szervezettség, életben és költészetben - de kisztülően; a másik oldalon szervezetlenség, de nagystülően. S ez a viszony meg is fordulhat. Dorn esetében a nagyvonalúság alapját a régebbi felelősségzsugorgatás, vagyis felelősség nem vállalás alapozza meg, Szorinnál a kisztülü önmagával való foglalkozás alapja a régebbi álmódor.

Tehát a helyzettől, a kortól függ, hogy a tulajdonságok milyen mértékben nevet-ségesek, a vágyak mennyire álomszerűek, vagyis, hogy mi halmozódik fel a krétakörön belül. S ebben áll Trigorin és Trepljov művészi tragédiája is. Trigorin azt hiszi, hogy azonos tartalom teremti meg a krétakört, más tartalom és más művészet. valamint más krétakör nem is képzelhető el. Trepljov viszont látja a krétakörök létezését, de nem érti a tartalmak és krétakörök összefüggését. S ebbe a tragikus vagy még inkább komikus összevisszaságba robban be Nyina sirályképe.

Művészet és élet

A sirály teszi világossá, hogy a művészetprobléma mögött *életprobléma* van. Ha csupán művészetproblémáról volna szó, akkor a *Sirály* vígjáték volna, de haláltánc nélkül. így azonban vígjáték haláltánccal. Ha viszont csupán élet-problémáról volna szó, akkor a halál-tánc létezne művészetprobléma és vígjátéki jelleg nélkül. A *Sirály* életkérdése: átrepülhetők-e a krétakörök. Nyina egyet-len célja átrepülni saját bűvös körét.



Csehov: Sirály (Madách Színház) Huszti Péter Trepljov szerepében

Ezért lesz színésznő, mint Arkagyina, s ezért menekül el faluról. De mi következhet ebből? Az, hogy Nyina az egyik krétakörből átkerül a másikba. Vidéki kislányéletéből a rutinszínésznői életbe. Át is kerülne, de éppen a rutinja hiányzik. Az új krétakör vonzása következtében hagyja ott Trepljovot, és csatlakozik Trigorinhoz. Trigorin viszont elhagyja, mert Arkagyina világa felel meg az ő szellemi krétakörének. S mikor Trepljov lelövi a sirályt unalmában, akkor Nyina már azonosítja magát a sirállyal, pedig ebben egyelőre nincs igaza.

Igaz, már a harmadik felvonás végén érzékelhető valami sirályos vonás Nyinában. Trigorin életművéből kiemeli a következő sorokat: „És ha valaha az életem kell neked, hát jöjj és vedd.” Valószínűtlen, hogy Trigorin művében ez a mondat olyan jó helyen legyen, mint Csehovéban. Így, összefüggéséből kiemelve, fellengzős és üresen romantikus. A mondatoknak helyi értéke van az irodalmi alkotásokban, és így ez a mondat egyszerre jelenti azt, hogy Nyina olyan, mint Philine a *Wilhelm Meisterben*, aki azt vallja: „Szeretek, és ha szeretlek, mi közöd hozzá?” - és azt, hogy Nyina vállalja a sirály sorsát. Egyelőre még csak a szerelemben.

De egy területen már vállalta. És csak őbenne van a darab szereplői között erő ahhoz, hogy repüljön, szálljon, teljesen függetlenül attól, *hogy* mi lesz a sorsa. Az, hogy valaki elpusztítja - hozzátartozik a sirálysorshoz. Aki szállni merészel, annak erre el kell készülnie. S nagyon érdekesen magyarázza a *Sirályt* a darab idején keletkezett Csehov-novella, *A mezzaninos ház*. A történet maga számunkra nem érdekes. Viszont érdekes a vita, amelyet a főhős festőművész a tanítónóval folytat. A tanítónő liberális. Gondolatkörében központi helyet foglalnak el a zemsztvo-ügyek, a szociális vállalkozások, kórházépítés stb. S a festő-művész ezt mondja: „Ha már gyógyítani akarnak, ne a betegségekkel törődjenek, hanem a betegségek okaival. Szüntessék meg a legfőbb okot - a fizikai munkát, és akkor nem lesznek betegségek. Nem ismerek el olyan tudományt, amely gyógyít - folytattam ingerülten. - Az igazi tudomány és művészet nem ideiglenes, és nem egyedi célok felé tör, hanem örök és általános érvényű dolgok felé ... Van nekünk sok orvosunk, gyógyszerészünk, jogászunk, sok a tanult ember - de biológusaink, matematikusaink, bölcsészeink, költőink egyáltalán nincsenek. Minden szellem, minden lelkierő az

ideiglenes, átmeneti szükségletek kielégítésére fecsérlődött.” Ez az a problematika, mely a Sirályban is felmerül. Trigorin és Arkagyina beleragadnak az egyes esetek feldolgozásába. Trepljov a festőművészhez hasonlít, keresi az általánost, elvontan és mereven. Pedig egy-szerre kell nagy távlatúan élni és még-sem elszakadni a realitásoktól. Aki így él, annak sirálynak kell lennie.

Nyina ide jut el. Először csak keresi az utat, s Trepljovnak igaza van, mikor Nyina hamis színpadi hangjairól beszél és csupán egy-egy pillanatáról, mely megrendítően művészi. A keresés magával hozhatja a torzulásokat. Mikor viszont Nyina visszatér, igazi művész már. Még feltétel nélkül szereti Trigorint, és vidéki színésznővé vált, de mégis joggal mondja el magáról most már, hogy ő a sirály. Rájött arra, *hogy* az a kréta-kör, amelybe bele akart kerülni, szintén üres. Tragédiája meggyőzte erről. Amit mond, tolsztojánusan hangzik. Arról be-szél, hogy a legfontosabb a tűrni tudás, tudjuk viselni a keresztet és higgynk. Csakhogy az adott helyzetben ez a sirály magatartása. A személyes élet sikertelensége ellenére is meg kell maradni sirálynak. A privát élet balsikereinek semmi köze a művészethez. A sirálynak



Gábor Miklós (Trigorin) és Mensáros László (Dorn)

sincs semmi köze ahhoz, hogy vadásznak-e rá *vagy sem*. Ő csak röpül, szár-nyal és nem törődik a körülményekkel. Így Nyina az egyedüli, aki túllépi a krétaköröket, nem törődik a maga sorsával.

Miért jön mégis vissza Arkagyina birtokára? Lehetne azt hinni, hogy régi emlékeket akar visszaidézni. De nem. Ő csupán Trepljovval akar találkozni, azért, hogy leszámoljon vele. Az első naiv elindulást azért idézi fel, hogy újra erőt meríthessen az elindulásból. Más-részt önmagában akar leszámolni Trepljovval. Trepljov még mindig a lázálmok és képek káoszában tévelyeg, és ez a tévelygés, ez a kényelmes tévelygés az anyagi és erkölcsi védetség állapotában, Nyina szerint semmire sem vezet. A nyomorban élő Nyina megtalálta útját, Trepljov viszont nem. Így most fordul a kocka, és a fiatal író lesz öngyilkos. Arkagyina hallja a lövést, de Dorn eleinte megnyugtatta: csupán egy éteres palack robbant fel. Arkagyinát nem zavarhatja a halál, még a fia halála sem. Így Trepljov is sirály lesz a halálban. Nyina ez egyszer nem a sirály szerepét játszotta el, hanem az unatkozó emberét, aki meg-öli a sirályt. A szerepek ismét átcserelődtek. Trepljov halott, nemsokára Szorin is az, a sirály elröpült, meghalt.

Az egyedüllét változatai

Ezzel végződik az a vígjáték, melynek második szolama haláltánc. És talán éppen az a gondolat a legaktuálisabb ben-ne, ami az emberek önalkotta, illetve társadalom alkotta krétaköreire vonatkozik. *Hogyan fonnak az emberek. ma maguk köré krétaköröket? Hogyan jönnek létre a rossz ellentétek, álmodozás és manírba ragadás között?* Az egyedi megcélzása és az elvont általános között? S milyen kevesen vannak, akik mernek sirályok lenni - s nem gondolnak arra, hogy mi lesz a sorsuk. A leg-gondteliabb gondtalanság a sirály sorsa, mert repülni kell, szállni muszáj, de nem szabad törödni azzal, hogy mikor zuhanhat le holtan a tóba.

Az eddigiekkel nagyrészt már le is írtuk, mi táruul a néző szeme elé Ádám Ottó színpadán. Mindenekelőtt a kréta-körök. Az emberek valami olyan lassúsággal járnak a színpadon, mintha állandóan félnének krétaköreik átlépésétől. Még Tolnay Klári Arkagyinájában is van egy ilyen vigyázat. Ez ugyan nála a nőies, sőt színészös tartással keveredik, hiszen ő az, aki minden jelenetét „megjátssza”, felháborodását, féltékenységét stb., hogy azután egy pillanat múlva vissza tudja vonni. De ugyanilyen óva

tossággal lépked még Dorn doktor is, akit Mensáros László alakít, és csupán Piros Ildikó Nyinája lebeg már az első pillanattól kezdve. A betétdarabot is sirályruhában játssza, illetve játszatja el vele Ádám Ottó, és az épített színpad két oldalán is ott vannak a kis korlátok, csak valahol mögötte adja a tó, a valóság tágas díszletét. Átléphetetlen világok, magányok párosan és pár nélkül, könnyedén és tragikusan, elvágódva és nevetve. S mindenki valamit zsugorgat, még az intéző is, akit Zenthe Ferenc alakít, zubolyos jó kedéllyel s egy kalappal, melynek karimája hullámszik. Ez a zubolyos vonás egyike az előadás telitalálatainak. De ellentétben Zubollyal, az intéző is zsugorgat valamit, ha mást nem, a lovakat, melyeket nem hajlandó befogni.

A „trigorini” színpadkép fákkal, festett körfüggönnyel groteszken találkozik először a piros sátáni szemekkel, majd a dekadens elképzelésekkel, melyek a túlfeszített naturalizmus kellékeit szinte meiningeni módon veszik igénybe. S valóban folyik a színpadon a groteszk játék, de hihetetlenül visszafogottan.

Az előadás nyilvánvalóan főként Huszti Péter Trepljov-alakítására épül. Huszti kicsit meghajolva jár, lába této-



ván mozog, először mintha határozottan lépne, majd vissza akarja vonni még a lépéseket is, mutatóujját és hüvelyk ujját gyakran összedörzsöli, és karja szintén behajlított, talán sohase engedi le Szemüvege mögül alig-alig hatol át tekintet, csupán a döntő pillanatokban Orgánumban van valami mellből fel szakadó, kicsit hörgésszerű. Valahogy úgy tűnik ki az előadásból, *hogy* Ádám visszafelé interpretál, és az igazi sirály Trepljovban látja. Nyina számára álsirály. Inkább játssza a sirályt, legfeljebb mozzanatszerűen az. Piros Ildikó inkább magára ölti a sirály képét, eleinte egy szerűen kislány, aki mint bájos fiatal lány akar repkedni, majd már lezuhant szemei kisírtak, orra megnyúlt, szépségének új oldalát mutatja, de most már csupán harmadosztályú vagonokban dörög, és képtelen repülni. Ez a felfogás gyökerében új, de kétségtelenül alkalmas arra, hogy a darab szövevényének egyes pontjai világosabbakká váljanak, mások viszont homályba burkolóddzanak. Így például az előadás egyik legnagyobb értéke a művészi felfogások szembesítése és a művészettel kapcsolatos állásfoglalások rétegeinek bemutatása. Trepljov áll a legmagasabb szinten itt és az intéző a legalacsonyabban. De mindez azért történik, hogy maga az élet is ilyen rétegeztségben jelenjen meg, és végig Trepljov az, aki a legmélyebben lát, akinek igaza van, és vele szemben mindenki más eltörpül. Igaz, Trepljov nem életrevaló. De az előadás szerint ez nem Trepljov hibája, hanem az életé. Trepljov krétaköre inkább védekezés, és mikor ennek a krétakörnek élet-képtelensége kiderül, Trepljov végez magával. Ádám értékelése azonban csupán az egyik lehetőség. Bennem mindig felmerül a kérdés, miért nem válik Trepljov már előbb sirállyá? Miért nem megy el? Miért nem hagyja ott Nyina módjára a falut? stb.

De ha már a Nyina-Trepljov viszony így alakul a színpadon, akkor Trigorinban nem sok lehet. Trigorinnak üresnek kell lennie. Sajnos, Gábor Miklós Trigorinját nem láttam, de Koltai János blázirtsága és e blázirtság súlytalansága be-leillett ebbe a Trepljovot sirállyá stilizáló felfogásba. Koltai egy pillanatra

Csehov: Sirály (Madách Színház)
Piros Ildikó (Nyina) és Huszti Péter (Trepljov)

Gábor Miklós (Trigorin) és Tolnay Klári
(Arkagyina) (Iklády László felvételei)



sem volt fölényes vagy ironikus - minden bizonnyal szándékosan. Inkább visszafogott, „ahogy lesz, úgy lesz” alapján élő és író ember, akinek még önkritikus szavait is legfeljebb szokásos fecsegésnek fogjuk fel. Koltainak semmi igaza nem volt Husztival szemben. Huszti diktálta az iramot, és Trigorin érthetetlen módon mégis vonzotta Nyinát, szinte irracionálisan, csupán a hírnévből eredő másodlagos nemi vonzerővel, mert az elsődleges nem volt meg benne. Még kevésbé érthető, hogy mit talál ebben a Trigorinban Arkagyina. Hiszen Tolnay Arkagyinája élénk és jó kedélyű asszony, tele a legegyszerűbb emberi lelkesedéssel. Megszállottja önmagának. Ha a szöveg szerint Trigorin neki írt volna szerepeket - akkor még szerethetné önmagát ebben a Trigorinban. Így azonban? Mikor Trigorin elbeszéléseket ír? Ez a szerelem érthetlenné válik. Általában Ádám felfogásának érdekessége, hogy az emberek áthághatatlan krétaköröire nem a darab folyamán derül fény, hanem mindjárt az első pillanatban. A színpadon önmagukba burkolódzott egyének állnak, akik csak másodlagosan léphetnek kapcsolatba egymással, és Trepljov és Nyina szerelme is úgy jelenik meg mindjárt, mint pusztá látszat. Nem a folyamatban lepleződik le, hanem mindjárt az elején. S ezért képzelhető el mégis Trigorin és Arkagyina szerelme, mert ez úgysem kapcsolat, csupán valami másodlagos álvizony. mely mögött a magányos férfi és nő áll.

Lemondás és remény között

Mindezek következménye az is, hogy nagyon sok monodráma zajlik le a színpadon. Dégi István Medvegyenkőjának például, ha vannak is halvány kísérletei arra, hogy megértesse magát a többiekkel, végül is monodramáját érzékeljük csupán. Semmiféle kapcsolat nincs közte és a többi szereplő között. Szavai elhangzanak, helyenként nagyon mélyen, szinte könyörögve a kapcsolatért, de azután a semmibe fúlnak. A Mását játszó Schütz Ila is szinte előadói színpadot teremt maga körül. Eleve lemond mindenről, még a belső izzás is hiányzik belőle, pusztán lidércfényként járkál a szín-padon, és csupán szavai értetik meg velünk, hogy szerelmes Trepljovba, játékból ez a fontos mozzanat teljesen hiányzik. Pécsi Sándor Szorinja életteli és sajátos ellenpontot jelent a színpadon. Csakhogy ez az életteliség ezen a szín-padon éppolyan groteszk, mint ahogyan

- helyesen - csupán groteszk Zenthe Ferenc intézője. Viszont az előadás nagy élményei közé tartozik Mensáros László Dornja. Azokkal a szereplőkkel szemben, akik csehovi novellákat játszanak, Mensáros játssza a csehovi drámát. Ben-ne valahogy minden drámává „fajul”. Pedig a szerepe talán inkább intonálja az elmélkedő novellát, mint a többieké. Mégis, Mensáros közeledése Trepljov-hoz és leszámolása az étellel, hihetetlenül drámai. Nem is csupán azért utasítja el az intéző feleségét - akit Ilosvay Katalin még elvirágoztattnak, fásultabbnak játszik, mint amilyen a figura -, mert ez a nő nem kell neki. Őt már csak filozofikusan érdekli az egész élet, már distanciálta magát mindentől, de talán éppen ezen distancia révén ő a legmélyebben érző és az új iránt leginkább fogékony ember. Nem meri ezt érvényre juttatni, csupán szellemileg. Mindig mértéktartó marad, de ha Trepljov törekvéseiről van szó, ezen a mértéktartáson belül egy pillanatra felizzik, és azt kívánja: bárcsak Trepljov utat találna. Mikor pedig bejelenti Trepljov halálát, egyszerre tud zavart lenni és okos.

Ez a szellemi krétakörökre épülő előadás tehát nagyon sok mindent érzékelte-tett a csehovi légkörből. A színpadon mindenütt csehovi figurák vannak, de a csehovi dráma mégsem teljesül ki. Minden figurának más a műfaja. Stílusban esetleg még felelnek is egymásra, de műfajilag idegenek egymástól. A kréta-körök eleve átléphetetlenek. S Ádám Ottó *Sirálya* több kiváló Csehov-rende-zése után ismét tanulságos. Igen modern *Sirályt* teremt. Annyira modernnek az emberek már a darab elején, annyira bennük él az egyedüllét, a magány és a „tokba bújtság”, hogy ez nehezíti el minden léptüket. S ez a modernség egy-szerre telitalálat is, akadálya is a drámai mozgásnak. Kicsit anakronisztikus, s mégis nagyon időhöz kötött. Kicsit le-mondás arról, hogy születhetnek nálunk a mai időben sirályok, s egy távoli reménykedés : mégis szükség van sirályokra.

Csehov: Sirály, Madách Színház

Fordította: Makai Imre, rendezte: Ádám Ottó, díszlet: Szinte Gábor, jelmez: Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Tolnay Klári, Huszti Péter, Pécsi Sándor, Koltai János, Mensáros László, Piros Ildikó, Zenthe Ferenc, Ilosvay Katalin, Schütz Ila, Dégi István, Bányai János

Levél Máthé Erzsikehez

Tisztelt művésznő!

Folytassuk levélben megkezdett beszélgetésünket, mert befejezéséhez sem az alkalomszerű hirtelenség, sem közös zavarunk nem kínált lehetőséget. Ön azt mondta (nem minden zavar nélkül), amikor én (ugyancsak meglehetősen zavarodottan) gratuláltam: „Maga nem szeret engem!” Első pillanatban nem értettem, miről van szó. Nyilvánvalónak tűnt: nem a szokásos színészi mórlikálás ez, az Ön komolysága és sebzett emberkerülése túlon túl keserves emberi alap ahhoz, hogy föltételezzem, kritikusaival „kacérkodik”.

Fokozódó zavaromban bizonygatni próbáltam figyelmemet pályája iránt. „Felelni” kezdtem Máthé Erzsike-ből: Illyés Gyula *Fáklyalángjának* Kossuthnéjában láttam Önt először - akkoriban szerződött a Nemzeti Színházhoz. Emlékszem, a nem túlságosan terjedelmes és színészi alakításra sem túl alkalmas szerep egyik korai változata szerint Ön „kedves Lajosnak” szólította Kossuth Lajost, mindaddig, amíg Gellért Endre a költőt változtatásra nem kérte: hiszen egy szobrot nem szokás tegezni, még kevésbé keresztneven szólítani.

Még Becker Babyjét is földéiztem Karinthy Ferenc Szellemidézéséből, ahol fekete bársony kisestélyiben játszotta a harmincas évek végének ismert pesti szépasszonyát, szabados társasági démonát; emlékszem a ruha kivágására is, a fekete bársonyból kivilágító gyönyörű női hátra. Nyilván érte az emlékezésnek ezt a különös működését, és megszokta már, hogy a színészi alakításból hosszú évek után csak ennyi tapad meg a néző emlékezetében, de ez az „ennyi” meg-lehetősen sok, hiszen képszerűen sűríti össze az alakítás lényegét. Mert Kossuthnéjának megjelenése a Katona József színpadának bal oldali, sötétben maradó kisajtájában a történelmi szoborszemélyiség magánéletének benyitását jelentette, egy aggódó és férjét szerető asszonyt mutatott, aki talán keveset ért meg a történelmi folyamatból és férje szerepéből, de minden idegszálával félti és szereti urát; Becker Babyje pedig a divatos szépséget, a sportoló úrinőt hang-

súlyozta, azt az egyszerre vonzó és taszító asszonyt, aki meghökkent léhaságával, de szabadosságai nem mentesek a társadalmi konvenciók elleni lázadástól sem.

Nehezen megy az ilyen beszélgetés, és minél inkább bizonygatjuk szeretetünket, annál kevésbé hat őszintének. Ezért választottam az írásos formát a világosabb és őszintébb kifejezés reményében. Az írásos alak kiiktatja a beszélgetőpartner figyelő szemét, és megóv attól, hogy túlságosan személyessé váljék az eszme-csere.

Tisztelt művésznő, higgye meg, nem könnyű a kritikát rendszeresen gyakorlónak személyesen beszélnie írásainak bármelyik alanyával. Nemcsak akkor kegyetlenül nehéz és félreértésekkel, félrefogalmazásokkal terhes szembesítés ez, ha az illető színészt elmarasztaló kritikával bántottuk meg, sebeztek föl, ha-nem még akkor is - akkor talán sokkal nehezebb -, ha olyannal kerülünk szem-be, akiről huzamosabb ideje csak dicsérő, rajongó sorokat írtunk. Ez talán attól van, mert a kritikusnál is fölfedezhető ugyanaz a szemérmes hasadás, mint a színész személyiségében. Nem kritikus-ként nézek meg én egyetlen előadást sem, és még hazatérve sem kritikus vagyok. Aki így tesz, az nem elég érzékeny, nem elég fogékony ... mondjuk ki: nem elég 10 kritikus. Hiszen a mi hivatásunk egyik legfőbb előírása, hogy a lehető legkevesebb előítélettel ülünk be a nézőtérre, tökéletesen összpontosítsunk, igyekezzünk az előadás és a darab minden mozzanatát átérezni magunkon, igyekezzünk átélni nemcsak a főszereplők játékát, hanem az epizodistákét is, és ugyan-olyan intenzitással merülünk el egy horgolt asztalterítő jellemző szépségében, mint egy-egy jellegzetes emberi gesztusban. Mindez azzal az idegfeszültséggel jár, hogy nekünk nemcsak egyetlen szerepet kell az előadás folyamán átélnünk, hanem bele kell helyezkednünk mind-egyik szereplőbe, a rendező szerepébe, az íróba, és még a közönség reakcióit, az előadással való kapcsolatát is meg kell figyelnünk - mindezt egyszer-re. Ily módon teleszedve magunkat, hazamegyünk, és a látottakkal szembesítjük a papír előtt. Megírjuk a kritikát arról, amit nézőként láttunk.

Legengedékenyebben akkor formálódik az élmény, ha indulatosak vagyunk. Talán jobban kínlódunk, ha valami nagyon széppel ajándékoztak meg bennünket a színházban. Nemcsak azért, mert

igen körülményes megtalálni az élménnyel egyenrangú kifejezéseket, hanem mert a szép élmény legszemélyesebb magánügyem, és csak irtózva avatok bele idegent (vagyis olvasót). De azt hiszem, fölösleges ezt Önnek magyaráznom, aki olyan gátlástalanul tud szerepet élni a színpadon, és annyi szorongással teli gátlással jön ki a kiskapun, és menekül hazafelé. Érti, ugye, mire gondolok: hiszen Önnél sem teljesen azonos az, aki a színpadra lép, és az, aki odahaza a szerepet tanulja.

Szeretettel bizonygatni viszolyogtató -- különösen előszóban. Írásban még elmegy valahogy. Ott vissza tudom idézni Gallovits Piroskáját, ezt az írógépre, kulcslyukra és főnöki íróasztalra görnyedő, csúszkáló szemüvegű titkárnőt az Uborkafából, ami majd' húsz éve is bizonyította, milyen nagyszerű karakterkomika Máthé Erzs, milyen jellemzőereje van, és mennyire képes önállóan szerepet építeni. Abban az időben Ön volt „a” színésznő, vagyis: divatban volt.

A fölkapottság és a mellőzöttség hullámmozgása a nyilvánosság előtt zajló pályák törvényszerűsége. Egyszer fönn vagyunk, másszor lenn - ez rendjén is van, ha valaki mindkét irányváltást hasznosítani tudja. Minálunk azonban -- különösen a színházi szakmában - nem ez történik. A fölkerülést nem arra használják, hogy lazán és görcsmentesen, szabadon alkossanak, kihasználva a szerencsés és kedvező időszakot, a lezuhanást pedig nem arra, hogy erőt gyűjtsenek, összeszervezzék energiáikat, képességeiket, hogy teljes fegyverzetben találja őket a következő felszínre rántó hullám. Minálunk a fönn göggel tölti el a művészeket, kárpótlást látnak benne és beérkezett igazolást. „Ez jár nekem” - mondogatják, és keveslik a fényt, az elismerést. A lemerülés, a háttérbe szorulás időszakában pedig sértetten darvadoznak, összeesküvést, méltánytalanságot, személyes bosszút, irigységet és politikai maffiát szimatolnak.

Így mindkét állapot energiái elfecsérlődnek.

A fölkapottság zsúfolt mellékteendőkkel borít el: meghívásokkal, fogadásokkal, nyilvános megjelenésekkel... talán még hajóavatással is. Csupa távolról kellemesnek látszó foglalatossággal, amelyek azonban kínokkal járnak, és elvonják az embert a munkától, a föltöltődést kínáló pihenéstől. Hasznosabb és kevésbé fárasztó lehetne az elejtettség, különösen, ha sebeinket és sérelmeinket

jól kezeljük, s hasznunkra tudjuk fordítani. Elsőrendű előnye, hogy megritkulnak a toladó meghívások. Sőt: egészen el is tűnnek. A telefon kevesebbet csöng. Nem vagyunk már nélkülözhetetlenek egy-egy vacsorán, társas összejövetelen. Más kerül a címlapra. Másról beszélnek, mást pletykálnak ki, mások foglalkoztatják az emberek. Akad néhány cerék és divattól elmaradt ember, aki még emlékszik régi sikereinkre, s nem tud olyan gyorsan változtatni tiszteletén, mint illene. Ez azonban bármennyire jóleső is, mégiscsak nyomorúságunkat hangsúlyozza.

Mit lehet ilyenkor tenni?

Lassan elszigetelődik az ember, ez a korrall ügyi együtt jár, hiszen mind kényesebben rostáljuk meg barátainkat, mind-jobban szűkül - a halál okán is - azok száma, akiket szerethetünk. Elkeseredett állapotunkban azonban még emberkerülőbbek leszünk, félvén a nyílt és az önkéntelen sértésektől.

Hasznos időszak ez mindenki számára. Művésznek különösen. Ilyenkor lehet családregegy írásába fogni, vagy hatalmas előmunkákat igénylő történelmi tragédiába kezdeni.

Mit tesz azonban a színész akkor, amikor nem játszik?

Nyelvet tanul, *vagy* elolvassa mindazt a könyvet, amit szeretett volna, de nem jutott rá ideje. Ez szépen hangzik, annál nehezebb megvalósítani. A színház állandó készenléti igényel, állandó nyíl-tan vérző sebet magunkban. Lehetetlen odahaza ülni, és kivárni az időt, amíg ránk kerül a sor. Mert, higgye meg, ránk kerül. A színház az a hely, ahol folyamatos a föltámadás. Még a legreménytelenebb helyzetből is vissza lehet jutni a középpontba. Aki nem adja fel a mérközést, mindig reménykedhet.

Nem a híg sikerről beszélek, nem a gyors divatról, hanem az igazi, mély sikerről. A megértésről. Hosszú távú ön-égetés a színház. A kezdeti sikerekért később kell fizetni, és van, aki nem tudja leszámolni a váltót. Ismeri, ugye, azokat a csicsásan öltözködő színésznőket, babás színészeket és nagy kalapokkal, akik a negyvenes évek elején egy-szer filmsikert arattak romlékony szépségük révén, és azóta száműzött fejedelemnőként vásárolják a felsált is a hentesnél, miközben a többi vevő azon töri fejét, vajon ki lehet ez a hervadó szépség.

Őn jól tudja, milyen könnyen lehet sztár faragni néhány évre a legfahangúbb, legbotlábúbb színészpálántából, színészbakfisból, ha valaki szereppel tömi, fényszóróba állítja, és minden erővel tolja előre őket. Az emberölés egyik legkörülményesebb módja ez: csupa-csupa jót tenni valakivel, aki azután egész életét félig bénán és régi tapsokon rágódva éli le. Még életében meghal.

Két nagy veszély leselkedik a pályán: a siker és a sikertelenség. Erősnek kell lenni elviselésükben.

Emlékszem az Ön sikereire. Arra is, hogy Marton Endre filmet készült csinálni egy hirtelen berobbant fiatal író hangjátékából. A fiatalember azóta megöszült, pocakot eresztett, gazdag bestseller-szerző lett, és saját szigetét vásárolt állítólag valahol Spanyolországban - a filmből pedig nem lett semmi. Önre szabott szerep lett volna - növendékként meg is hökkentett, furcsának találtam a

szereposztást -, de a legteljesebb színészi beérkezést jelezte, azt, amikor mérték után készül a szerep. Azután ... de most jut eszembe, honnan vél ellenségének ... azután eljátszotta a *Liliomfi* Kamilláját. Papírforma szerint jellemzőerejének, szatirikus indulatainak és karikaturista találmányának csodálatos alapanyag. Mégsem lett az. Talán megérezte, hogy pályájának ez a pillanata az, amikor a nagy magyar jellemszínésznek márvány-csarnokába érkezik be - sorsdöntőnek találta a szerepet. Fontosnak a sikert. Sokszorosán be akarta biztosítani önmagát. S túlcélzott. Karikatúráinak legfőbb értéke mindig az volt, hogy miközben elrajzolta a figurát a túlzás legszélső határáig, megőrzött egy csepp emberi részvétet az alak iránt. Még Gallovits Piroskájában is volt annyi gyengéd belátás, hogy ebben az ártalmas típusban szintén föl tudta mutatni a tragikumot, a magányt és az ebből előiparkodó túlbuzgalmat. Humanista karikaturista volt min-

dig is, és legtorzabb szerepeiben is vigyázott az életszerűség könnyen illanó jelenlétére. Kamillája azonban bábszerűen merev volt, kimódolt és erőszakosan tréfás. Annyira tréfás, hogy nevetni sem lehetett már.

történt ezután?

Ma már ki nem nyomozható. Ha elmondanánk mindketten: Ön, aki elszenvetve a kritikát (s ami ennél kínosabb: a sikertelenséget) és én, aki külső figyelő vagyok, akkor sem bagoznánk ki világosabban a történeteket. Bántotta biztosan, sértette az írás. Igaztalannak érezte, lévén túl közel az alkotófájdalomhoz, és meg sem tudta érteni, miként fogadhatták visszautasítóan azt, amit igyekezettel és elmélyedéssel formált próbáról próbára. Ma már sajnálom, hogy így történt a dolog. Habár ma ugyanezt írnám alakításáról, annál inkább, mert nem hiszem, hogy hosszú sérüléseket okozhat kritikai megjegyzés.

Máthé Erzs (jobbszélen) Urbán Ernő *Uborkafa* című drámájában (Nemzeti Színház, 1953) (MTI fotó - Farkas Tamás felv.)



Úgy látszik most: minden rendben van megint. Ismét felfedezték, ami elkerülhetetlen, hiszen megújulólag önmagunkat is ismét és ismét fel kell fedezni.

Örkény István *Sötét galambjában* egy kis szerepet játszott, de ebbe a tréning-nadrágba bűjtatott kocsmánosténybe töméntelen zajos keserűség szorult. Már a függöny felmenetele előtt hallatszott káráló danászása, olyan hangerővel ordította a régi slágert, hogy túlkiabálhassa vele belső zajait.

Brecht játékában, *A szecsuáni jólélekben* Jang asszonyt alakította, a pilóta kapzsi anyját, ezt a fiók-Kurácsi mamát. Ebben a szerepében is az a megragadó, hogy egyenesen a forrásból merítkezik. Nem színésznezmedékek céhbelen kifinomított stilizációs jelrendszerét alkalmazza egy-egy szerepében, hanem egyenesen a valóságból, a mindennapi életből meríti pontos és éles megfigyeléseit, onnan veszi a modellt, és teremti meg a színpadi alakot elevenességgel és mégis művészivé föltilizáltan. Egy-egy ilyen torzképbe hajló jellemremeklése egy novella erejével és életismeretével ér fel.

S a színházi szerepekkel egy időben a filmesek is újra felfedezték. Molière *Képzelt betegében* még Egri István bízta meg egy szereppel, amelyet vidáman és keserű megfigyelésekkel töltött meg. De néhány nap különbséggel levetítették egy korábban készült filmjét is, amelyben Marton Endre visszaszolgáltatta régi sikerét, Gallovits Piroskát, Urbán Ernő jellemeleményét. És - anélkül, hogy teljes szereplést akarnék adni - ugyan-ezekben a napokban szinte egyedül ülte végig egy televíziós film egész játékidéjét. Kardos Ferenc kitűnő filmben dolgozta fel *Az ezredes özvegye* című egyfelvonásost, és Ön a legnehezebb feladatok egyikét oldotta meg: a színész egyedül éli végig a teljes színpadi időt, nagyon kevés segédeszközzel, kevés mozgással és kevés partnerrel, de mindvégig a központi figurára összpontosítottan. Ez tévéfilmmel még nehezebb. Van-e a színész egyéniségének, személyének olyan tartalma, annyi ereje, hogy egy egész órán át csak az ő arcát nézzem, az ő belső változásai kössenek le, és érdeklődést bírjon kelteni önmaga iránt? Ha nincs: ez nem jelenti még azt, hogy a színész nem alkalmas a pályára, nem alkalmas a tehetsége, csupán annyit tesz, hogy nem főszereplő, nem cselekményt vivő egyéniség, hanem másodnagyságú szerepekre megfelelő. Azokban még zseniális is lehet, csak éppen rövidtávú alkotó, nem

kedvez neki a maratoni távolság. Más kifejezéssel: novellista, nem pedig regényíró.

De nem kell mentetgetni a kisformát: bírta erővel. Bírta kegyetlenséggel, az önsajnáztatás és a követelőzés szatirikus leleplezésével, az önzés árnyaltos kifejezéseivel, a gonosz érzéketlenség megannyi szép ábrázolásával.

Sínen van tehát. „Visszakerült a tojásba”. Rendben mennek a dolgok kívülről nézvést. Mi történt közben - ezt nehezen mondhatom meg, hiszen a nyilvános pályákon mozgókba belelátni csak annyit lehet, amennyit megmutatnak ön-magukból munkájuk közben. Volt azonban egy pillanat, amikor megjedtem. Akkor, amikor Ön elutazott Casablancába. Nem attól félttem, hogy nem jön vissza. Az ember bizonyos életkoron túl - és ez az életkor nagyon alacsonyan húzódik meg - nehezen cserél nemcsak hazát, de környezetet is. Nem a disszidálástól félttem: az emigrációtól: az itthoni emigrációtól, a kivonulástól és a visszavonulástól. Nem volna egyedül. Sorra szökdösnek az emberek. Nemcsak azokra gondolok, akik megváltásnak érzik a nyugdíjat, és órával a kezükben lesik, mikor vonulhatnak vissza kertes házuk vagy lakásuk falai közé. Nem is azokról beszélek, akik idegösszeomlásokba menekülnek. Azokról beszélek, akik tessék-lássék mással foglalják el magukat, és elhitetik önmagukkal, hogy tett-vágyuk kielégülést nyer ezekben a pót-cselekvésekben.

A prózai primadonna fölcsapott rádióriporternek, és már csak ezt csinálja kedvvel. A rezonőr festeget. A drámai bős házat épít magának, és ez minden szabadidejét lefoglalja, nem szólva arról, hogy hány szerepet kell elvállalnia tégláért, cserépért, vízvezetékért és csatornázó munkások béréért. Az egyik író kabarészínésznek képzelet magát, és újságírókollégáim is mind nagyobb kedvvel vállalnak színészi feladatokat, és nemcsak azért, mert mindenki él a szereplési inger, hanem, mert a fellépés izgalmi és feszültségei feledtetik igazi kötelességüket és saját drámai feszültségeiket. Lassan fenyegető jelkép lesz a lángossütő-engedély, ami olyan csábosan hívogat könnyű (és síros) kereseti lehetőségével és a vitákból, ön- és egy-másgyöttrésből kivonuló gesztusként.

Fenyegetően közeledik a „mindenki mást csinál” közállapota, amikor a mellékes válik főfeladattá, és a hivatást fel-áldozzuk a passzióért. A Ki mit tud-ver-



Máthé Erzsike Karinty Ferenc *Szellemidézés* című drámájában (Katonai József Színház, 1957) (MTI-fotó - Keleti Éva felv.)

senyek kezdetén még azt hittem, sajátos tehetségkutató forma tűnt föl, mostanra azonban nemcsak szórakoztatóipari ágazattá alakult át, hanem délibábos reménységként tündököl a legfiatalabbak előtt, a gyors siker és közismertség, a sebesen táruló kapuk és nagy keresetek ígéreteként. A közgazdász filmszerepeket vállal. A gépíró énekelni tanul. Mindenki más szeretne lenni. Mindenki meg szeretné nógatni szerencséjének lovát. Ha egyedi esetek volnának: nem panaszkodnék. Természetes volna, mint ahogy minden korszakban föltűnnek tehetségek (és féltehetségek) a legkülönbefőbb foglalkozási ágak művelői között, akik elhagyják választott vagy juttatott foglalkozásukat és hivatásra cserélik azt föl.

De ez már nem elszigetelt tünet. Nem egy-egy ember lép át hivatalából vélt hivatásába. Itt menekülésszerű az átvándorlás. Lerövidül a felkészülés, az erőgyűjtés, a tanulás ideje - mint ahogy megkurtult a ragyogásé is -, és „gyorsan ide nekem mindent”-alapon akarják learatni a sikert és velejáróit azok, akik korábbi pályájukban nem találtak emberi kielégülést.

Korjelenséggel volna dolgunk? Hisz már a rádió is bekapcsolódott, és hobby-műsort rendezett: kinek mi a bogara, mivel köti le haszontalanul idejét, képzeletét, munkakedvét, alkotóerejét, ahelyett, hogy igazi alkotásokat hozna létre.

Persze, ennek a jelenségnek nemcsak szubjektív okai vannak. Naponta láthatjuk, mennyivel több érdeklődést és közfigyelmet kap az, aki munkaidő után gyufaszálakból meddő munkát végezve fölépíti odahaza az Országház kicsinyi-

tett mását; milyen érdeklődést vált ki, ha valaki borosüvegbe belepréseli a Mayflower modelljét az összes árbocokkal, vitorlákkal és kormánykerekekkel együtt. A hobby ma a közfigyelem középpontjában áll, és nagyobb megbecsülést élvez az értelmes és közhasznú munkánál.

Nem akarom azonban tovább untatni borús panaszaimmel, hiszen mindezt Ön jobban tudja nálam, és éppen az Ön győzelmes harca ad nekem is biztatást ahhoz, hogy elviseljem a névtelen és neves levelezőket, a dolgozni lusta, de árulkodni serényeket, a szériasértődőket, a tehetségtelenségüket lobogató önjelölteket, akik lapos teljesítményüket csillogó demagógiával magyarázzák közérdekké. Ön győzött, mert leküzdötte magában a belefáradás és elfásulás mindannyiunkat fenyegető elhatalmasodását. Győzött, felismerve, hogy csak a hosszútávú küzdelemnek van értéke, csak az ér valamit, ha mindvégig lábon maradunk, és végigverekedjük - elsősorban önmagunkkal - az életet.

Fellini csodálatos televíziós filmjének végén van egy képsor, amikor a cirkusz porondján felvétel folyik, és a régi világ öreg bohócai körbe-körbe szaladnak a rendező parancsszavára. Már ég a tüdejük, már fáj a szemük is, de újra és újra felhangzik a rendezői utasítás: Még egy kört! Még egyet! Még egy utolsó kört! Még egyet!

Ragyogó hitvallás ez a szép beletörődés, ez a gyönyörűen rezignált vállalása önmagunknak. Még egy kört, és még egyet! Amikor már azt hisszük, hogy elfogyott minden erőnk, újból neki kell rugaszkodnunk, és körbefutni a porondot. Nem lehet félreülni, és nézni a többiek erőfeszítéseit.

Fellini filmje tulajdonképpen önmagában is válasz. Hiszen két nagy mű közötti melléktermék ez, amit a televízió számára készített, és még ebben a „hakniban” is saját mondanivalóját, ismert vezérmotívumait és bölcséletét fejt ki. Nekünk is így kell még egy és még egy kört lefutni egészen a végsőig, mindig önmagunkat adni, mert ez a feladatunk: kifejezni és vállalni a többiek számára azt, amit csak mi tudunk.

Őn néha, az elfáradás pillanataiban vagy éveiben azt hiszi, nem kell a művészete senkinek, de biztosíthatom, mű-vész-nő, Ön nélkül szürkébb volna a világ.

Tisztelettel és szeretettel:

Molnár Gál Péter

KÖRÖSPATAKIKISSÁNDOR

Az ezred becsülete

A Neveletlenek a Nemzeti Színházban

Mire ez a cikk megjelenik, Budapesten már a negyedik hadbírósaági tárgyalás folyik - ezúttal a Madách Kamaraszín-házban. Az első kettőt a Vígyszínház Fegyverletételében Kenéz Imre szenvedte el, majd következett Millington had-nagy, a *Neveletlenek* hőse a Nemzeti Színházban, végül a sort Maryk hadnagy a „Caine” torpedóromboló első tisztje zárta - legalábbis egyelőre.

Joggal vetődik fel a kérdés, mit jelentenek ezek a hasonló drámai szituációk? Divatról van szó vagy csak egy véletlensorozatról? Netán mélyebb társadalmi okokat is kereshetünk?

Kétségtelen, hogy a bírósági tárgyalás már régóta kedvelt drámaírói fogás. Kicsit olcsó is, hiszen az író aránylag kevés befektetéssel látványos és izgalmas helyzetet tud teremteni. Kérdésünk-re akkor tudunk feleletet találni, ha megeljük, mi az az írói gondolat, amely hitelesíti (vagy hatástalanítja) ezt a végsőig kiélezett drámatípust.

Ezt a gondolatot most a Nemzeti Színház új angol darabjának, Barry England *Neveletlenekjének* előadásából próbáljuk kiolvasni.

Méltatlan viselkedés - Angliában

Mielőtt a budapesti előadásra térnék, meg kell említenem, hogy két évvel ez-előtt Londonban láttam a darabot - és nem szerettem. Szándékosan nem írtam azt, hogy nem tetszett. Ez nem volna igaz. Az előadás nagyon tetszett, a drámát is megnyerőnek, gondos, elegáns munkának éreztem. Szellemes, okos angol önróniája és harapós önkritikája volt a legmegejtőbb - és a legáтеjtőbb.

Az áтеjtési kísérlетben - akaratlanul - az angol kritika is részt vett. „Sir Winston Churchill nem szeretne volna ezt a darabot” - írta a Sunday Times. A jobboldali kritikusok gúnyosan kérdezték: hogyan uralkodhatott *kétszáz* éven át maroknyi angol helyőrség több százmillió indiai fölött, ha katonái ilyen korruptak és aljasok voltak? A brit birodalom utolsó oroszlánjának feltételezett nemtetszése már-már megrendített saját első benyomásomban, hogy a darab a legáтеtételesebb angol öntőmjéne

zés mesterműve. Az angolok büszkéek Swiftre, Thackeray-re, Dickensre, Shaw-ra. mert közben arra gondolnak: „Hol van még egy ország a világon, amelyet ilyen gátlástalanul, szinte kéjjel pocskondiázhatnak saját írói, és ahol élvezik, sőt kívánják ezt az olvasók?” Csak azt nem szabad elfelejteni, hogy az angolok - miközben hangosan ostorozzák magukat - titokban meg vannak győződve, hogy ez a fölényes öngúny emeli őket sok más nemzet fölé.

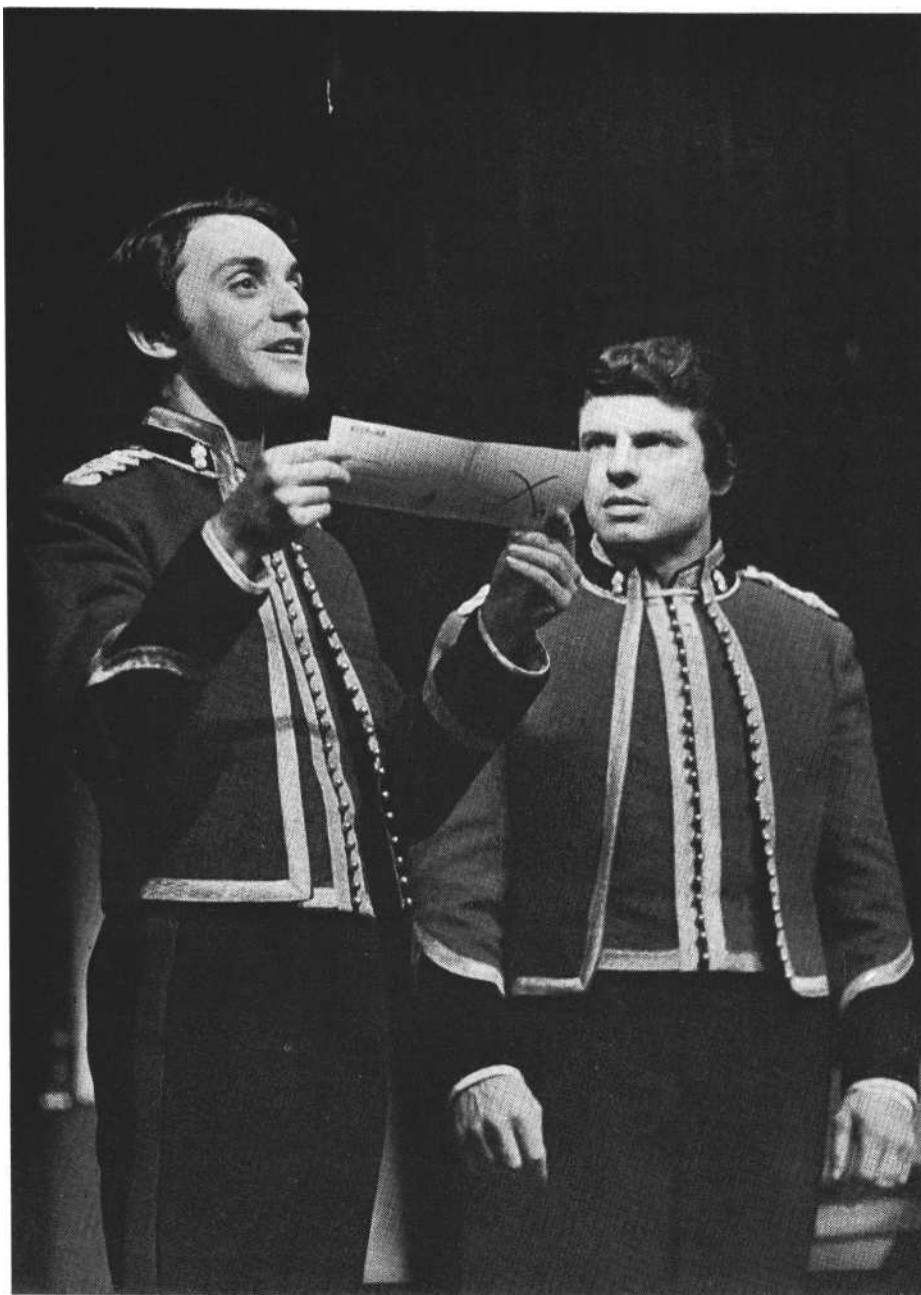
A darab angol címe többértelmű. *Méltatlan viselkedés*. De kié? Millington hadnagyé, aki nem hajlandó a regula szerint a bokáját csattogatni, és inkább aranyifjú lenne Londonban, mint katonatiszt Indiában? Vagy a tisztikaré? De miért? Végteére is a jó szándék nem vitatható el sem az ezredestől, sem a szárnysegédétől. Mihelyt kétségbevonhatatlan bizonyítékot láttak, mindketten azon voltak, hogy az inzultus ügyében kiderüljön a teljes igazság.

Miről is van szó? Egy brit gyarmati ezred tisztí kaszinójának előcsarnokában vagyunk a múlt század végén, Indiában. Anglia igazi impérium, hatalma csúcspontján áll. Két fiatal tiszt érkezik az ezredhez, próbaidőre. Drake mindent elkövet, hogy beváljon, befogadják. Bajtársa, Millington éppen az ellenkezőjét akarja. Minden lehetséges alkalmat megragad, hogy ostobán viselkedjék és kirúgassa magát. Egy bál alkalmával egyértelmű helyzetbe kerül. A parkban italos állapotban próbálja megnyerni egy fiatal özvegy, Mrs. Hasseltine kegyeit. Az asszony hisztérikusan sikoltozva, tépett ruhában kerül elő. Millington nyomban az ezred becsületbírósaága elé állítják. Védője, Drake had-nagy három izgalmas éjszakai tárgyaláson földérlti, hogy Millington csupán ártatlan kísérlетet tett. Volt azonban egy igazi támadó, egy másik tiszt, aki kardjával végigvágott az asszonyon.

De fény derül arra is, hogy milyen nyers és sadista szellem uralkodik az ezrednél, milyen kegyetlenül bánnak el az indiaiakkal, hogyan próbálják mentegetni egymás bűneit, majd amikor ez veszedelmessé válik, hogyan számolnak le egymással.

A darab végén Drake, az örömkatona élményei hatására annyira megundorodik az ezredtől, hogy maga kéri el-bocsátását.

Vajon ezt és így látta az előadásban a londoni West End elegáns színházának, a csupa vörös bársony Queen's-nek



Barry England: Neveletlenek (Nemzeti Színház) Szacsavay László (Millington) és Sztankay István (Drake)

nagypolgári közönsége? Ezt nem tudtam elképzelni. Már csak azért sem, mert akkor honnan verbuválódott erre az antiimperialista krimire csaknem három évre való nézősereg?

A dolog nem megfeythetetlen. Elsősorban Val May, a bristoli Old Vic rendezője felelős a sikerért. Az első felvonásban a nyers, militarista környezetet Millington hadnagy szemével látatta, tehát mindannyiunkéval, akik civilként a nézőtéren ültünk. De nem az az igazi bravúr, hogy egy rideg és kegyetlen világot ábrázolt, és közben folyton megkacagtatott, hanem az a rendezői alaposság, amellyel kivétel nélkül minden tisztből sajátos figurát teremtetett, akik annak ellenére, hogy nagyjából azonos felfogásúak, egyenruhát viselnek, és magatartásukat szigorúan a szolgálati szabályzat előírásaihoz iga-

zítják, különbözni tudnak egymástól. A színházat értő közönség estéről estére ezt a kivételes rendezői produkciót, és a fáradságot nem ismerő, elmélyült játékkal teljes karaktert építő színészi munkát tüntette ki érdeklődésével.

De lehetséges, hogy sokakat nem is ez vonzott. Egyszerűen eljöttek kikapcsolódni erre az érdekes előadásra, melynek első felvonása vígjáték, a másik kettő pedig izgalmas krimi.

Tény az, hogy hétszázszor játszották.

Barry England faggatása

Kíváncsi voltam, ki az a furcsa író, akinek vezetéknéve magyarul: Anglia, s ha nem írjuk, csak kimondjuk a teljes nevét, akkor az annyit jelent, hogy Temesd el Angliát. Még arra is gondoltam, hogy fiktív névvel van dolgunk, talán egy ismert baloldali gondolkodású

író rejlik mögötte. Tévedtem. England valóságos személy, jelenleg 38 éves, kalandos fiatalság, évtizedes írói múlt és jó néhány ismert mű van már mögötte. Íróilag legtöbbet kamatoztatott élményeit a Távol-Keleten szerezte. A koreai háború végén hívták be katonának, Malájföldön szolgált. Ottani tapasztalatairól szóló, *A konfliktus vége* című darabját 1961-ben mutatta be a coventryi színház. Leszerelése után öt évig színész volt. Ismert íróvá *Tájkép alakokkal* című regénye tette. Néhány tévéjáték és két újabb vidéki bemutató után futott be a West End-re a *Méltatlan* viselkedéssel (azaz Vas István fordításában a Neveletlenekkel).

A hadsereg lélektana, a katonaság világa első darabjában még közvetlenül, minden áttétel nélkül jelenik meg. A *konfliktus vége* Malájföldön játszódik, az ötvenes években, egy angol gyarmati csapattestnél. (Ebben az országban a gyarmati uralom 1963-ig, Malaysia megalakulásáig tartott.) A külvilágtól, a társadalomtól való elzártaság eltorzítja az embereket. S amikor egy kívülálló - ebben az esetben egy szolgálatra behívott tartalékos tiszt - közéjük kerülve a megszokott emberi normákat próbálja alkalmazni, mindjárt megüti magát. Ez a tartalékos tiszt egy folyton bajba keveredő katona ügyében próbál közbenjárni, de alulmarad, mert a tényleges tisztek mereven elzárkóznak, egyszerűen nem hajlandók megértést tanúsítani.

Könnyű felismerni, hogy csírájában már a korai darabban megjelenik a *Neveletlenek* Drake-Millington kettőse.

A *Neveletlenek* egyébként Londonban a nagy közönségsiker mellett (és részben miatt) a színházi emberek egy részét csak fanyalgásra tudta készíteni. Kifogásolták a történet viktoriánus múltba helyezését, mert - úgymond - így az egész inkább egzotikussá vált és veszített időszzerűségéből. A darab kissé melodramatikus, a színpadi forma éppoly régies, mint a téma. Ráadásul a történet éppen egyik legfontosabb pontja nem eléggé megalapozott. Öngyilkosságra kényszerítenek egy embert, akinek tudathasadása van. Ennél még a bostoni fojtogató is emberségesebb elbánásban részesült. Miért nem a bolondokházába vitették Roachot?

Gondolom, erre az a válasz, hogy egy angol tiszt a birodalom fénypontján nem örülhet meg, mert ez a gyöngesség jele. Ha valami baja van, mondjon le tiszt!

rangjáról, vagy löje főbe magát. Elvég-re Kipling világában vagyunk, nem pedig túlérzékeny, elasszonyosodott korunkban.

Ez a Kipling-dolog hazáig foglalkoztatott. Szerettem volna tisztázni, hogy ha már a *Neveletlenek* - fogadjuk el - Kiplin-regény, akkor ki dramatizálta? Peter Weiss vagy Samuel Beckett? A társadalombírálat vagy az egyén helyzetének reménytelensége az uralkodó szólam?

Vagy a néző elégedjék meg azzal a diplomáciai jegyzék-szerű megoldással, hogy a becsület és a lojalitás nem rokonértelmű szavak?

A díszes és nagyon pontosan múlt századi londoni kulisszák valahogy mintha takarásban hagyták volna ezt a nem mellékes kérdést.

Neveletlenek Budapesten

Amikor meghallottam, hogy Marton Endre be akarja mutatni, először el .sem hittem, Mi közünk lehet egy múlt századi brit-indiai ezred tiszti klubjához? Hogy a tisztek egy kitömött, kerekeken húzott vaddisznó után szaladgálnak? Hogy hobbyjuk a műállat tomporába szúrni, és egyikük olyan szenvedélyesen szereti ezt a „sportot”, hogy előbb egy indiai asszonyon ejt nyolc napon túl gyógyuló sebeket, majd egy halott baj-társának özvegyét is megvágja kardjával a sötétben.

Vajon miért éppen a képtelen külső cselekmény jutott eszembe? England úgy látszik, túl sok mellékes, de színes különösséget kevert a darabba, túlságosan a West End mindig érdekesség-re, perverzítésra szomjas, túl rafinált, a római ezüstkorra hasonlító polgári közönségére gondolt, amikor a *Neveletleneket* írta.

Aztán megjelent a Nagyvilág februári száma, elolvashattam a már látott darabot, és a képtelennek tartott vaddisznó-história valahogy új fénybe került.

A gyarmati hadseregnek, ennek a félelmetes erőszakszervezetnek a jelképévé nőtt. Még a sportjuktól, ebből a hét-köznapi játékból is kegyetlenség, véres szadizmus csöpög. Mit lehet várni, ha egy ilyen szervezet mozgásba jön, elkezd gyakorolni a „hivatását”?

Barry England gondolkodásmódja, gyarmatosítás elleni indulata, még tisztábban állt előttem, mint a londoni előadás után.

De mit akart a darabbal a rendező,



Barry England: *Neveletlenek* (Nemzeti Színház)
Csernus Mariann (Mrs. Hasseltine) és Sztankay István (Drake)

Marton Endre? Már az előadás első felvonásában kitűnik, hogy a gyarmati elnyomás kérdése mellékes epizód csupán. Ez ellen nem is lehet helye kifogásnak, mert ha egy dráma itt és most akar hatni, akkor a rendező legelső feladata éppen az, hogy olyan problémákat állítson előtérbe, amelyek a magyar néző esztét és szívét leginkább bekapcsolhatják az előadás áramkörébe.

Nos, Marton Endre - úgy látjuk - a karrier és a tisztesség kérdését tekintet-te kulcsfontosságúnak. Szándékát már az is jelzi, hogy Drake szerepét egy olyan jeles tehetségű, kipróbált színész-re osztotta, mint Sztankay István. A képlet így hangzik: adva van egy hivatását nagyon naivan szerető fiatal-ember, aki a próbatétel idején inkább a karrierjét is kockáztatja, de a tisztességéből nem enged. És amikor azt lát-

ja, hogy a rajongásig szeretett testület nem felel meg az ő erkölcsi elveinek, akkor inkább lemond a fényes pályafutásról, de az önbecsülését nem áldozza fel.

Ez a felfogás magyarázza, hogy az előadás miért csak a második részben ragyog fel igazán. A premier idején, a civil-kontra-militarizmus pokolian mulatságos ellentéte még nem feszült elég szélesre. De ennél a résznél a tapsok és a nevetések - azt hiszem - jó irányban fejlesztik majd tovább ezt a minden bizonnyal tartós siker elé néző elő-adást. Ugyanakkor a színészeknek nagyon kell vigyázniuk, hogy a rendező által mesterien érzékeltetett rideg, militarista légkör is megmaradjon. Nem szabad operettkatonákká válniuk, akik-ke Millington, ez a Londonból szalajtott dandy, kedvére bohóckodhat. Szacs-

Az ezred és az egész miliő szellemét legjobban Sinkó László (Alastair Wimbourne őrnagy) találta el. Első belépésekor, a pólmérkőzés után, ahogy idegesen járkál, a lovaglopálcájával suhogtat, máris olyan, mint egy véreb, amely alig várja, hogy eloldják a láncát. Sinkó ezt a félelmetes figurát egyre gazdagabban színezi, s így válik az ezred reprezentatív díszpéldányává. Jellemző, hogy ő tart ki a legtovább Roach mellett, de az is, hogy amikor a védekezés lehetetlenné válik, ő az, aki hidegvér-rel a halálba küldi.

Györfffy György ezredese negatívabb a darabbelinél. Olyan régen éli a vaskalapos katonatiszt életét, hogy már azt sem veszi észre, ha kifigurázzák. Annnyira buta, hogy még a bizonyítékok feltárása után is eltussolná a bűncselekményt. Csak akkor enged, amikor Drake *nyilvános* hadbíróági tárgyalással fenyegeti. Az ezredest a tisztikar mélységes tisztelete övezi. Van, aki egyenesen rajong érte. Nyilván azért is, mert a testület szelleméhez hozzátartozik, hogy a feljebbvalót tisztelni kell. De ez csak egy ok. A további magyarázattal a színész adósunk marad.

A tisztikar tipikus figurája Fothergill hadnagy. Csurka László buta, fel-felé alázatos, lefelé kegyetlen figurát rajzol, akinek társalgási szókincse (jobbra át, igenis, feküdj) nagyjából minden élethelyzetre elegendő. Gáti József ez-

A tiszti becsületbíróság. Középen Sinkovits Imre (Harper kapitány) (Iklády László felvételei)



redorvosa a minden bajra hashajtót rendelő egyenruhás medikus, lényegében az ezredes alteregója és mint ilyen, a status quo elszánt, de ügyetlen védelmezője.

Érdekes a becsületbíróság mozgatása. A beosztott tisztakat Marton Endre a tárgyalás első felében teljesen egy-forma, mereven ülő báboknak mutatja, akik csak akkor válnak egyénivé, ami-kor a bizonyíték láttán egyszerre nem tudják, mit tegyenek, és elbizonytalanodnak.

Az indiai szereplők közül Tyll Attila (Pradah Singh) finom volt és tartózkodó, minden megnyilvánulása megfelelt helyzetének. Császár Angéla szép és izgalmas jelenség Mrs. Bandanaj drámai epizódjában, de ebben a környezetben halkabban kellene indulatait kimutatnia, elvégre ő is nyugdíjat kap az ezredtől. Gobbi Hilda (Ezredesnő) egy nem rá szabott szerepben is életteli percekkel jelentett.

Mrs. Hasseltine sorsa a tisztikar lovagiasságának paródiája. Érte, az ő védelmében indul a becsületbírószági eljárás, majd amikor elkeseredésében kimondja véleményét a tisztikarról, helyzete éppúgy lehetetlenné válik az ezrednél, mint Drake-é. Csernus Mariann látványosan jeleníti meg a kacér szépasszonyt, de kissé külsőségesen ábrázolja meghasonlását, átalakulását a tárgyalás hatása alatt.

Ennek az előadásnak elvitathatatlanul Sztankay István (Drake hadnagy) a főszereplője. Sztankay Drake-je úgy érkezik az ezredhez, hogy hisz a katonai erényekben, a férfias fegyelemben és minden ambíciója az, hogy megállja a helyét. Bosszantja a vele érkezett Millington kihívó pimaszsága, mert ez rá is rossz fényt vet. Első megdöbbenése akkor következik be, amikor Fothergill kikötéssel és korbácsolással fenyegeti Millingtont és ő megérti, hogy ez nem üres fenyegetés.

Sztankay az első becsületbírószági tárgyaláson értetlennek, majdnem butának mutatja Drake-t. Teljesen megfordítja Harper kapitány utasítását, és úgy dolgozik, mintha az ezred becsülete megkövetelné, hogy Millington megfelelő védelmet kapjon.

A mondathangsúly véletlen felcserélése Sztankay alakításában akkor válik tudatos küzdelemmé, amikor megtudja, hogy az ítélet eleve elhatározott dolog és nem fogadják el lemondását a védői posztról. Ekkor makacsolja meg magát.

Sztankay eleinte már-már mulatságosan alázatos és tisztelettudó volt. Ami-kor elhatározza, hogy nem játssza el azt a bábszerepet, amit neki szántak, nem-csak erkölcsileg, de fizikailag is szinte megnő. Pontról pontra, fokozatosan emelkedik tisztársai fölé, és amikor a darab végén az ezredes a zálogba adott becsületről beszél, teljesen világos, hogy Drake *ennek a testületnek* nem adhatja zálogba a becsületét.

Ebben a döntő pillanatban lényeges különbség mutatkozott a londoni és a budapesti előadás között. A Queen's színpadán az individualizmus *lehetséges* tisztességét a minden testületnél elkerülhetetlenül kompromisszumokból szőtt etikai rendszer fölébe helyezték. A budapesti előadás Drake-je egy kissé Nyilas Misire emlékeztet. Az biztos, hogy „Debrecenben” nem marad, de talán elmegy „Sárospatakra”. Egy tiszta „Sárospatak” lehetőségét hagyta nyitva a Marton-féle értelmezés.

A fordítás (Vas István munkája) kitűnően szolgálja a rendezői koncepciót, csupán a magyar változat címével nehéz egyetértünk.

Varga Mátyás díszlete indiai hangulatú és katonai szellemű tudott lenni, anélkül, hogy eluralkodott volna rajta az egzotikum. Talán a hagyomány, az ezredtradíciók légkörét tükrözhetne volna gazdagabban.

A Simon Zoltán összeállította zenéből a második felvonást bevezető nagy hangulati erejű, keménységet és kegyet-lenséget sugárzó indulót emelnénk ki.

Barry England: Neveletlenek, Nemzeti Szín-ház
Fordította: Vas István, rendezte: Marton Endre, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Schäffer Judit.

Szereplők: Szacsavay László, Sztankay István, Györffy György, Major Tamás, Sinkó László, Gáti József, Sinkovits Imre, Csurka László, Versényi László, Tyll Attila, Csernus Mariann, Gobbi Hilda, Császár Angéla, Lázár Katalin f. h.



NÁNAY ISTVÁN

A Koldusopera Kaposvárott

A Brecht-darabok bemutatóinak próbaköve szocialista országokban: a megírást közvetlenül inspiráló, éles antikapitalizmus mellett mennyire lehet előbányászni, érvényesíteni a mának inkább szóló általánosabb, humanista mondanót. Magyarországon nehezítő körülményként ehhez hozzájárul még, hogy színjátszó-hagyományainkból hiányzik az a játékos fogantatású, expresszionista stílus, amely Brecht darabjainak alapvető formai sajátja. *A Koldusopera* esetében ezenkívül egyfelől az alvilágromantika csábításaival, másfelől az operettsablonokkal is meg kell küzdeni.

Babarczy László a kaposvári Csiky Gergely Színházban mindeme buktatókat elkerülve, a szerző maximális tiszteletben tartásával, minden aktualizálástól tartózkodva teremtette meg a *Koldus-opera* provokálóan mai előadását.

A darabot kissé leszűkített színpadterén játsszák. A díszlet (Kaunitz Ervin tervezte) piszkos londoni kültelki környezetet jelez, csorba téglafal és vastraverzek érzékeltetésével. E tekintetben a Brecht-színház előadásaira utalnak, félreérthetetlenül. Nem ez az egyetlen jelzésük arra, hogy az együttes szellemi elődjének és inspirálójának a Berliner Ensemble képviselte stílust tartják.

A darab pontos, minden részletet egy-ségbe fogó értelmezése, és a nálunk oly ritkán látható együttesjáték - ezek Babarczy rendezésének legfőbb erényei.

A nagy hal megeszi a kisebbet, mi előtt az még nála is nagyobbá válna, és őt kebeleznék be. Ezt az alvilágban - a maga természetes keménységében - még jobban érvényesülő társadalmi törvényt illusztrálja az előadás, elsősorban a nyugati világ cápáira gondolva, de nem titkolt utalással a hazai harcsákra, csukákra,

Ennek megfelelően - hazai előadásaink közül először - nincs a darabnak egyetlen olyan figurája sem, akivel a néző szimpatizálhatna, vagy akár idő-legesen is azonosulhatna. Még a szegények, s a prostituáltak hadával sem, mert bár ők ma kizsákmányoltak, de néhány pennyért már most sem válogatnak esz-kezeikben egymás kikészítésekor, s hol-

nap vagy holnapután közülük is kikerülhet egy Bicska Maxi vagy még inkább Leprás Mátyás.

A magyar előadásokban Bicska Maxi charme-os csibész szokott lenni, akinek sorsáért izgul a néző. A Berliner Ensemble Budapesten is bemutatott elő-adásában Wolf Kaiser éppen az ellenkező hatásra törekedett. Kaposvárott a németek elképzeléséhez közelítő Bicska Maxi lépett a színpadra.

Szabó Kálmán jó megjelenésű, elegáns. De társasági mosolya időnként kegyetlenné merevül, s ilyenkor a legjobb körökkel kapcsolatot tartó üzletember felvillantja másik arcát, a félelmetes,

minden gazság elkövetésére kapható gengszterét. Mosolyát és jellegzetes, puha macskajárását, mozdulatait glaszkesztyűjével, fehér .fejű botjával és zakójával együtt veszi fel. Börtönjeleneteiben, amikor e tárgyaktól megfosztják, el-tűnik mosolya, hétköznapivá válnak mozdulatai, s egyszerre szánalmasan kis senkivé lesz.

A bandatagok sem a *Szentivánéji álom* mesterembereinek alvilági másai, nemcsak bumfordi, tanulatlan kontárai a „szakmának”. Különösen nem Horgasujjú Jakab és Leprás Mátyás (Kiss Jenő és Verebes István játsszák). Mindketten előbbre akarnak jutni a számár-

létrán, s ebben elsősorban Bicska Maxi akadályozza őket. Így Kiss Jenő Horgasujjú Jakabja a bordélyházi jelenetben nem szórakozottságból, hanem alig leplezett közönnyel, a „dolog nem rám tartozik” alapállásából marad kívül Bicska Maxi elfogatási procedúráján.

Leprás Mátyás a darab folyamán utánozni próbálja Bicska Maxi macska ruganyosságú járását, mintegy jelezve, hogy mindenben hasonlítani szeretne főnökéhez. Amikor azonban Maxi tőlük kéri a megmeneküléshez szükséges pénz előke-rítését, Leprás Mátyás Horgasujjúval együtt rádöbben, hogy most végre sikerülhetne előbbre jutniuk. Ekkor Verebes egyszeriben tökéletesen úgy kezd járni, mint Bicska Maxi, s e finom jelzésből nyilvánvalóvá válik: cserbenhagyják a „kapitányt”.

A magyar hagyományoktól merőben eltér Molnár Piroska Polly-alakítása. Nem a butuska, gyenge és becsapott leánykát játssza, hanem az apja, Peacock lányát. Amikor Bicska Maxi az üzletet átadja Pollynak, Molnár Piroska nem sírdogál - a szerzői instrukciótól el-térően -, hanem egyre keményebbek lesznek vonásai, és fokozatosan válik a banda fejévé. A börtönlátogatáskor, illetve a Lucyvel való jelenetekben sem szerelmes asszonyka, hanem üzletasszony, aki tulajdonképpen nem is nagyon bánna, ha Mackie-je nem kerülne szabadlábra.

De ugyanígy említhetnénk Farkas Anny Peacocknéját vagy Garay József Peacockját. Rezenéstelen arcúak, erejükben s főleg pénzük erejében bízva fölényesen, hidegen, primitív eleganciával dolgoznak a „tiszteltreméltó” nagyvállalkozók.

A darab Wagner-kultust parodizáló rétege maradéktalanul jelent meg. Maxi és Polly szerelmi kettőse vagy a finálé egyaránt ellenállhatatlan. A finálénál a végig háttérkulisszát jelző orgona jelenléte utólagosan is igazolódott, és Tigris Brownnak mint királyi hírnöknek az orgonából kicsapódó „hídon” való megjelenése remek ötlet. Kár, hogy Dánffy Sándor, csakúgy, mint az előadás egészében, itt sem tudott az olcsó operett-sablonoktól szabadulni.

Mindössze néhány túljátszott mozzanat (például Szabó Kálmán „feleségek-re” kacsingatásai, nászjeji bokacsattogatása, Farkas Anny elájulása, Somogyi Géza tiszteletese) rontotta az előadás különben egységes stílusát.

A nézők az előadás alatt - amennyire ezt a színház nézőtéri beosztása megen-

Brecht-Weill: Koldusopera (Kaposvári Csiky Gergely Színház) Scheer Magda, Kemény Eszter és Högye Zsuzsa (Balogh József felv.)





Illyés Kinga a pódiumon (Iklády László felvételei)

Illyés Kinga a pódiumon

Előre kell bocsátanom, hogy Illyés Kinga estjeiről csak illegálisan tudok beszámolni, mert előadásaira nem sikerült jegyet szereznem. De belógtam. Először azért lógtam be, mert bár említettem, hogy a SZÍNHÁZ részére szeretnék írni róla, addigra az utolsó pótszékeket is el-vitték már. Az egyiken, ha jól láttam a sötétben, Jancsó Adrienne ült ... A má-

sodik alkalommal azért lógtam be, mert nagyon kíváncsi voltam arra, vajon mit csinál az egyébként is gyermekhangú Illyés Kinga akkor, amikor gyermekként kell megszólalnia. Vajon nem esik-e, aggódtam, saját hangjának csapdájába? De Illyés Kinga nem esett semmiféle csapdába sem akkor, sem előtte.

Pedig, ha meggondolom, nem volt könnyű dolga. Az Egyetemi Színpad közönsége hozzá van edződve a jó előadókhoz; akármivel nem lehetett színpadra lépnie. Hogy tisztában volt-e ezzel vagy sem, hogy *Fagyöngy* című mű-sorát erre az alkalomra állította-e ösz-

sze vagy már másutt is bemutatta, nem tudom. Egy biztos, ez az előadást nem leckefelmondás volt. Illyés Kinga nem azt mutatta meg, hogy milyen mai erdélyi költőket, régi csángó népdalokat és balladákat ismer, vagy hogy miket dedikálna az itteni közönségnek. (Bár biztos vagyok benne, hogy a Kallós Zoltán gyűjtötte kitűnő „Balladák könyvé”-t sokan keresni fogják ezután, és talán az Utunk évfolyamait is sűrűbben kikérik a könyvtárakból, hogy elolvassák benne Kányádi Sándor, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos vagy Herbai Anna verseit.)

gedi - nem ülhetnek nyugodtan, kényelmesen, elandalodva az érzelmes történeten. Az előadás egésze, stílusa, légköre megvalósítja azt a brechti elvet - mely oly kevésbé érvényesült eddigi hazai Brecht-előadásainkon -, hogy a néző nem külső, passzív szemlélője a színpadi cselekvésnek, hanem önmagában kénytelen ütköztetni a darab egyes részleteit, részmegállapításait és saját tapasztalatát. Azaz, a néző gondolati aktivitásra kényszerül. Ezt a szembesítést leginkább a songok segítik elő, amelyek mintegy szentenciákként sűrítik a darab különböző részmondandóit. Babarczy a songokat úgy énekelte, hogy szinte le-rohanja a nézőket (legjobb példa erre

az *Ágyúdal* egész színpadot bevonó megoldása, a *Ballada a kellemes életről* egyenesen a közönségnek címzett előadása vagy a koldusfinálék demonstráló beállítása és intenzitása).

Az előadásban - egy-két kisebb szereptől eltekintve - mindenki a helyén volt. Ritkán tapasztalható fegyelmezett, kidolgozott produkció, amelyben a neves színészek és az epizodisták egyként az egész sikeréért munkálkodtak. Ez a színház légkörét és Babarczy László rendezői munkáját egyaránt dicséri.

Csehov, Sütő András, de Filippo, Brecht, Giraudoux. Remek névsor. Jelzi a színház igen igényes műsorpolitikáját. Az a választás pedig, hogy egyik zenés

darabjuk Brecht *Koldusoperája*, azt a dicséretes célkitűzést mutatja, hogy az igényesség mellett közönségük ízlésszintjé (is szüntelen magasabbra emeljék).

Bertolt Brecht: Koldusopera, Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Fordította: Blum Tamás, rendezte: Babarczy László m. v., díszlet: Kaunitz Ervin, jel-mez: Fekete Mária, zene: Kurt Weil.

Szereplők: Kovács János, Garay József, Farkas Anny, Szabó Kálmán, Hógye Zsuzsanna, Molnár Piroska, Dánffy Sándor, Andai Kati, Somogyi Géza, Verebes István, Kiss Jenő, Radics Gyula, Wágner Richárd, Várkonyi András, Kardos Gábor, Pusztaszeri Emilia, Bognár Zsuzsa, Czákó Klára, Kemény Eszter, Scheer Magda, Farkas Rózsa, Tóth Béla, ifi. Mucsi Sándor

Illyés Kinga talán még azt sem akarta megmutatni, hogy tud-e szavalni egyáltalában, Versmondásából és dalolásából mindenekeelőtt az a küzdelem érződött, ahogy az előadóművész eljut az anyagáig, az a folyamat, ahogy valamilyen némaságból, a betű vagy a csend némaságából hirtelen megszületik a szó. Nem a születés szépségéért, hanem azért, hogy kapcsolatot teremtsen, visszhangot keltsen. Az egyes darabok közé csupán lélegzetvételnéi szüneteket iktatott. A versek után úgy szólaltatta meg a népdalokat, s a népdalok után a balladákat, mintha csupán kötoszavak választanák el egyik formát a másiktól: egy-egy „valamint”, „azonkívül”, „következőképpen”... Az élő szó két lehetősége a vers és a dal közt annyi különbséget éreztetett, amennyi két mozdulat között lehet: ahogy a közönséggel szemközt ülő, feketebe öltözött színésznő feláll, és megindul a színpad háttere felé...

Illyés Kinga előadásában így természetesen elmosódtak a határok nemcsak vers és népdal, de vers és vers, népdal és népdal között is, ugyanakkor azonban rejtett összefüggések tárultak fel, össze nem tartozónak hitt dolgok össze-tartozása, távoli sorsok összerímélése, a költészet és a dal elemi megnyilvánulásainak állandó azonossága. Illyés Kinga mindezt nem filológiai szövegegyezéseken keresztül mutatta ki, hanem egy sajátos előadóművészi stílus segítségével, azoknak az apró, alig észrevehető jelzéseknek a segítségével, a hosszan, gyötörőde kitarított szavak, széttépett mondatok, a váratlanul felgyorsuló ritmus, újra meg újra megismétlődő mozdulatok, mozgások, a fényben elforduló arc változásainak segítségével, egy sajátos előadói „mondattan” segítségével fogalmazza újra anyagát.

*

Mint mondtam, a második Illyés Kinga-estre elsősorban az a kíváncsiság hajtott, hogy megtudjam, milyen hangon szólal meg a Kis Herceg. Nincs elkeserítőbb ugyanis, mint amikor egy gyerek a felnőttek által elképzelt rajzfilmhangoz szólal meg. Amiben ott bujkál a felnőttek leereszkedő magabiztossága, meg-értő önhittsége. Saint-Exupérytől mi sem állhatott távolabb. Ha a Kis Herceget összehasonlítjuk más íásaival, nemigen veszünk észre stíláriis különbségeket. A mesei kép is ismerős: pilóta lát ilyet a magasból; pilóta, aki sajnálja „a mozik és a metrók között szorongó tömeget”.

Radu Penciulescu rendezésében Illyés Kinga annak a megrontatlan emberi állapotnak a jogáért emelt szót, amely talán sohasem létezett, de amelyet - a mindenkor megújulás reményének tükréppen - újra meg újra a gyermekek világában fedezünk fel. És Illyés Kinga megtalálta a külön hangját nemcsak ennek a gyermekeszmenynek, de annak is, ami ezzel ellentétes: az ostoba felnőtt-gügyögésnek - mintegy feleletképp a kérdésemre -, a terméketlen tudálékoságnak, a rövidlátó praktikizmusnak, az öntetszelgésnek, az értelmetlen kiskirályoskodásnak, amelyet a felnőtteknek is szóló mese egy-egy figurája képvisel. Előadásának mégsem ez a legmeggyőzőbb vonása, hanem az a virtuozitás, ahogy a színpadon megvalósítja az elbeszélés folyamatosságát. Néhány kellék: egy tábla, amelyen az emlékezetes óriás-kígyó, a Kis Herceg, a majomkenyérfa (itt: atomfelhővé aktualizált) rajza lát-ható; egy emelvény - két oldalán lép-csökkal; néhány gumilabda (a világ-egyetem röptében odavetett bolygói) - mindez elég Illyés Kingának ahhoz, hogy teret, időt, szereplő személyeket érzékeltessen. Mindezt úgy tölti ki érzékeny mozgáskultúrával, apró gesztusokkal, fintorokkal, hangváltásokkal, hogy közben egy pillanatra sem hagy alább az elbeszélés lendülete. Amikor végül kiperdül a színpadról, mintha maga is érzékenyülne kissé a B 612-es számú bolygó egyetlen lakója miatt...

Sz. A.

FORRADALMI SZÍNHÁZAT

akar teremteni a munkásosztály számára tizenkét olasz színész. Már 1970 novemberében kiváltak hagyományos színjátszást művelő társulataikból, első bemutatójukra mégiscsak nagy sokára került sor. A viszonylag hosszú és bonyolult rendszerű próbafolyamat meghozta a sikert: Brecht/Gorkij Az *anya* című művét immár hat hónapja játsszák a városi színházakban és a falvakban. Naponta átlag háromszáz kilométert utaznak, hogy a munkások, parasztok, tanárok s egyáltalán, a lakosság minél több rétege előtt bemutakozhassanak. Az előadásikat követő vita, beszélgetés során újra és újra párhuzamba állítják a Gorkij-mű születésének körülményeit, az 1905-ös oroszországi eseményeket - s saját, jelenlegi politikai-társadalmi helyzetüket az 1971-es Olaszországban.

(Theater der Zeit, 1972/1.)

PÁLYI ANDRÁS

Latinovits avagy a színészet új paradoxona

1. Pierre-Amiel

A színházi világban ezekben a hónapokban ugyan Latinovits Teleki László-alakításáról esik a legtöbb szó, én ezt a portrét mégis egy régebbi szerepének elemzésével kezdem. Bizonyára sokan meghökkennek, ha azt állítom, Latinovits Zoltán szerepei közül a legmélyebb hatást a *Tiszták* Pierre-Amielje tette rám. Ezt az „alakítást” - s itt az idézőjel nem véletlen - általában bukásként tartja számon színházi közvéleményünk; Latinovits, úgy emlékszem, összesen háromszor játszott Pierre-Amiel, majd le is adta a szerepet. E sorok írója a premieren látta; nincs oka azonban kételkedni azok benyomásában, akik a második és harmadik estén erőtlennek és hamisnak érezték. A nagy sikert és a nagy bukást végül is csak egy hajszál választja el egymástól. S Latinovits Pierre-Amieljének premiernagyságában ott volt a más-napi bukás nagy lehetősége is.

Pierre-Amiel a *Tisztákban*, állapítsuk meg mindjárt, első látszatra korántsem tűnik különleges alkalomnak. Intrikus szerep, mely a drámán belüli súlyához képest meglehetősen motiválatlan; Pierre-Amiel pápai legátus rendkívüli gyűlöletét, amit a „tiszták” és a nekik oltalmat adó Perella Raymond ellen érez, voltaképp egyetlen motívum indokolja; hogy Corba, Perella felesége egy-kor a szeretője volt, a Pierre-Amiel ma is esztelen szenvedéllyel kívánja az asszonyt, aki immár férjével sem él házasságot, csatlakozott a „tiszták” szeptájához. Pierre-Amiel szerelmi ostromát keményen visszaveri, s a pápai legátus végül is e szerelemnek lesz áldozata: az asszony miatt jön fel a várostrom idején másodsor is követként a várba, s ami-kor kilép a várkapun, kőzapor sújtja agyon.

A *Tiszták* szövege rendkívül nehéz színpadi szöveg, a színésznek külön meg kellett küzdenie a dialógusok érthetőségéért. A súlyos és gyakran nehézkes, máskor költőien méltóságteljes illyési mondatok meglevenítéséért a Vígyszín-ház emlékezetes *Tiszták*-bemutatóján Latinovits tette a legtöbbet, holott nem

arcok és maszkok

tartozik „szavaló” színészeink közé. Tagoltan beszél. Ez a tagoltság azonban nem kényszerűség, s így egy percig sem tűnt erőltetettnek. Latinovits Pierre-Amielje démoni jelenség volt. Félelmetesen és romantikusan az, egyetlen kézmozdulatában is annyi erővel, hogy lenyűgözött vele; s ez a démoni Pierre-Amiel nem beszélhetett másképp, mint egyenként megmérve a szavakat. Nem harsogott, de a gonoszság felforrósította a hangját. Nem öblös szónoklatot tartott, hanem végítéletet hozott szavaival. „Az ördög van rajtad valóban!” - vágta oda neki Corba a vígszínházi előadás legfűtöttebb és legfojtottabb jelenetében, melyben az asszony és a pápai legátus négy szemközt vívta meg szópárbaját. S Latinovits-Pierre-Amiel kezében ott a kereszt, de valóban az ördög van rajta.

Régebbi intrikus szerepeiben mindig volt valami emberi; ha az író szándéka ellenére is, de belecsempészett a figurába némi esendőséget, ha csak néhány pillanatra is, felvillantotta az érem másik oldalát. Pierre-Amieljében nem volt emberi vonás: ami az írótól eredt - szerelmi motívum -, azt is elhomályosította; benne a szerelem, sőt a testi vágyakozás is egyértelműen gyűlöletté vált. Voltaképp nem is kívánta az asszonyt. Önkínzása és szerelmi követelőzése is azért volt, hogy ha lehet, még nagyobb legyen benne a gyűlölet. Mint egy fekete mágia papja, olyannak tetszett. Voltak percei, mikor Artaud kísérteties vízióit idézte fel bennünk: azt a színházat, mely olyan, mint a pestis, krízis, mely vagy gyógyulással vagy halállal végződik; azt a színházat, mely sötét és titokzatos hatalmak kitörése, a gonosz ösztöné, mely egyedül az ember sajátja. S az illyési szöveg, amellyel a többiek jól-rosszul *küszködtek*, Latinovits számára nélkülözhetetlen eszközzé vált annak a mágikus pillanatnak az életre hívásához, melyet komor költőiségből és súlyos ünnepélyességből, prédikációból és átkozódásból teremtett, szemérmetlen gonoszszágot lobbantva a színpadon.

Több volt ez az emberire formált elvetemültségnél; megformálását, létrehozását tekintve több. Ezzel a végleteleg fokozott gonoszszággal túllépett korábbi szerepein. A színészi alakítás végső határait lépte át, s alakítás helyett a színészet mélyebb, nagyobb titkait varázsolta a színpadra. Csontig ható ereje volt, mintha egy ősi mítoszról lépett volna elő.

2. Ványa bácsi

Az elmúlt évadban Pierre-Amiel előtt Csehov Ványa bácsijának címszerepét játszotta. Hangos siker volt, a színházi idény egyik legnépszerűbb színészi alakítása. Sokan lelkesedéssel méltatták, s ezt tagadhatatlanul megérdemelte: ragyogóan játszott. Hogy Ványa bácsijából hiányzott a pierre-amieli pillanat szenvedélye? Ez sem igaz. Ványa bácsiban is szenvedélyek rejlettek: a soha szóhoz nem engedett gyűlölet Szerebrjakov ellen, az elfojtott szerelem Jelena iránt, a néha tétova, néha keserű féltékenység Asztrovval szemben. Az elfojtott szenvedélyek a csehovi világ sajátos törvénye szerint Latinovitsban izzani kezdtek, a legparányibb látványosság nélkül: Ványa bácsija jelentéktelenségében, provincialitásában nőtt nagyga.

A csehovi dikció felbonthatatlanul totális élet a színpadon, legalábbis ennek lehetősége; s Latinovits-Ványa visszafojtott szenvedélyeit ezekben a látszólag teljesen jelentéktelen szavakban érezhettük meg először. Jelena keresztülment a színpadon, Ványa bácsi figyelte rá, „Fantasztikus” - kezdett bele Szerebrjakov professzor jellemzésébe, de jól tudtuk, hogy ez a „fantasztikus” nem a professzorra, hanem ifjú feleségére, Jelenára vonatkozik; vagy azt mondta, „szegény papír” - de itt sem a papírról volt szó, hanem arról, ahogy meggörnyedt, illetve, amiért meggörnyedt. A mondatokat voltaképp „csehovi” gesztusai keltették életre. Vajon mi rejlett a hintánál udvarló Ványa bácsi földre huppanásának groteszk komikuma mögött, amit nem is volt időnk lereagálni, mert máris átváltott a kendőbogatás vígjátéki humorába? Vajon mi rejlett a második felvonásbeli hálóköntösös bejövetele mögött, a nevetséges póz és a nevetséges székhúzás mögött? Vajon mi rejlett attraktív részegségében, a sértett kan és a lírai szerelmes részeg feljajdulásában? Vajon mi rejlett guggoló tökmagrágásában, abban, ahogy már „ejti” Asztrovot, mi rejlett guggolva táncolásában, széktetején éneklésében? Ványa bácsi ironiája volt ez a világgal szemben vagy Latinovits ironiája Ványa bácsival szemben? Vagy valami más, amiben mindez benne van, de ami más is, kevésbé áttekinthető? Vagy egyáltalán át sem tekinthető?

Fájdalmas, kimondhatatlan titkot lopott a néző szívébe. A csehovi színpad teljes élet, s a nagy fájdalom körülrajzolhatatlan. Vagy mégsem? Latinovits

Ványa bácsija szentimentális volt. A legnagyobb és legszebb szentimentalizmus, amit valaha láttam. És vaskosan reális. Szívet vésett a kerti hinta tartóoszlopába. A hintára, mely Jelenát jelenti. Gondos, akkurátus mozdulatokkal, úgy, ahogy a számlákat nézte át. És mégsem úgy. Ez a provinciális pontosság, ez a naiv fontoskodás, ami ugyanakkor titok is akart lenni, tele volt érzélemmel. A gazdatiszt terméshozamban akarja kifejezni a szerelmét, mert ezt a nyelvet be-széli.

Ott a szív a hintán. Latinovits nyílt színvallása a szentimentalizmusról. Színészi jelenléte garantálta hitelességét. Mert ez a szív élt az előadásban. Ujjai idegesen vibráltak előtte, mikor Asztrovval beszélt, majd később még egyszer: arca közvetlen a szív mellé simult, minden jelzés nélkül. Ez is Ványa bácsi író niája? Vagy Latinovitsé? Úgy rajzolta meg Ványa bácsit, hogy túl is lépett rajta, mégis belül maradt, s belülről ragyogtatta meg.

A színpadi játék, a mesterség imponálóan magabiztos ismerete - mondhatnánk. De hivatkozhatnánk újabb film-szerepeire is. Egymás mellett futott a mozik műsorán a *Szindbád* és a *Csárdáskirálynő*. A *Szindbádban* lemondott a mimikriszínház minden lehetőségéről, a színészet látványosságáról - hogy szolgálja a látványosság másfajta, sajátos aspektusaival élő rendezői elképzelést. Még csak szívet sem rajzolt, mint a Ványa bácsiban, az arca is alig rezdült, természetes léptekkel és természetes mozdulatokkal, minden különlegesebb bravúr nélkül játszott. A *Csárdáskirálynő* Miska szerepében aztán megmutatta, hogy a mimikrit is fölényesen tudja. Életet lehelt a kellékekbe, jellemet formált és világot karikírozott egy-egy fintorral, drámai alakot teremtett egy sablonos operettfigurából. Elemezhetnénk aprólékosan kidolgozott gesztusépítkezését, analizálhatnánk ironikus-költői ötleteit, melyekkel életre kelt egy régi és meggyőződésünk szerint avított játéktílust. Mégis elég hivatkoznunk rá: bármilyen káprázatos a *Csárdáskirálynő* Miskája, Latinovits már túl van rajta. Pontosabban, épp azért káprázatos, mert túl van rajta: a szó legjobb értelmében vett *fölényes alakítás*.

Nem ez az az új paradoxon, amire a címben utaltunk. Latinovits, ha szükséges, sokarcú színész, ha kell, egyetlen arccal játszik, de drámai jelenléttel. Nem más ez, mint a *mesterség birtok* -

lása; nem más, mint annak felismerése, hogy a színész személyes szenzibilitása és művészi szenzibilitása két egészen különböző dolog; nem más, mint a diderot-i paradoxon mai értéke. Diderot úgy gondolta, hogy azok a nagyszerű színészek, akik híjával vannak mindennemű szenzibilitásnak. A modern színészet ezt úgy fordítja le a maga gondjaira, hogy különválasztja a személyes és művészi fogékonyságot. Latinovits a Ványa bácsiban a művészi fogékonyság lebilincselő példáját adta. Vajon mélyíthető-e, igazibbá tehető-e még a színészetnek ez az iskolája? S ez azt is jelenti: lehet-e még valóban autentikus? Vagy nem kell-e a színésznek átlépni ama „végső határt”, ahol minden eddigi ismeret és rutin megkérdőjelezhető, ahol a mesterségbeli biztonságot a mesterség új lehetőségeinek bizonytalansága váltja fel?

3. IV. Henrik

Erre keresem a választ Latinovits utóbbi alakításaiban. S így kerül egymás mellé két, időben meglehetősen távol eső élmény. Pirandello IV. Henrikjének címszerepe az elmúlt évad vélhetően a Vígszínházban - és Illyés Gyula Különcének címszerepe, most, az évad derekán, Veszprémben.

Pirandello IV. Henrikje a nagy drámai játék lehetőségét rejtí magában, s nemcsak a címszerep - ahogy a Vígszínház legutóbbi előadása vélhetően - hanem az egész darab. A IV. Henrik. melynek a társadalmi szerepjátszás az alaptémája, egyúttal művészi műhelytanulmány is a színészi szerep mibenlétéről, a hagyományos szerepjátszás válságáról. A dráma e többrétegűsége, mely épp a szerepen belüli szerepjátszás segítségével a szimpla szerepmegoldás feláldozását követeli a színésztől, s alakítás helyett inkább nyíltszíni küzdelmet igényel, olyan modern asszociációkat hordozhat, amelyek a pirandellói műhely-dráma továbbgondolásából és mai világértésünkből egyaránt következhetnek. A vígszínházi előadásban ezzel a továbbgondolással csak Latinovits nem maradt adósunk. Mert bármilyen különös, IV. Henrik szerepét is meg lehetett volna szimplán oldani, le lehetett volna redukálni a pirandellói hőst racionális lényegére: egy örült, akiről kiderül, hogy mégsem az (csak játssza), miután beolvas azoknak, akik az örületbe kergették. mégis inkább a maga múltba menekülő örületét választja, mintsem az örült hu-zadik századot. Mindez benne volt La-

tinovits Henrikjében, de az, ami igazán értékes és közel két év távlatából is lényeges számunkra, mélyebb és bonyolultabb ennél.

Latinovits épp onnan indult el, amit az imént zárójelben jeleztünk, hogy tudniillik Henrik „csak játssza” az örületet. Először is, mintha ez a „játssza” transz-formálódott volna számára: ha ugyanis játssza, az mindent jelent. Életet jelent. Belül viharzó szenvedélyeket, azonosulást és riadalmat, átélést és félelmet: hisz állandóan ott vibrált benne a rémület, hogy visszatérhet az örület, ami betegség. Már nyíltan felfedte „titkos tanácsosai” előtt, hogy alakít, s a következő pillanatban mégis ismét örültnek tűnt. Lenyűgöző színészi produkció: nem-csak az illúziót teremtette meg, hogy a színpadi figurák, a „titkos tanácsosok” kételkedhessenek iménti önleplező szavaiban, de mi, akik a nézőtérrel néztük e játszmát, szintén elbizonytalanodtunk, s egy percre felmerült bennünk, hogy talán mégsem a józan Henrik az igazi. Az-az szinte kézzelfoghatóan éreztük a veszélyt, hogy ez a szerepjátszó Henrik visszazuhanhat a megjátszott örületbe, szinte kézzelfoghatóan tapasztaltuk, milyen örült kockázat ez az örületjáték; de csak éreztük, csak tapasztaltuk, tudni csupán akkor tudhattuk meg, amikor a festmények megelevenedtek a trónterem falán, s Henrik valóban összeroppant. „Hanem, tudja - fordult itt a kuruzsló-elmeorvoshoz -, kis híja, hogy nem sikerült újra agyamra borítani az éj-szakát!” Ez a mondat a legnehezebb színészi próbatételek közül való, hisz könnyen lehetett volna mankó is a színész kezében (és egyetlen mondat mankó is megsántíthatta volna Henriket), ha azt, ami itt elhangzott a színész szájából, nem éreztük, tapasztaltuk volna előbb, nem lett volna élő élményünk a most kimondott veszélyről. Így viszont szó és játék, ráció és emóció egymást erősítette, emelte arra a hőfokra, amelynek már más a fizikája, mint a hétköznapiaknak.

Mintha már itt is azt a pierre-amieli pillanatot ostromolta volna. Anélkül, hogy elrúgta volna magát a konvencióktól. Ellenkezőleg, ha úgy tetszik, teljességgel „hagyományos” színjátszás a Henrik, s az a Különc Telekije is. Ez a második Illyés-szerep nem oly rendhagyó, mint a Tiszták, Teleki tragédiája emberi formátumú dráma, nemigen hallatszanak benne a sors végső kérdései. Megalkudhat-e a forradalmár? - kérdezi Illyés; a Különc azonban kétségkívül

jobb könyvdrámának, mint színpadi játéknak, s miközben az író igen gondosan ügyel a Teleki-dráma emberi-hétköznapi motiválására, szinte nyoma vész a nagy szereplehetőségnek. Pedig a Különcben csakúgy, mint a IV. Henrikben, Latinovits szélsőséges pillanatait a nagy-szerűek. Ahol a színészi illusztrálás és átélés ellentmondása mintegy felszívódik, ahol eltűnnek a hagyományos szerepjátszás kérdőjelei, s helyébe a színészi jelenlét evidenciája foglalja el a szín-padot. A szó szoros értelmében elfoglalja: ilyenkor minden más elhalványul, kiszorul a színről, a latinovitsi indulat kataraktikus tüze egyetlen másodperc alatt felémészti a gondosan kiművelt színpadi realizmust. Saját realizmusát is.

Kovács András Falak című filmjében, sokan megállapították már, a notórius igazmondó, mindenáron cselekedni kívánó értelmiségi szerepében „önmagát” játszotta. Persze, a Falak mellett még jó néhány szerepét felsorolhatnánk, s bizonyos értelemben Illyés Telekije is ezek közé tartozik. Amikor azonban Latinovits színpadi jelenlétének evidenciájáról beszélünk, nem ezekre az élet és a szerep közé túl könnyen felállítható párhuzamokra kell gondolnunk. Teleki drámái sorsa, különösen a szerep egy-egy felhangja bizonyára közel áll a szívéhez; elsősorban mégsem ez ragadja meg az embert. Van színészi azonosulás - átélés, sőt „beleélés” - és van azonosság. A színpadi azonosság nagy percei olyasfélék, amilyenek Pierre-Amieljét örzöm magamban.

4. Teleki László

Telekijét is részletesen elemezhetnénk. 1860-ban az osztrák császár csapdába csalta 48 egyik legjelesebb forradalmi egyéniségét, de a halálos ítéletet Ausztriának már nem volt ereje végrehajtani rajta. Szabadon bocsátották, s mint Illyés írja, újabb törvénssal, módot adtak ne-karra, hogy visszatérjen a közéletbe. Erre a „törvénssre” épül Illyés Gyula drámája: Teleki a kétoldali gyanú keresztútjében történelmi lehetőséggé akarja kovácsolni a császár adta lehetőséget. De ha mégoly rendkívüli egyéniség is Teleki, egyedül, szemben a történelmi erők hatásával, nem teremthet forradalmi helyzetet. A „történelmi lehetőség” így bukásba fordul: Illyés Telekije nem alkuzik, neve és becsülete tisztaságát csak az öngyilkos golyó mentheti meg. Aki az Illyés-drámát könyvből ismerte, most a veszprémi Petőfi Színházban leg-

először is Latinovits *humorán* lepődik meg. Teleki László Illyésnél, úgy érezzük, akkor is méltóságteljes, akkor sem lép ki államférfiúi szerepéből, amikor szeretője szállodai szobájában papucsat keresi. Latinovits számára az illyési jellemzés e kis motívumai, az „életyszerűség” elhintett magvai - az életet jelentik a színpadon. Nem véletlen, hogy egyedül ő fakaszt derűt a nézőtérre; kivételesen nehéz feladatot old meg nagyvonalú eleganciával.

Ez azonban játékának csak első rétege. Amikor Ferenc József helytel kénálja, merev testtartással, egyenes háttal, groteszkül, féloldalasan foglal helyet a széken; arca, a feldúlt ellenállóarc, s a töprengő politikusarc bezárul. Latinovits magatartásdrámájának értelmezi a *Különcöt*. Ezért nem keresi a látványos színpadi alakváltozás formáit (bár a parókás Teleki - az első képben - szerepen belül is szerep), elegendő neki a hallgatás és a fekete tekintet: ebben sűrűsödik e Ferenc József-i „operettes” éjszakán a Teleki-magatartás tragédiája. A burgbeli jelenet egyébként a *Különc* drámailag legerősebb képe; a darabnak egyébként meglehetősen epikus, mondhatnánk, naplószerű a meséje. De mindannyiszor, ha *situáció* van a színén, Latinovits kigyullad, egy-egy pillanatra féltelmes lesz, mint a mágus, aki magára

vette a gonosz hatalma. Nem elzsongít, hanem tüzet szít, s a végzetet emeli fátylaként a színpadon: sorsa a dráma első pillanatától „meg van írva”.

5. A paradoxon

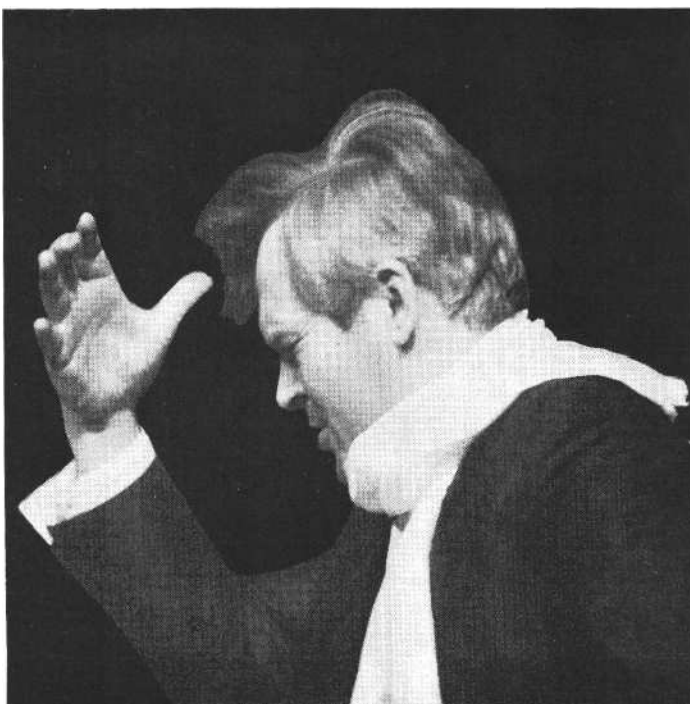
Azonosul Teleki sorsával? Átéli és egybeforr vele? Van egy-egy pillanat az előadásban, ami több ennél. Ezek már nem az azonosulás, hanem az azonosság percei. Sőt, csak másodpercei. Mintha megállna a színészet felfedett új régiói előtt. Csak egy-egy másodpercre adja át magát annak a mágiának, melyet Pierre-Amielben meglelt. Talán ez az, amit Telekije minden nagysága ellenére hiányolunk belőle? Vagy egyáltalán: kapott erre lehetőséget az írótól? De ha nem kapott is, vagyis, ha a megírt szerep a hiányos, ez legfeljebb menti, de nem oldja fel a nézőtérre születő kérdőjelet. Latinovits a rendkívüli színpadi egyéniség művészi biztonságával elvezet az új színészet „szabad szemmel” alig látható kapujához, felnyit egy rejtélyt. Itt azonban - ez idő szerint - véget ér a kaland, amire invitál.

Teljesen egyetértek azokkal a méltatóival, akik ünnepelték Telekijét. Ami *alakítását* illeti, az teljes. Több is, mint a megírt szerep. Olyannyira több, hangsúlyozom, hogy vannak percei, amikor túl is lép a saját maga képviselte szín-

játszáson. Felvillant egy kérdést: nem fordulhat-e meg a színész művészi szenzibilitásának közismert paradoxona? Nem *kell-e* megfordulnia? Vajon a színészet „magasabb fizikája” - az az állapot, amikor a színészi test és lélek totálisan a játéké, amikor tehát itt és most a színész jelenléte *azonos a színházzal*. anélkül, hogy alakítana, anélkül, hogy lépésről lépésre azonosulna a szereppel - nem teszi-e lehetővé, hogy a színész művészi szenzibilitása személyes szenzibilitás is legyen? Fordítva tehát, mint Diderot *dilettánsainál*, akik hétköznapi hisztériájukat üvöltözhatték a színpadon, s azt művészetnek hitték. S ez az új egység, ez a *színészi totalitás* nem nyit-e új lehetőségeket a színpadi hitelesség előtt?

Ez a kérdés - ha úgy tetszik, a színészet új paradoxona - nemcsak Lati novitsé. Latinovits minden konvencionáliszmusával együtt - vagy ellenére - út-törő. S ezen a ponton az elemzés írója is elbizonytalanodik: *együtt* vagy *ellené-re*? Mondhatja-e, hogy Latinovitsnak le kell vetköznie konvencióit? Semmiképp. Színpadi hitelessége garancia arra is, hogy művészetét pontos iránytűhöz méri. S ki tudja, mikor születik újjá a kezében egy-egy jellegzetesen „konvencionális” eszköz? Végére, amit fentebb kiolvastunk szerepeiből, az is a „hagyományos” színházon belül született.

Latinovits Zoltán mint Teleki László (Illyés Gyula: *Különc*, Veszprémi Petőfi Színház) (MTI fotó - Kovács Sándor felvételei)





Koltai Róbert Csikos Gáborral Illyés Lélekűvőjében (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Iklády László felv.)

JÓSFAY GYÖRGY

Az alakítás legyen „remeklés”

Beszélgetés Koltai Róberttel

Színpadjainkról egyre inkább letűnnek azok a hatalmas színészegyeniségek, akik iciny-piciny szerepeikben szinte népszerűbbek voltak a mindig főszerepben, mindig címszerepben tündöklőknél. Talán azért is, mert amíg ők évtizedeken át mindig kiváló sírások voltak, addig ki tudja hány Hamletből lett Polonius, Claudius. Színpad miniatúráik szakma és közönség teljes elismerését vívták ki. Szerémy Zoltán „méltóságos úr” lett, Maklár Zoltán több Kossuth-díj tulajdonosa, hogy csak kettőjük nevét említsem.

Napjainkban az ilyen súlyú karakter-színészek száma fogy, sok helyütt hősként elvetélt, hitelt nem szerzett színészek próbálgatják karakteroldalukat.

Öröm tehát, hogy végre kikerült a főiskoláról, és tehetségét is többszörösen bizonyította egy született karakterszínész: Koltai Róbert.

S mintegy a szabályt bizonyítandó, azok közé a kivételes, vidéken játszó színészek közé tartozik, akit észrevett a fővárosi kritika is. Idézek a róla megjelent méltatásokból:

A legszebb, legsokatmondóbb méltatás Molnár Gál Péter 1970. június 3-i, népszabadságbeli kritikájában látott

napvilágot, Goldoni: *A kávéház* c. vígjátékának kaposvári bemutatójáról.

„Koltai Róbert szerepről szerepre jelentősebb művész. Jamborságtól sugárzó arcában mindig csodálkozó tekintet. Csupa jóság és ártatlanság pillant le erről a nyugodt és fénylő, jól táplált és kissé gyermeketeg arcáról. Hirtelen csippent a szemével vagy csak ránéz valakire, és menten kiderül, mennyi kópéság, csalafinta tudás, álnoksággal keveredett, fölényes gúny rejtezik jamborsága mélyén. Ez a kissé nehéz testű színész szempillantás alatt fűrgévé válik a színpadon, nyugalma annyi nyughatatlanságot, flegmája életvágyat takar, hogy nem is sokára talán az egyik lempompásabb Arlecchino lesz, akit magyar színpad valaha is hordott a hátán. Nem vígjátéki színész abban az értelemben, hogy telehímezne szerepeit tarka ötletekkel, mulatságosnak vélt fintorokkal, kellékjátékokkal, jellemmozgásokkal, nyakatekert szavak ficamaival, de egy pompás komikus készülődik a fiatal művészen, mert szelíd lírájú humorával minden jelenségnek a fura oldalát képes fölmutatni ...”

Szentivánéji álom, Pécs.

„...Koltai Róbert Zuboly-alakítása pedig egészen kiváló. Az ő szerepe természetesen a darab egészének szempontjából nem döntő, Zuboly minden rendezői koncepcióban kabinetalakítási lehetőség marad, humora, bumfordisága máig az egyik legelevenebb Shakespeare-alakká teszi. Koltai Róbert nagy kedvvel, igen tehetségesen kelti életre ezt a halhatatlan figurát, első pécsi szerepé-

ben elfogulatlanul komédiázik, élvezi a játékot, tele van vele a színpad. Semmi különösét nem csinál, csak jókedvű, csak tehetséges, csak kulturáltan bohóckodik, és örömet elhisszük, hogy Thisbét és az oroszán szerepét is jól játszaná. (Titokban nemcsak ilyen Zuboly-féle vaskosabb szerepeket szánnánk neki, nem is csak karakterszerepeket, hanem igazi fő szerepeket is, és egy kicsit félünk, hogy ezt a kitűnő fiatal színészt be ne skatulyázzák. Kár lenne, mert Koltai nem mindennapi, egyéni bája többre hivatott.)”

(*Színház*, 1970. december, Spiró György)

Illyés Gyula: *Bölcsek a fán*, Pécs.

„A bemutató másik hőse a fiatal Koltai Róbert volt a bitnik és a sárospataki diák szerepében. A sok bölcseletet rejtő illyési sorokat, a jelleméhez illő trehánysága és hányavetisége mellett is, olyan tisztán értelmezve adta vissza, hogy beszédkultúrában amúgy is vissza-esett színészetünk egyik szebb jövőt ígérő reménységét üdvözölhetjük benne ...”

(*Vigilia*, 1971. május, Possonyi László)

Sütő András: *Pompás Gedeon*, Kaposvár.

„A Gedeont körülvevő alamuszik sergéből emeljük ki Koltai Róbert kán-torát, aki a maga szófacsaró kenetességében mindig mindenre pompás szentenciát talált.”

(*Magyar Hírlap*, 1971. nov. 22., Lukácsy András)

Koltai a Pécsi Nemzeti Színház tagja. Ebben az évadban több szerepre szerződött Kaposvárra is.

- A baráti közösség ad önbizalmat - mondja. - És a közönség. Ők segítettek gátlásaimon felülkerekedni. Az első években nem tudtam próbálni. A megszokott reagálások nélkül mintha lég-üres térben mozogtam volna. Minden próba kinszenvedés volt.

Koltai rögtönző, mindig játszó színész. Amikor nap mint nap játszik egy figurát, akkor is mindig újrarögtönzi szerepét, hiszen esténként új közönség elé áll. Az életben is így játszik. Ha észre-veszi, hogy közönségre akadt, akár csak egyetlen emberre is, aki éreztetni tudja, hogy kíváncsi játékára, máris elkezdődik az előadás. Hány társaság, színészklub

kacagott már órákon keresztül Koltai rögtönzésein.

A rossz próbahangulat tehát érthető volt. A partnerek a kitalált figurát az első alkalommal „lereagálták”, s utána a premierig próbálhatott közönség nélkül.

– Munkatársaim és rendezőim segítettek megtanulnom és megszoknom a próbálást. Ma már nem szorongok tőle.

– Színészi pályafutása?

– Három év, két színház és sok szerep. Az első, Kaposvárott, nem éppen hálás startfeladat. Gonosz cselszövőt játszottam Victor Hugo *Hernaniájában*. Nem sokat kezdekhettem vele, mégis nyugodt voltam, hiszen a főiskolán Pinter *Gondnokának* öregjében már megtaláltam színészi magamat.

– A három év repertoárja változatos volt. A Vörösmarty drámájából Görgey Gábor által írt Handabasában az egyik fiút játszottam, majd Shakespeare *A windsori víg nőkjében* Williams lelkészét.

Ezt követte egy remek stúdiómunka. A megyei könyvtárban adtuk elő Schisgal *Gépirókját* Tímár Évával.

– Hogy jött létre a stúdió?

– Csináltuk. Aztán amikor készen voltunk, egyben kész helyzetet teremtettünk az „illetékes” partnerek számára is. Amikor aztán Kaposvárott megromlott a légkör, Pécsre szerződtem, eljátszottam a *Szentivánéji álmot* Zubolyát, John Whiting műve, a *Ördögök* csatornatisztító-ját, a *Potyautas* örült milliomosát és Illyés Gyula *Bölcsek a fán* c. satírájának szkeptikus bitnikét.

– Most aztán, hogy Kaposvárott újból helyreállt az igazi színházi alkotóközösség, újra játszom ott is, régi és új barátaim körében.

– Idei sikerei?

– Az első és talán legnagyobb Kaposvárott volt: Csucusi primás szerepe a *Cigányprimásban*.

– Mindegy, hogy nehéz, könnyű, olcsó vagy értékes a siker? Az operettek Csu-

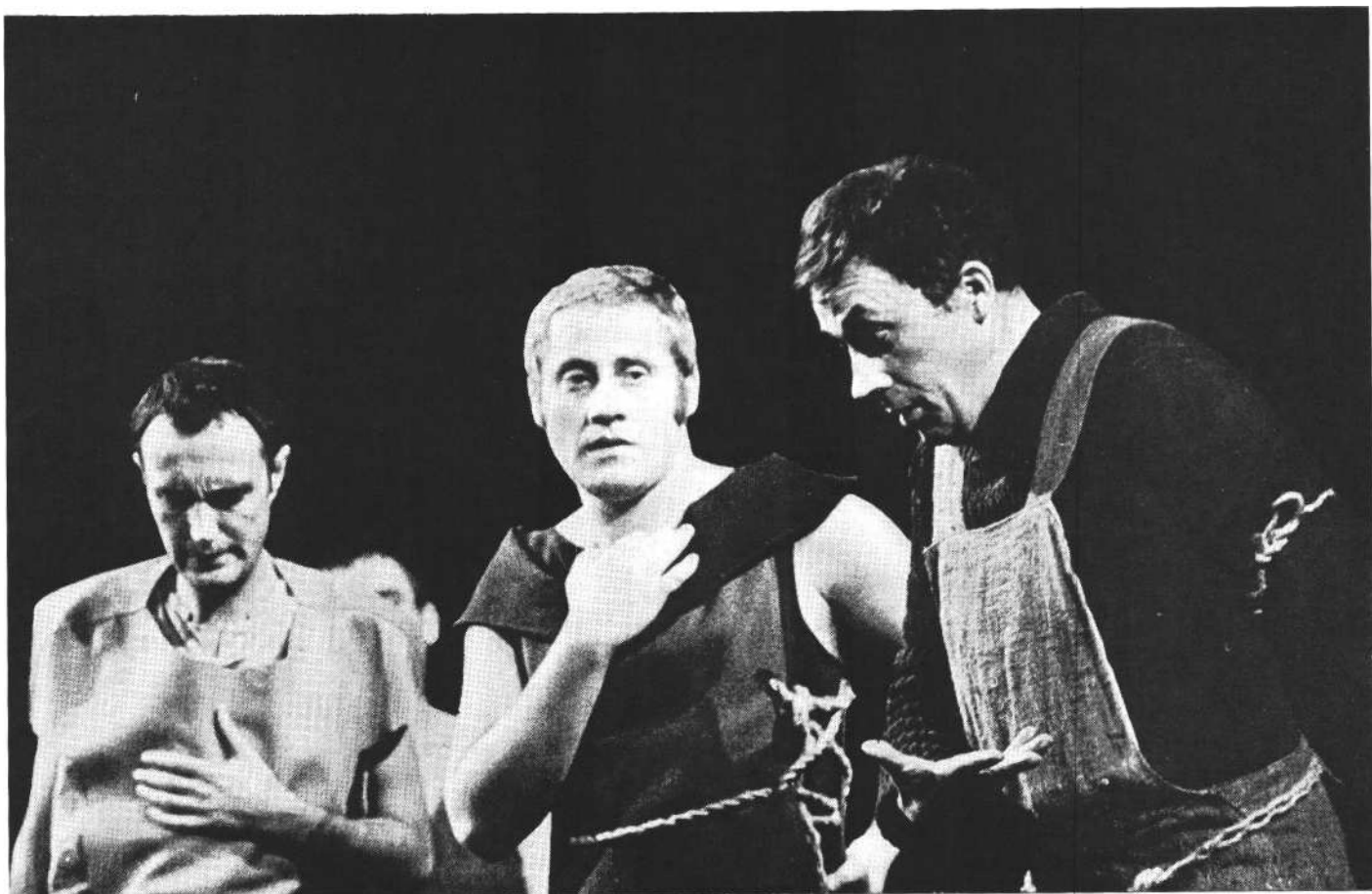
csui hangosabb és könnyebb sikert hozhatnak a vérbeli karakterszínész számára, mint például a kántor szerepe Sütő András Pompás Gedeon c. darabjában.

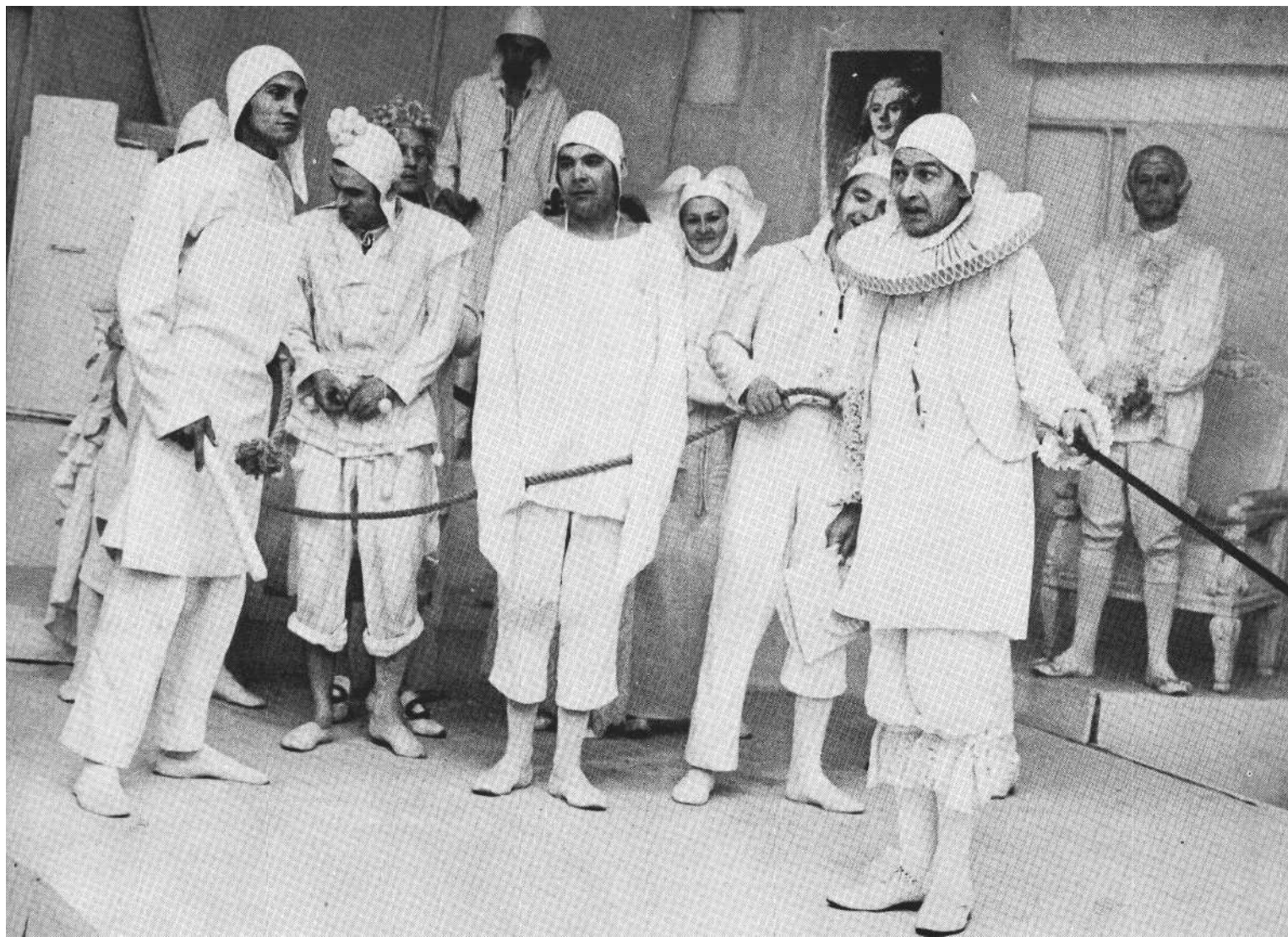
– Ez igaz. Alakítás kérdése minden. Részben mások az eszközei a zenés műfajnak, mint a prózai daraboknak. De csak részben. Az a fontos, hogy az alakítás hiteles és humánus legyen. Vagyis mindig a figura emberi lényegéből induljon el. Illyés Androszával egyetértve és érezve tudtam például az én saját Androszomat megformálni.

– Tehát újból: a remeklés örök érvé-nyű igénye.

– Igen. S annál is inkább, mert a közönségre nekünk kell vigyáznunk. Az átlagos közönség elfogadja szórakozásul a bővítést éppúgy, mint az igazán jót. Még egyazon rendezésen belül is. Nem mindegy tehát, hogy mihez szoktatjuk hozzá. Ha egyszer is alább adjuk, később magunk adjuk meg az árát.

Koltai Róbert Zuboly szerepében ifj. Kőmíves Sándorral és Paál Lászlóval (Shakespeare: *Szentivánéji álmot*, Pécsi Nemzeti Színház)





Kun Vilmos (pálccával jobb szélén) Peter Weiss Marat-drámájában (Debreceni Csokonai Színház) (Kalmár Tibor felv.)

SAÁD KATALIN

Varázslat, pálca nélkül

Jegyzet Kun Vilmosról

Igazi pálca a kezében utoljára Sabrin államtanácsos sétatálcája volt. Táncoskomikusként tucatnyi szerepet játszott Győrött, Kaposvárott, Debrecenben, s a *Viktória* Jancsi cigányától a *Két férfi az ágy alatt* Sabrinjáig is út vezetett: a kevésbé látható, a csak később beérő színészi érlelődés útja. Mondhatná valaki, hogy a mai színházban már elmosódtak a hagyományos szerepkörök. A vidéki operettszínészek azonban tudják, mennyire nem így van. Egy-egy operettszerepkörre szerződötten színész vajmi nehezen törheti át a körötte húzódó korlátokat. Kun Vilmos nem akart minden-áron kitörni. Kezébe vette Sabrin államtanácsos sétatálcáját, s kilépett a színpadra. Atmoszférát hozott magával. Bár nem volt szüksége a pálcára ahhoz, hogy levegőt teremtsen maga körül, nem kell

feltétlenül kellékért nyúlania. Varázspálca nélkül is tud varázsolni. Nem mintha nem szeretne eljátszadózni a varázspálcával. A kellékeket sajátos életre kelti.

A levegő, amit magával hoz a színpadra, nincs tele magasfeszültségű elektromossággal. Nem az a színész, aki leköpi partnereit a színpadról, nem is az, aki mágnesként vonzza tekintetünket. Rosszul érzi magát, amikor egyedül övé a színpad. Talán ezért is találta meg magát a táncoskomikusi szerepkörben. A Dosztojevszkij-novellából készült *Két férfi az ágy alatt* Sabrin államtanácsosa volt az utolsó „táncoskomikusi” alakítása, ez is csak szabálytalanul sorolható ide. A debreceni Hungária Kamaraszínház két évvel ezelőtti előadása nem tartozott a legsikerültebb produkciók közé; Kun Vilmos Sabrinja mentette meg az előadást. Nem kihasználta, hanem életre keltette az idéltlen bohózáti szituációkat: bölcsőbb humort lopott a szimpla karakterbe, egy csöpp kor- és társadalomrajzot a félreértéssorozatba.

Hisz Kun Vilmos „vére szerint” karakterszínész. Játszotta még pályája elején Puckot a *Szentivánéji álomban*, játszotta Hlesztakot a *revizorban*, Bep-

pót A *néma* leventében, de sikerrel mutatkozott be modern darabokban is. Az *Ilyen nagy szerelem* Milanjában ugyan-úgy megtalálta a karakterformálás lehetőségeit, mint legutóbb a *Pompás Gedeon* Vizeslepedőseiben. Belekóstolt Mrožek abszurdjaiba is: a *Bűbajos éj* Kedves kartársában és a *Károly* Unokájában a kiszolgáltatottság groteszkjét költötte meg.

De lett légyen klasszikus operett vagy abszurd dráma, vérbeli karakter- vagy csak kis epizódszerep, amit kezébe kapott, az atmoszféra, mely körülvette őt a színpadon, mindig autentikus volt. A debreceni Kis Színpad produkcióiban nyújtott alakításai azonban külön figyelmet érdemelnek. Mintha csak azt folytatta volna ebben az intim színházban, amit először talán a kaposvári Mrožek-előadáson próbált meg: a hagyományos karakterformálás helyett inkább egy-egy jellemvonás erős meghúzását, szinte karikírozását. S anélkül, hogy szakított volna alapvetően realista szerepformálásával, olyan groteszk ízeket, hangulatokat, gesztusokat talált, melyek ott rejlettek korábbi szerepeiben is, csak „ki-mondatlanul”.

Oldrich Danek *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* című történelmi parabolájában, mely a heródesi gyermekgyilkosság bibliai történetében mai etikai kérdéseinkre keresi a választ, a papot játszotta. Izzó szenvedéllyel prédikálta Heródes igazát, s nem ismert más igazságot, csak a hitét. A színész szeme lázasan izzott, mozdulatai izgatottak, prófétikus láz égette. Heródes már-már istenné emelkedett szemében, s Heródes halála, az isten, az eszme trónfosztása, teljességgel képtelennek tűnt számára. Ugyanazzal a hévvel követelt halált a saját fejére, mint ahogy a kohorsz parancsot megtagadó katonáit fenyegette. Alakítása egyetlen, groteszkül felfokozott színészi állapotra épült. Játékával egyetlen sínen futott, egyetlen hangot ütött meg; de ez a groteszk egyoldalúság jellemet mintázott. Mert ebben az előadásban az „elidegenített” kellékeknek - így a nyakában lógó piros könyvecskének is - jellemformáló ereje volt, s alakítása épp attól lett szerves része a produkciónak, hogy a kelléket játszani engedte.

Még inkább a *Marat/Sade* ugyancsak a Kis Színpadon bemutatott előadásában. A rendezés - élve a stúdió kínálta lehetőséggel - összevonta a Weiss-dráma két közönségét: az egész színház átalakult a charentoni elmeegógyintézet fürdőjévé, s a tényleges nézők „játszották” a meghívott közönség szerepét. A Ki-kiáltó, aki egyszerre volt játékmestere, sűgője és „első nézője” a charentoni bolondok komédiás játékának, az első sorban, az első széken ült. Fel-felugrott, közbeavatkozott, bejelentette az egyes jeleneteket, helyreigazította a szereplőket, szenvedélyesen harcolt a játék folytatásáért, hisz egyetlen rögeszméje volt: végig akarta vinni az előadást. Ő is a charentoni elmeegógyintézet ápolója, ő is rögeszmés és primitív; Kun Vilmos számára ez a „primitivitás” a commedia dell'arte-hoz való fordulás lehetőségét, eszközeinek tudatos felújítását jelentette.

„Sűgőpéldány”, fehér fodrokkal, templomi csengő, vízpipa, egy fekete bot a kezében; s nemcsak a bot, mellyel ritmust ad, vezényel, a sors kopogását veri, hanem minden kellék varázs-pálca lesz, mihelyst kézbe veszi. Ez a derűt és karaktert, ritmust és atmoszférát színpadra teremtő komédiás itt jutott el a komédiázás magas szférájába: varázspálcájával, mely nem igazi pálca, csak egy fekete bot, drámát rajzol a színpadon. A féltés és a naivitás komédiáját

játssza el, miközben a forradalom nagyságát és bukását idézi. Groteszk tükröt tart a történelem elé. A weissi tükröt, mely a charentoni bolondok fürdőjéből veri vissza a történelem fényeit.

És letette ezt a fekete botvarázspálcát is. Ismét Kaposvárra szerződött, eljátszotta Dorn doktort a Sirályban, játszott a *Pompás Gedeonban*. Vártuk, mi-kor találja meg a maga igazi lehetőségét, merre lép tovább a *Marat/Sade* Kikiáltója után. A *Filumena házassága* nagy-részt az ő sikere. Domenico Sorianót, a megrögzött agglegényt egy ravasz, harcias, rokonszenves asszony lépre csalja: Filumena három fia közül az egyik az övé (csak éppen azt nem tudja, melyik). Domenico és Filumena házassága könnyen válhatna a kispolgári életforma megdicsőülésévé. Hogy a kaposvári előadás mégsem ezt sugallja, az a harmadik felvonás nagy fordulatában dől el. Ez a fordulat az övé. Nem kell hozzá varázspálca, a keze mindent elmond.

Fekete szmokingot ölt. Kelleti magát a tükör előtt. Néhány elegáns törzshullám, fejfelvetés, gáláns tánclepek - akár operetszínpadon is lehetne. Szándékosan szívesen igyekszik az operettes hatást. Megérkeznek a fiúk. A tükörben

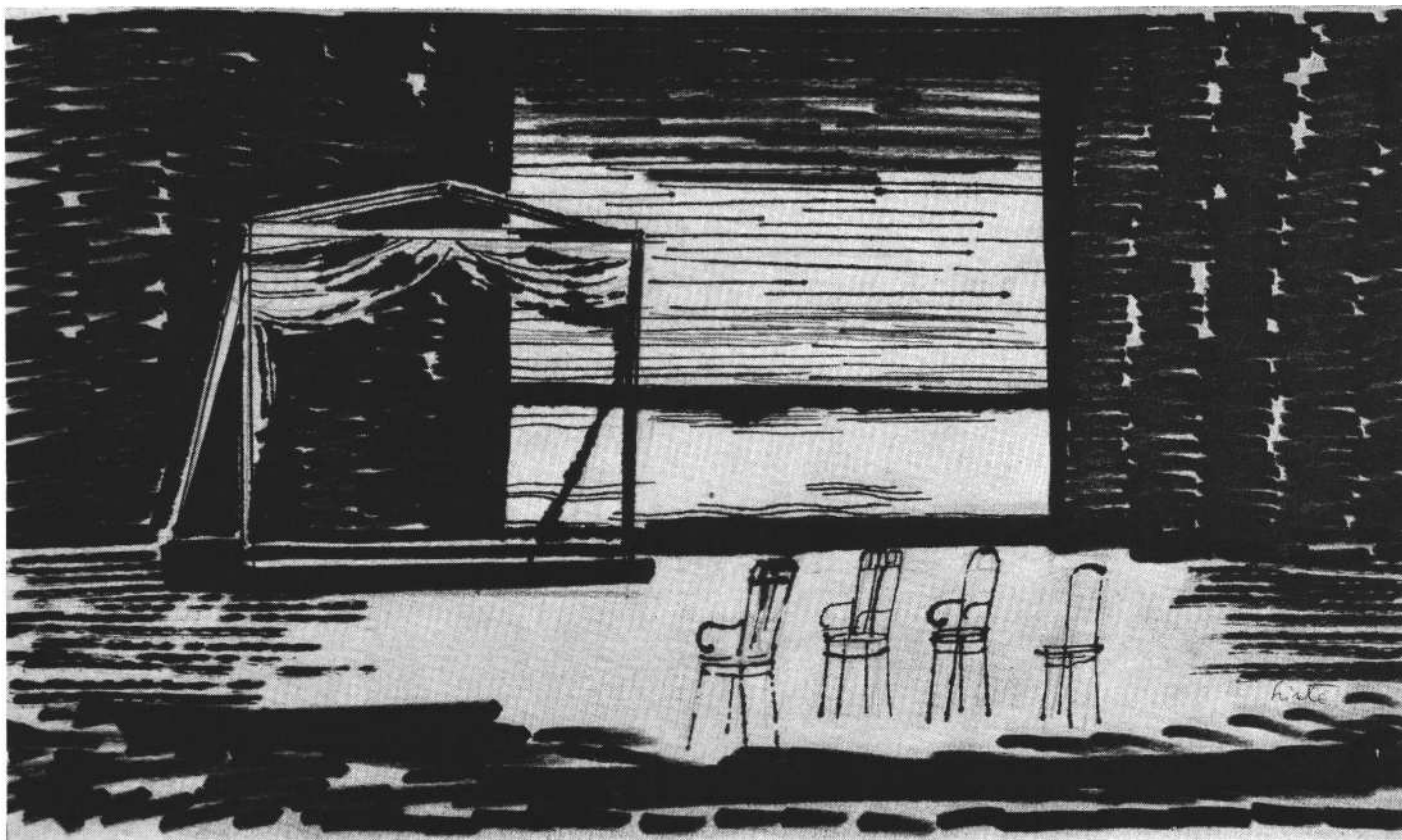
megpillantja maga mellett egyikük délceg alakját. Tenyerével lenyomja a fiú fejét a hóna alá. Roppant groteszk. Talán ő akar magasabbnak látszani? Majd kezét hirtelen mozdulattal ráfekteti a másik fiú asztalon nyugvó kézfejére. De azonmód vissza is rántja. Néhány pillanatnyi várakozás. Most a harmadik fiú hadonászó mozdulatait próbálja lemásolni. Bizarra játék: előbb őket hasonlította magához, most már akár szívesen hasonlítana ő bármelyikhez? Drámai pillanat és színészi próbatétel: *funkciót* nyer-e a végsőig csavart bohóckodás?

Tetten ért szégyenérzet, a „mit bánom én, mit gondoltok, de hát tudnom kell, melyik az én fiam közületek” állapot teljes elesettsége. A ragyogó komikus szituációban a komikum köntöse alatt a komikus” színészen lezajlik a dráma. Vállalnia kell, el kell fogadnia egyszer s mindenkorra a bizonytalanságot. S Kun Vilmos elhíveti velünk, hogy Domenicoja a színpadi pillanat súlya alatt az örökké tartó bizonytalanság szorítását érezte magán.

Nemcsak a saját szerepkörét feszítette szét, a Filippo-darabot is. Többet, mélyebbet tud adni, mint amit Domenico esete önmagában sugallna.

Kun Vilmos Tóth Bélával de Filippo *Filumena házassága* című vígjátékában (Kaposvári Csiky Gergely Színház) (Balogh József felv.)





Szinte Gábor díszletterve a Sirály kaposvári előadásához

BARTA ANDRÁS

Beszélgetés Szinte Gáborral

■ A három éve megjelent Színházi Kislexikonban a következőket olvashatjuk önről: „festőművész, díszlettervező. A Képzőművészeti Főiskolát 1952-ben végezte el, majd a firenzei Akadémián fejezte be tanulmányait. 1953 óta folytat festői tevékenységet. Részt vett a budapesti Nemzeti Színház belső dekorációs munkáiban. Első díszletterve Brecht: A kaukázusi krétakör című művéhez a Madách Színházban készült. 1964 óta a Víg-színházban dolgozik. Jelentős munkái: Shaw: Tanner John házassága, Büchner: Danton halála, Miller: Kőjáték Vichyben, Molnár: A testőr, Euripidész-Sartre: Trójai nők, Williams: Macska a forró tetőn.” Kérem - mintegy bevezetésként - mondja el, mit tenne hozzá ehhez a rövid pályaképhez?

- 1969 óta nincs színházzal állandó szerződés. Ott tervezek, ahol megfelelő feladatot kapok, keveset dolgozom, és így elegendő idő áll rendelkezésemre. A Madách színházbeli Éjjeli menedék-helyet és az Oidipusz királyt venném be-le a felsorolásba. És a legutóbbi két Sirályt.

Az ön nevét természetesen az 1968-ban megjelent Művészeti Lexikonban is megtaláljuk. Ebből megtudjuk, hogy Bernáth Aurél tanítványa volt, hogy 1953 óta rendszeresen szerepel az országos tárlatokon, 1958-ban önálló kiállítása volt Firenzében - 1965-ben a Csók Galériában, 1968-ban a Dürer-teremben állított ki. „Olajképek mellett murális feladatokkal is foglalkozik, s a salgótarjáni Karancs Szállóba üvegablakot (1964), a budapesti Nemzeti Színházba faintarziát tervezett (1966). Stílusa sokat magába ötvözőtt a modern újrealista törekvésekből, amelyek a figurativitás és a természetelvűség megtartása mellett némi szürrealisztikus hatást is sugároznak.” Ebhez mit kíván hozzátenni?

- Az 1970-ben elkészült keszthelyi Helikon Szálló faintarziát említeném, és 1970-71-ben három kiállításomat (Budapest, Székesfehérvár, Szeged).

- Hogyan lett képzőművész létére díszlettervező?

- Régen vonzódom a színházhoz. Hosszú ideig nem volt alkalmam díszletet tervezni. Ádám Ottónak jutott eszébe, hogy a Madách Színház új épületét megnyitó A kaukázusi krétakörhöz meghívjon.

- Hogyan fér meg egymás mellett képzőművészeti és díszlettervezői alkotómunkája? Mennyiben hat az előbbi az utóbbira? Díszlettervezői munkája is visszahat-e önálló alkotói tevékenységére?

- Mindkettőt azonos látványi körben

levőnek vélem, és a képzőművészet keretébe tartozónak. Minden a személyen múlik, aki valamit létrehoz, hiszen minden műfajban önmagát fejezi ki. Hatás nélkül semmi sem történik. Szerintem a díszlettervezés a koncentráció tudatos igényét erősíti egy festő tevékenységében. Nincs arról szó, hogy a színpadtervezés „színpadiassá” alakítja a festészetet, vagyis a külsőséges hatások válnak uralkodóvá. Hiszen ezt a „színpadiasságot” tartjuk rossznak a színpadon is. Éppen nagyon hasznosnak tartanám, ha több képzőművész dolgozna színpadokon. Ez mindkét területre jól hatna. Különösen kedvező a gyors visszhang, a színpadi művel a közönség közvetlenül találkozik, és a távolabbi, lassúbb kapcsolatokhoz szokott képzőművésznek ez nagyon tanulságos.

- Diderot A drámaköltészetéről című művében azt mondja, hogy a díszlettervezőnek (ő ugyan festőt mond, de ma tervezőt értünk ezen) sok minden tilos, ami a festészetben megengedett. „Két költő nem árulhat egy gyékényen - folytatja - egyikük sérelme nélkül. A gyengébb kénytelen tehetségét az erősebb kedvéért részben feláldozni. Ha maga volna, egyetemes értékű alkotna. Ha alárendeli magát, kénytelen beérni a különössel ... hatásköre nem terjed túl a színpadi illúzió felkeltésén. Ezért nem lehet a legszebb díszlet sem teljes értékű festmény.” Jóllehet ön a festészet és a díszlettervezés kapcsolatáról már egyszer (1970. január) kifejtette nézetét a

négyszemközt

SZÍNHÁZ hasábjain, amikor is „látványfolyamatról”, vagyis az előadással nemcsak térben, hanem időben is együtt élő színpadképről beszélt, most mégis arra kérem, foglalja össze nézeteit a dinamikus díszlet létrejöttének alapfeltétekről ma, amikor a tervező immár nemcsak a szerzővel, költővel, illetve művével, hanem elsősorban a rendezői igénnyel áll szemben.

– Ma nem tekintjük a színpadot festménynek, de a meghatározás ugyanúgy érvényes. A díszlet a rendezői koncepció része. Ilyen módon lehet kisebb és nagyobb szerepe a rendező célja szerint. Így jöhet létre a „teljes értékű” színpad-kép. A „teljes” szó itt azt fejezi ki, hogy nem elkülönített látványi értékről van szó. De hangsúlyozni kell, hogy nem „háttérprobléma” a díszlet. A színpad tere belejátszik a rendező minden gondolatába. A drámai légkör megteremtésében a díszlet segíti vagy gátolja a színészt is. Ebből ered a „dinamikus díszlet” időbeli hatása. Nem helyes egyet-len ötlet szolgáltatába állítani a díszletet, a drámában előforduló összes hatástényezőnek el kell benne helyezkednie. Alapfeltételként a dráma világos elemzését jelölhetnénk meg. A rendezővel együtt pontosan látni kell a célt, amely felé a hatás irányul. Minél zavarosabb ez az elemzés, annál kuszább a kép is. A díszlettervező munkája készül el az együttesből legelőbb a színházi alkotófolyamat során. Ha a kiindulás később nem bizonyul jónak vagy nem volt eléggé világos, a próbák során, az élő színészi munka közben törés jöhet létre a már kész díszletkoncepció és a színészi játék között, és ezen csaknem lehetetlen javítani. A színészek által létrehozott élő szöveget a próbák alatt szövődik bele a díszlet keretébe. Tehát nemcsak az előadás tartama alatt dinamikus a díszlet szerepe, hanem a kialakítás során is hajtóerőként kell működnie.

– *Mi a legnehezebb a „teljes értékű” és a „dinamikus” díszlet létrehozásában?*

– A technikai rész. Ezért nem dolgoznak szívesen a rendezők festőkkel. Én egyetlen előadás kapcsán megtanultam mindazt, amit technikai vonatkozásban tudni kell. Jánosa Lajos volt ebben segítségemre. Egy festő működése nem abból áll, hogy kertjének virágait festi; világá nem önmagába zárt látványi világ. Sok építészettel kapcsolatos feladati is van. A monumentális műfajok: üvegablakok, mozaikok, fainterziák például különböző technikai problémát je-

lentenek, akárcsak valamennyi díszítő feladat. Ilyenkor is és a színpadi tervezés első stádiumában is, azzal kezdődik minden, hogy „Ide valamit ki kell találni!”. Vagyis: technikai nehézségeket kell legyőzni, és így kell egy bizonyos hatást elérni. A tervező mindkét esetben saját agyát és saját egyéniségét használja. A díszlet technikája sem nehezebb, mint bármely díszítő művészeté, csak meg kell tanulni. A műszaki rajzban pontosan kell a gondolatokat leírni. (Itt is, akárcsak a monumentális műfajoknál, a technológiai kérdések döntő szerepet játszanak.) Mindamellet nagyon hasznos, ha a színháznak van szcenikusa, aki a részletkérdéseket kézben tartja, ellenőrzi.

– *Hogyan valósul meg - túl a technikai problémák megoldásán - a díszlet már említett dinamizmusa az egész elő-adás folyamán?*

– Egy díszleten belül részletkompozícióval kell az egyes jeleneteknek megfelelő helyszíneket kialakítani a díszletter különböző pontjain. Ezek időben egy-más után kapnak életet, és ez az elem hozza létre a mozdulatlan látzó színpadkép dinamikáját. Például egy, a felvonás elején nyugodt, derűs hangulatú szoba a színészek mozgása révén és a magukkal vitt figyelem következtében a színpad egy egészen más hangulatú részletére irányítja a későbbiekben a figyelmet, és ettől az egész tér hangulati töltése megváltozik. Ezért a színpadot sohasem szabad a színészek alakja és mozgása nélkül elképzelni és megtervezni.

– *Mely külföldi országokban látott színházi előadásokat? Mennyire ismeri a külföldi tervezők eredményeit?*

– Olaszországban, a Szovjetunióban, Franciaországban, az NSZK-ban jártam, de dokumentációkból mindenki értesülhet az egész világ szcenikájáról - így én is. Sokkal nehezebben ismerheti meg a külföldi érdeklődő a magyar szcenikát, mert ennek nincs hozzáférhető dokumentációja.

– *A látott előadások és dokumentációk alapján mi a véleménye: a mai díszlettervezésben vannak-e körülhatárolható irányzatok? I-la igen, melyek ezek?*

– A körülhatárolás a legnehezebb, mert az irányzatok sokszor éppen a körülhatárolhatóság ellen jönnek létre. Nem annyira irányzatokat lehet megkülönböztetni, mint inkább egy sorozatba

lehet a törekvéseket állítani az önálló, mindent elnyomó képzőművészeti ötlettől a másik végletig, az üres térben ki-fejtett rendezői „akciószínház”-ig.

– *Milyen gyakran van ideje itthon is egy-egy színházi előadást megnézni, amelynek díszleteit nem ön tervezte?*

– Mindig az idő a legkevesebb, de igyekszem követni a bőséges hazai programot.

– *Ön szerint milyen a magyar díszlettervezés általános színvonala? A színházi élet egészéhez képest? A külföldön láttakhoz képest? Vannak-e körülhatárolható irányzatai?*

– A színvonal jó. Rossz díszlettel csaknem lehetetlen találkozni. Tudom, hogy a tervezők mindig segítik a rendezők elképzelését. Ebben az összjátékban látnék lehetőséget a fejlődésre. Né-hány rendező szívesen dolgozik valamilyen statikus keretet nyújtó díszletben, és a színészi munkára koncentrálni inkább. A „díszletmegbeszéléseken” szívesen esnek minél előbb túl, hogy más, fontosabbnak vélt dolgokkal foglalkozhassanak. Néha lelkesedségből egy falról leakasztott képbe erőltetik az egész előadást. Ma a rendező határozza meg a színházat. Azt hiszem, helyes a főiskolai rendező-képzésben nagyobb teret szentelni a téri és képi megfogalmazások ismeretének. Már nem mondhatók színházaink teljesen irodalomcentrikusnak, mint néhány éve, de a fejlődés lassú. Érdekes módon a környező országokban (Csehszlovákia, Románia, Lengyelország) éppen az ellenkező véglet uralkodik. Kítűnő példákat találunk ott a szcenika nagy hatására, de túlméretezettségére is. Ezekben az országokban a szcenika nagy, intézményes támogatásra épül. A magyar díszlettervezés irányzatában két vonalat látok: a színpad inkább építészeti és inkább festői megfogalmazásának útját. Ezen belül sok a változat.

– *Ön az elmúlt hónapokban két teljesen különböző stílusú Sirály-díszletet tervezett. Kaposvárott Zsámbéki Gábor rendezéséhez fekete körfüggönyben csak a feltétlenül szükséges bútorok, a házi-színpad jelezte a helyszínt, az első és második felvonásbeli tavat egy megvilágított fémszövet érzékeltette. A Madách Színházban a színes, rajzos I. és II. felvonásbeli körfüggöny jelezte a plein airt, és ebben főként a második felvonás során dekoratív bútorzat kapott helyet. A III. és IV. felvonás fekete körfüggöny elé épített ebédlője pedig már a hagyo-*

mányos, naturalista díszlettervezésre emlékeztetett, csak a mennyezet hiányzott belőle. E kétfajta „megrendelői” igényt képviselő koncepciót miként tudta összeegyeztetni, egymás után kielégíteni?

– Az elmondottakból következik, hogy a díszlettervezőnek többféle rendezői igényt is ki kell tudni elégíteni. A két terv között a lényeges különbség az volt, hogy a kaposvári koncentrált és keményebb hangot ütött meg, a Madách Színházé szétáradó, gazdagon árnyalt festőiségű világot ábrázolt. Nálunk nehezen különböztetik meg a naturalista díszletet – ahol a valóság pontos reprodukálásáról van szó – a minden részletében színértékekkel megoldott, csak lényeges elemeket tartalmazó, festői gondolkodású díszlettől. Akkor beszélnek valami „érdekesen újról”, ha az ablak a levegőben lóg. Ha a falak körbefutnak, és az ablak a helyén van, az „konvencionális, naturalista” felfogást jelent. Noha a jelzett díszlet egyáltalán nem új, és nemcsak egyszerű fogásokkal lehet naturalizmustól mentes díszleteket létrehozni.

– Önhöz melyik Sirály-díszlete áll közelebb?

– A díszlettervező a legszenvedélyesebb néző. Mikor a díszlet készen áll, még egy hétig folyik a próba befejező szakasza. Nincs érdekesebb, mint ennek követése az üres nézőtérrel. Feltárul a darab minden rétege, az író rejtett gondolatai. Persze, közben az előadás személyes élménnyé válik. Személyes élményeket pedig nem szoktunk rangsorolni.

– Ha egyetlen díszletét küldhetné el egy világiállásra, melyik lenne a kiválasztott? Miért?

– Ugyanilyen nehéz kérdés. A kiválasztás mindig szempontok szerint történik, azokat pedig az alkalom szabja meg. Így csak konkrét esetre vonatkozó kiválasztás lehetséges. Mást kellene küldeni Japánba és mást Grönlandba.

– Van-e díszlettervezői vágyálma, szokott-e konkrét előadástól függetlenül is díszlettervet készíteni?

– Nincs ... és nem ... Festő vagyok, és minden efféle elképzelésemet festményben fejezem ki. Viszont szívesen tervezek díszletet. Sőt, a véletlent, a meglepetést, amit egy megbízás jelent, nagyon szeretem, mert az adott dráma indítja el az egész gondolati folyamatot. A fiktív tervek sokszor túlságosan is valamilyen díszletötlet kedvéért születnek, hiányzik a színházi munka légköre belőlük, és ezzel hitelességük csökken.

– Ön szerint milyen a díszlettervező szempontjából ideális rendező?

– Két részre bontanám a választ. Alapvető követelmény, hogy rendkívül jó előadást akarjon létrehozni. Mert ilyenkor mindenkiben szövetségest lát. A másik fő követelmény, hogy világos koncepciója legyen a rendezésről. Több-re nincs is szükség. Ettől kezdve minden probléma megszűnik.

– Miként látja a színházi kritikán belül a díszlet megbecsülését?

– Az utóbbi években valami figyelem mutatkozik a szcenika iránt. Vagyis: a nullától eljutottunk az 1-2 sorig. De még most is a legtöbb kritikus járulékos elemnek tekinti a díszletet, és a kritikában megelégszik a legprimérből hatás rögzítésével. A kritikusok véleménye legtöbbször megegyezik a legszélesebb nagyközönség véleményével. Ennél valamivel többet várnánk; talán nem is terjedelemben, hanem odafigyelésben.

– Legutóbb a tervezői szekció összefoglalójában igen pesszimista nézetek is elhangzottak a magyar díszlettervezés jelenlegi állapotáról, nevezetesen arról, hogy a rendezői igények, a műhelyek állapota, az anyagi lehetőségek és a technikai felszerelés gátolja a tervezők képességeinek kibontakoztatását. Befejezésül arra kérjük, mondja el, mi erről a véleménye?

– Valóságos bűvészmutatványokat kell végezzünk a műhelyekkel együtt, hogy a technika elmaradottsága, a szín-házak rossz felépítése, felszerelésük hibái ne rontsanak el mindent. A technikai szegénységből igyekszünk erényt kovácsolni, de ez a módszer nem mindig a legjobb, és nem túl változatos. Nincsenek szcenikai stúdiók, mint Csehszlovákiában vagy Lengyelországban, ahol új megoldásokkal kísérletezhetnénk, csak színházi műsortervek vannak, és emiatt villámgyorsan és biztosan kell tervezni. A díszleten való legkisebb javítás idő-, hely- és pénzproblémát jelent. Sokszor csak szükségleteket elégítünk ki, és a hiányokat leleményességgel kell kifelé tolni. Képzőművészeinket nagyobb mértékben kellene a tervezésbe bekapcsolni, ezzel új gondolatokat és érdekes vonásokat nyerhetnénk. Ennek akadálya a mindig rövid határidő. A tapasztalatlan ember kipróbálása valóban túl nagy kockázattal jár. De előbb-utóbb változtatni kell a jelenlegi gyakorlaton, mert az túl gyorsan koptat el mindent. Hiszem, hogy ez bekövetkezik, tehetségben pedig nincs hiány.

A nyugati lapokból az derül ki, hogy

az utóbbi hónapokban a legnagyobb amerikai színpadi siker egy látványos musical, valóságos revü, amelynek címe „Jesus Christ Superstar”. A színházi előadás „őse” egy hanglezárlás-album, amelynek ugyanez a címe, szerzői két angol fiatalember, Tim Rice és Andrew Lloyd Webber. A lemez fél év alatt két és fél millió példányban fogyott el, Budapestre is jutott belőle.

A lemez meghallgatása és a kritikák elolvasása után érdemes megvizsgálni, hogyan lett Jézus Krisztusból szuper-sztár, mi a társadalmi háttér ennek a sikernek és milyen is voltaképpen a darab és a zene.

Valamelyik kaliforniai *underground* újság publikálta először azt a gyermekdeden játékos körözőlevelet, amely később már a San Franciscó-i házak falán is olvasható volt: „A rendőrség keresi Jézus Krisztust vagy más néven Messiást, a titkos felszabadító mozgalom vezérét. A következő bűncselekmények miatt körözzük: orvosi hivatás illegális gyakorlása, iparendély nélküli bortermeles és élelmiszerelosztás. Templomi kufárok tetteles bántalmazása, ismert bűnözőkkel, forradalmárokkal és prostituáltakkal fenntartott kapcsolat. Személyleírás: hippikülső, hosszú haj, szakáll, szandál. Főleg a szegénynegedekben tűnik fel, gazdag barátai nincsenek. Vigyázat: rendkívül veszélyes, az embereket meg akarja változtatni, fel akarja szabadítani.”

Egy újonnan kibontakozó mozgalomnak – ha úgy tetszik – irodalmi-publicisztikai megnyilatkozásáról van szó. Ezt a jelenséget Amerikában ma Jesus craze-nak, Jézus-tébolynak nevezik. Ebből sarjadt ki és ebből magyarázható a *Jesus Christ Superstar* sikere.

Amerikában ma már mintegy három-negyedmillió táboros van annak a szektának, amely Jézus népének nevezi magát. Tagjai főleg a mutatóujjal üdvözlnek egymást: „one way” ez az egyetlen útja az üdvösségnek. A szokásos „hello” helyett a telefonálót is így üdvözlnek: „Jézus szeret téged.” Előzönlök a hasis-klubokat, sztriptízklubokat és agítálnak. Utcai tüntetéseket rendeznek, nyilvános kereszteléseket a Csendes-óceánban, folyók vizében, uszodákban. Önzetlenséget, szeretetet hirdetnek és szigorú erkölcsi elveket: gátat akarnak vetni a tomboló szexualitásnak és kábítószer-fogyasztásnak. A naiv, vallásos attitűd,

SZEREDÁS ANDRÁS

Jézus Krisztus mint szupersztár

Amerikai mozgalom a bibliai Jézus személyének közelítésére a mához. Jézus mint divatszó. Rock-opera „a világ legbombább sztorijáról”. A szereplőket megfosztják az emberfelettség dimenziójától. Melodráma vagy travesztia? A hivatásos színház az „undergrounddal” kacérkodik.

amely a rajongók, a „Jézus-bolondok” eksztatikus megnyilatkozásai mögött ki-rajzolódik, nagyon is határozott szociális igények és követelmények hirdetésével párosul.

A szekta a hivatalos államegyházat nem ismerő Amerikában sokáig csak egy volt a sok közül. Hiába hirdette, hogy „Jézus a legjobb kirándulás*”, a hippy-mozgalom „lázádo szubkultúrájára” is csekély befolyással bírt mindaddig, amíg a képes magazinok 1971 nyarán fel nem figyeltek a Sunset Boulevard jámbor csavargóira. És akkor sorra jelentek meg a képes és képtelen riportok az LSD és hasis rabságában élő hippikről, akiket a szekta apostolai rövid úton kigyógyítottak szenvedélyükből. A televízió és a rádió is bekapcsolódott. Hírt adtak szektariánusokról, akik teenagereket fogadtak be lakásukba, és Jézus élettörténetével rávezették őket arra, hogy felismerjék saját elhagyatottságuk és társadalmon kívüliségük előképét. A mozgalmat, úgy látszik, a tömegkommunikációs eszközök ragadták ki a névtelenség állapotából.

Az amerikai hírközlési eszközök történetében nem volt ismeretlen az a jelenség - amely ezúttal is bekövetkezett

az tudniillik, hogy bizonyos társadalmi akciókra (p1. tüntetésekre) serkentően hat a televíziós közvetítés. A kis család a családi fotókat kedveli, a nagyobb család, úgy látszik, a tévé képernyőjét. Az ilyen módon megindított lavínak azonban már nem a saját útjukat követik.

Rock-opera Jézusról

Jézus: divatszó lett. Amerikai családokban újabban minden tíz újszülött közül egyet Jesusnak keresztelnek. Krisztus-arc díszíti a szekta tagjainak ingét és sortját, hogy híveket toborozzanak, és a prostituáltak ruhagombját is, hogy kuncaftokat foganak. Mao- és Che-bibliák formátumában jelennek meg Jézus pél-

dabeszédei, és keresztre feszítve jelennek meg az aktok a pornókiadványok címlapján. Jézus Krisztus így már csaknem szupersztár lett, mielőtt megjelent a nevével fémjelzett rock-opera.

A szerzők: az angol Tim Rice és Andrew Lloyd Webber ugyan tiltakoztak, amikor valamelyik szektatag szemükre vetette, hogy a Jézus-divatot nyergelték meg, mondván, hogy a rock-opera gondolata már jóval előbb megszületett bennük; tény, hogy közös munkájuk, a „Jesus craze” legkedvezőbb időpontjában került színre, és mint látni fogjuk, nem véletlen műve folytán.

Rice és Webber karrierje meglehetősen simának tűnik. Mindketten jómódú angliai családból származnak, nem tartoznak a lázádo fiatalok közé, ha csak az nem számít lázádnak, hogy - jogi, illetve zenei -- tanulmányaikat mindketten unalmasnak találják. Rice ^{1944-ben} született, anyja magaziníró, ő maga Sussex egyik legelegánsabb public school-jába jár. A. Lloyd Webber apja konzervatóriumi tanár, Andrew 9 éves, amikor első dalait komponálja.

Webber 1965-ben találkozik későbbi szerzőtársával. Tim Rice-szal. Első közös munkájuk is vallásos tárgyú. Rock-oratórium a bibliai Józsefről, akit eladnak a testvérei. (*Joseph, and the Amazing Technicolor Dreamboat.*) Az oratóriumnak didaktikus feladatot szánnak: az iskolások számára könnyen megjegyezhetővé tenni a bibliai történetet. Mivel a vállalkozás csak félsikert hoz, Tim Rice sokáig töri a fejét az új ötleten, míg eszébe jut - ahogy mondta - „a világ legbombább sztorija”: Jézus passiója.

A merésznek tűnő ötlethez már csak biztos érzékű és rutinos impresszárióra volt szükség, olyanra, mint az ausztrál származású Robert Stigwood. Stigwood stratégiája sokban hasonlít ahhoz, amit az utóbbi idők egyik legnagyobb mozi-sikerének, a *Love Story*nak impresszáriója csinált. A közös recept: mindketten kívárlják a kedvező piaci hangulatot.

Minsky a *Love Story* esetében a sebtében megírt regényváltozatot küldi előre - mint egy nyomjelző rakétát; Stigwood pedig a *Superstar* címadó songját, majd a kétrészes lemezalbumban a rock-opera stúdiófelvételét. Miután a regény, illetve a lemez rekordpéldányszámot ért el, elő lehetett állni a nagygúyával.

A Mark Hellinger színház októberi bemutatója 300 000 dollárba került, de már az első három napon másfélmillió dollár értékben adták el elővételben a következő hónapok jegyeit, és különböző turnékkal együtt a szakemberek húszmillió dolláros összebevételre számítanak. A darab beutazási vízumot kapott Európába, Dél-Amerikába is. Ez év elején Franciaországban, Nyugat-Németországban, rövidesen Hollandiában, Olaszországban is műsorra tűzik. Júniusban pedig Izraelben megkezdődik a Jesus musical filmváltozatának forgatása. És közben a rádió, a Vatikáni Rádió is, naponta sugározza a slágerré vált Hozsannát, Bűnbánó Magdolna, Jézus és Júdás songjait.

Ekkora siker általában gyanakvást szül, de a siker okára éppen azok adnak olykor magyarázatot, akiket lenyűgözött a siker terrorja. Ilyen indíttatású nyilatkozatban dicsérte valaki a musical „realista misztikáját”.

És valóban, az a kettősség, amelyet a „Jézus népe-mozgalom” esetében megfigyelhettünk: a vallásos és szociális elemek, a lelki elmélyültség igénye és a valóságos válság követelte konkrét tenni-valók tekintetében, az az opera tartalmi és formai elemeiben is jelentkezik. Mivel a kétféle elem összeegyeztetése csak bizonyos kompromisszumok árán lehetséges, ennek a műfajra nézve az a következménye, hogy forma és tartalom csak az adaptáció szintjén olvad össze.

Jézus és Júdás konfliktusa

Bármennyire merésznek tűnik ugyan-is első látásra egy rock and rollozó Meg-váltó vagy mikrofonba éneklő Júdás ötlete, a merészség csak látszólagos. A dolog elő volt készítve. Amikor az Egyház a liturgikus tartalmak korszerűsítése érdekében a beat-, pop- és jazz-zene elemeit felhasználta a misében, ezzel az egyik lehetőséget: a forma adaptációját már megteremtette. A *Godspell* (ezt alább külön cikkben ismertetjük) vagy a *Szupersztár* jellegű musicalek ellenkező irányból teszik meg ugyanezt a kísérletet: a tartalmat adaptálják a beatés popzene kiüresedett formai elemeihez.

* Tripnek, kirándulásnak hívják az amerikai kábítószer-fogyasztók a mámor állapotát.



Jézus Krisztus szupersztár (jelenet a Broadway-i előadásból)

(Mindez persze korántsem új találmány: már a 13. századi flagellánsok és az ellen-reformáció német önostorozói is felhasználták az olcsó dalocskák formáját missziósénekeikhez. Másrészt Luther idejében is előfordult, hogy korálszövegeket énekeltek egykori kocsmadalok dallamára.) Az ilyen jellegű adaptációk, a forma és a tartalom sebtében kötött kompromisszumai arra is módot adnak, hogy valaki alkalmasszerűen hol az egyik, hol a másik mellé álljon. Így például a Szupersztár alkotóinak is. Tom O'Horgan, a Broadway-i bemutató sokat támadott rendezője például a musical „vallásos dimenzióit” hangsúlyozza, Rice-ék viszont kijelentették, hogy darabjukban Jézust mint embert akarták ábrázolni.

Nos, a rock-opera szövege, amelyből Rice sajátos passióértelmezése derül ki, látszólag valóban a főszereplő emberi vonásait hangsúlyozza. Rice felhasználja az evangéliumok szövegét is (mind a négyét: mert például a Heródeszel való jelenetet Lukács, Pilátus és Jézus párbeszédét János alapján dolgozza ki), ám a szupersztár alakját megfosztja emberfeletti dimenzióitól. Humanizálta - és ez Rice legnagyobb dramaturgiai ötlete - Júdást is, aki az árulás passzivitásából drámai ellenlábassá lép elő, kétkedő réalpolitikussá. Ember mivoltában ő is szereti Jézust, de attól fél, hogy az egy-re erősödő kultusz, Jézus istenítése csak

ártani fog az ügynek: bajba sodorja az idegen uralom alatt élő népet is, mert fanatikus tettekre ragadja, és Jézust is, mert bosszút fognak állni rajta, ha kiderül, hogy istensége csalás volt. Júdás csak azután lesz áruló, hogy hasztalanul próbálkozik meggyőzni erről. De még az árulásában is tárgyilagos marad: a szükségszerűsége hivatkozik, arra, hogy így volt megírva.

Miután lelkiismeret-furdalásában öngyilkos lesz, majd a keresztre feszítés után hangja a tanácsalanná vált tömeg körusába olvad, újra csak tele van tárgyilagos és anakronisztikus szemrehányással: „Miért engedted úgy ki kezedből a dolgokat, jobban jártál volna, ha lett volna valami terved ... Ha ma jönnél, egész népet nyerhetnél meg. Hisz Izraelben Kr. e. 4-ben nem ismerték még a tömegkommunikációt.”

Júdás és Jézus közt mégsem alakul ki drámai helyzet. Mintha Júdás szkepszise - amely a mindenkori közönség alapállását kell hogy tükrözze - magára Jézusra is átragadna. Nem a példabeszédeket mondó tanító képében jelenik meg, tanítványainak adott válaszai talányos, félig kifejtett közhelyeket tartalmaznak: „Tényeket és számokat ad-hatnék meg - mondhatnék nektek terveket.” Más helyen: „Ne gondolatok a jövőre, ne akarjatok előre töprengeni, / hagyjátok a holnapot a holnapra, gon-

dolatok inkább a mára.” Vagy sejtelmesen: „Ha tudnád, amit én tudok, Jeruzsálem, meglátnád az igazságot, de te behunyod szemedet.” Rice Jézusa gyógyítani sem akar, csodákat sem tesz. A rimánkodó tömeghez így szól: „Túl sokan vagytok, ne nyomjatok össze - gyógyítsátok meg önmagatokat!”

A fáradtság, a rezignáltság, amelyet megszólaltat, a kétely, amely a getsemani kertben küldetésének értelmében ingatja meg, a félelem, hogy hamarosan elfelejthetik, mindezek - „áriáinak” vad kitérőseivel és gyakran ellágyuló sejtelmességével együtt - arra utalnak, hogy Tim Rice Jézus „humanizálása” során a rock szupersztárjairól vette a mintát. A tömeg rajongásától, tolokodásától, csodavárásától, kiszámíthatatlan hangulatváltozásaitól, az irigykedők árulásától és bosszújától ingerült, a társak önzésébe belefáradt filmcsillagok és énekesztárok melodramatikus ízű kálváriája az, ami a szerzőt a szövegíráskor megihlette. A publikumot képviselő kórus ennek megfelelően hol mint az eksztatikus rajongók, hol mint szenzációéhes újságírók hada jelentkezik. Jézus elfogásakor így ostromolják meg - rímes dalszöveggel - a Szupersztárt: „Mondd, Krisztus, hogy érzed magad ma éjjel? Az a szándékom, hogy folytatod a harcot? Úgy érzed, hogy mindennek vége? Miben látod a legnagyobb hibáidat?”

A Szupersztárt nemcsak a publikum hagyja el a bajban, hanem tanítványai is. Az ő alakjuk mintha a krónikások és kritikusok szenvtelen kívülállását idézné fel. Az utolsó vacsorán csak arra gondolnak: „Ha visszavonulunk, megírhatjuk az evangéliumainkat, s így majd halálunk után is beszélni fognak rólunk.” Az egyetlen, aki a Szupersztárhoz emberi nyelven szól, gyengédséget és szeretetet mutat iránta, az Mária Magdolna. Hogy az ő songja („Nem tudom, hogyan szeressem őt”) zeneileg is a legsikerültebb része az operának, nem lehet véletlen, mint ahogy az sem, hogy dallama Júdás búcsúáriájában „idézet-ként” még egyszer visszatér.

A banálistól a vulgárisig

Aki a fent idézett ironikus hangzású részek alapján netalán arra gondolna, hogy a *Jézus Krisztus Szupersztárban* felvillan egyfajta travesztia lehetősége, az téved. Ennek a kísérletnek már a zenei anyag is útját állná. Nem véletlen, hogy ez a zene a legkülönneműbb elemeket próbálta összefogni. Azok az eredetükben mindig egyetlen szituációhoz tapadó táncdalformák, amelyek itt az áriák helyébe lépnek, nem képesek alkalmazkodni a tőlük függetlenül létező érzelmi árnyaltsághoz, a karakterizációhoz, s ezért olykor egy-egy árián belül több táncdalforma is belép; de különösen nem képesek összefüggő történetet elmondani leegyszerűsítések és erőszakolt kontrasztok nélkül.

A bibliai történet tehát nem öltözik vadenatú ruhába. A Bibliai Jézusról nem derül ki, hogy csak ember volt, alakját végül az a még éppen megemészthető misztikum lengi be, amely a karrierrek titokzatossága folytán például egy Elvis Presleyt is körülvesz. De a hatás titka éppen ebben van. A néző, akit egy profán kaland ígéretével csalogatnak be a színházba, míg odakinn protestánsok és katolikusok - talán szintén a rendezéshez tartozó - tiltakozó demonstráció-já zajlik, a néző, aki a cinkosságban még merésznek is érezheti magát, odabenn már észrevétlen könnyedséggel azonosulhat az olykor melodramatikus halványított jelenetekben a védtelen és ki-szolgáltatott, az ellenséges világtól körülvevett Bibliaival, akinek személyét olyan érthetővé és hozzáférhetővé teszik számára ma ismert bálványai: a mozi és a rock szupersztárjai.

Ez a kacérkodó álmerészség a hírek

szerint Tom O'Horgan broadway-i szuperlátványos rendezésére is jellemző. Tom O'Horgan, aki a *Hair* bemutatójával szerzett magának nem egészen egy-értelmű világhírt, azt sejteti, hogy az „underground” színház csak átmeneti megoldás volt. „Néhány évvel ezelőtt - közölte egyik interjújában - még az »undergroundba« kellett mennünk, mert csak ott mondhattuk ki, amit igaznak és helyesnek tartottunk. Ma az »establishment« színháza is tudja, hogy az »undergroundból« merített energiák nélkül nem maradhat fenn tovább. Ez azt jelenti, hogy most már a musicalben is foglalkozhatunk vallásos, morális és politikai kérdésekkel... Az egyszerű emberek számára kell színházat csinálni, akik bejönnek és azt mondják: ott fenn rólunk van szó.”

Tom O'Horgan színpadának hátterében hatalmas kehely emelkedik fel, majd a kehelynek a nézőtér felé eső része lehajlik, s az oldalán kiképzett lépcsőkön lefelé megindul Jézus Krisztus, a Szupersztár. Aranylamé köpenye oly hatalmas, hogy az egész színpadot betölti. Látványossággal O'Horgan a későbbiekben sem takarékoskodik. Az öngyilkos Júdásnak a zsinórpadláról eresztik alá a kötelet, és a keresztre feszítéskor gomolygó füst és vörös csillagocskák borítják a színpadot. Ami a librettóban banális volt, az a broadway-i előadás kritikusai szerint vulgárrá vált. Júdás, akit a rendező értelmezése szerint néger színész játszik, úgy viharzik a színpadon, mintha a Fekete Párducok képviselőjében jelent volna meg; Jézus fenébe rúgja a templomi kufárokat; és a szex, sőt a homoszexualitás sem maradhat el: Heródes félreérthetetlen magakelletéssel környékezi meg a foglyát.

És ezzel mintha egy kis kört látnánk bezárulni: ahogy Tom O'Horgan az „underground energiákat” igyekszik befogni a maga szekerébe, úgy próbálja a fogyasztói társadalom a jámbor Jesuscraze-t a maga céljaira felhasználni. Mindezt persze - Tom O'Horgan szín-házában is - túlharsogja a zene, amely nem tűr ellenvéleményt, distanciát, ha-nem önfeledt átélést, odaadást követel.

Az a zene, amely szintén nem megy túl messzire a merészségben, de elfér benne a rock és a klasszikus kompozíciós technika, Bob Dylan, a Beatlesek, Prokofjev és Orff is. Muzsika, amely eklektikusságában még változatosnak is tűnhet.

SZÉCHY ÁGNES

Bukfenc és ugatás

Két londoni előadásról

Az elmúlt év végén Londonban járva két olyan színházi produkciót láttam, amelyekből, úgy érzem, a korszerű színház kiváló példái lehetnek. Példák azért, mert egyfelől bizonyítják az alkotó rendező fogalmának erőteljes valóságát. A rendezőét, aki az írói szándékon túl saját mondanivalóját fogalmaztatja meg a színészekkel olyan koncentrált előadásban, amelyben egyetlen pere üresjárat sincs; másfelől az ilyen koncentrált produkció megsemmisíti a különbséget drámai hős, táncoskomikus, naiva vagy epizodista között. A színészeknek mindent kell tudniuk ahhoz, hogy az író és rendező szándékát dalban, szóban, táncban - mondhatnánk szárazon, vízen és levegőben - egyaránt a legnagyobb könnyedséggel tolmácsolhassák.

„Ráézés Dosztojevszkij Félkegyelműjére”

Ez az alcíme a *Subject to Fits* című darabnak, amely így tömören szinte lefordíthatatlan, de a rohamokban szenvedő, az önkívületbe hajszolt ember fogalmát fedi leginkább. A szöveget és a dalokat - amelyek inkább zenei aláfestéssel elő-adott lírai monológok - Robert Montgomery írta, eddig ismeretlen fiatal amerikai író, aki 1967-ben drámapályázatot nyert, és ezt a darabját 1971 februárjában mutatták be mint off-Broadway produkciót, a Royal Shakespeare Company pedig ugyanez év októberében tűz-te műsorára.

A *Subject to Fits* - vallja Robert Montgomery - *A félkegyelműnek* nem a dramatizált formája, még csak fordítása sem. „Dosztojevszkij mestermű-vének tökéletessége éppen prózai formájában rejlik és más művészi formába történő átültetése csökkentené tökéletességét, és megfosztaná erejétől.” A szerző nem tagadja, hogy a szóban forgó darab hűtlen a regényhez, és csupán saját önző céljai érdekében használja fel azt.

A műsorfüzet Munch: *Sikoly* című festményének illusztrációját mutatja, és néhány Dosztojevszkij-idézetet is közöl az író naplóléleplezéseiből, amelyekben epilepsziás rohamairól számol he.



Jelenet John-Michael Tebelak *Godspell* című rock-musicaljéből (Round House, London) David Essex (Jézus), Jacquie-Ann Carr, Deryk Parkin és Neil Fitzwilliam

A darab röviden arról szól, hogyan hajszol tébolyba egy jóindulatú, de gyenge idegzetű embert a környezete. Ezt az embert Miskin hercegnek hívják, környezetében pedig megtaláljuk Natasa Filipovná, Raguzsint, Agláját és még néhány olyan szerencsétlent, akik végtelen kegyetlenséggel zúdítják rá saját nyomorúságukat a boldogtalan hercegre.

Ezt a kegyetlen játékot a mi körszínházunkéhoz hasonló arénában játsszák, a *The Place* elnevezésű színházban, amely tulajdonképpen az angol diák-szövetség művészklubja. A néző kar-nyújtásnyira ül a színészekről, csak éppen nem zsöllyében, hanem rendkívül kényelmetlen és meredeken, tribünszerűen egymás fölé épített fapadokon. Díszlet természetesen nincs, a háttérfa-lat fekete bársonyfüggöny takarja, előtte az egyik sarokban meztelen színpad emelvény lépcsővel, az előtérben egy-szerű faláda a kellékeknek, egy karos-szék és néhány zsámoly.

Minden jelenet itt játszódik - Natasa Filipovna estélye, a herceg születésnapja, ez Raguzsin háza, Aglája kertje. Sőt, egyszerre több helyszínen is játszódik a dráma, amikor minden szereplő jelen van, és mind csak a maga fájdalmát hajtogatja szinte eszelősen, végül is eszelőssé téve a közöttük tántorgó Miskin herceget. Az egyes szereplőcsoportok végyszóra mozdulnak és merevednek meg, az élőkép és pantomimforma izgalmas, jó értelemben vett szédületes iramú kavalkádjában. Nincs szükség még arra sem, hogy fényszórók segítsék a nézőt az eligazodásban. Ehhez a játékhöz jól képzett, szorosan együttműködő színészkollektíva szükséges, ahol nincs fő-szereplő és epizodista, mert mindenki egyaránt fontos része és végrehajtója annak a gondolatnak, hogy valakit az örületbe kergessenek. A jellemek és a situációk kiélezettségére néhány példa: a tűzbe dobott és onnan kimentett pénz-ről kiderül, hogy hamis; Miskin örökösödési okmányát általános röhögés köze

pette elégetik; Aglája döglött patkányt ajándékozik a hercegnek és Natasa Filipovna üzekedő kutyaként, négykézláb csaholva-ugatva csábítja a férfiakat.

A darab úgy végződik, hogy Miskin herceg az emelvény tetején kuporog Natasa Filipovna holtteste mellett. Elméje végleg elborul, néha motyog valamit és fel-felemeli a kezét. Átlátszó, nagy műanyag burát tesznek rá, amelyen időnként áttör artikulálatlan, gyenge hangja.

A színészek valamennyien a Royal Shakespeare Company tagjai, és felváltva játszanak a *The Place*-ben, Stratfordban vagy az Aldwych színházban. Talán nem érdektelen, ha megemlítem, hogy a herceget alakító John Kane többek között Puckot játssza a híres, Peter Brook által rendezett *Szentivánéji* álomban, Sara Kestelman pedig, Natasa Filipovna mellett hol Titániaként, hol Hippolytaként lép fel Shakespeare játékában.

A közönség jórészt fiatalokból áll, a jegyszedők diákok, ruhatár természet-

sen nincs, és a balett-teremben létesített büfénél teáért állnak sorba. Minden ülésen közvéleménykutató ívek várják a nézőt ilyen kérdésekkel:

Mit szeretne látni The Place-ben? Klasszikus balettet, filmeket, zenét, musicalt, modern táncot, drámát?

Honnan értesült műsorunkról? Kritikából, hírekből, plakátokról, röpcédulákból, hirdetésből vagy szájpropaganda útján?

Kérjük, adja meg nevét és címét, hogy műsorterveinkről tájékoztathassuk.

Példabeszédek rock'n roll-ban

A másik, tanulságként említendő elő-adást az úgynevezett Round House-ban játsszák, egy régi cirkuszépületre emlékeztető sivár és kopott épületben, amely eredetileg mozdonyfűtőházként szolgált. A darab címe *Godspell* avagy zenés játék Máté evangéliuma nyomán. Angolul a „gospel” evangéliumot jelent, a „Godspell” pedig ennek ferdítéseként isteni szavakat, illetve példabeszédet, de szó sincsen afféle vallási gyülekezetről vagy misztériumjátékról, mert a *Godspell* voltaképpen a valamikori vásári mutatványosok bibliamagyarázatait eleveníti fel sok modern utalással és kiűnő rock-zenevel.

A színpad divatosan egyszerű, sőt puritán, függöny nincs, az előszínpadot drótháló választja el a hátsó színpadtól,

zenekar oldalt egy emelvényen foglal helyet, s a hagyományos reflektorvilágítás kívül a színpadi mennyezeten lógó erna lámpák ki- és bekapcsolása segíti a nézőket az eligazodásban. Szerepel még egy szétszedhető és összerakható kecskelábú asztal, amelyet a szereplők variálnak össze és szét, így lesz belőle Salamon trónja vagy jeruzsálemi számár.

A darabot nyolc farmernadrágos, tornacipős fiatal színész indítja, akik atlétatrikójukon egy-egy neves filozófus nevét viselik, és arról énekelnek, hogy nem értik meg egymást. Ebbe a rock-Bábelbe érkezik - a nézőtér felől - mű-anyag vödröt és autómósó kefével lóbálva egy színes, bohócfrakkos fiatalember. Keresztelő János. Nevének és hírének megfelelően mindenkit megmosdat, hogy így megkeresztelvény híveit a szeretet filozófiájában mindüket egyesítse. A farmernadrágosok színes, vásári rongyokba öltöznek, ők a tanítványok és demonstrátorok, és Jézus is előkerülve egy sarokból, megkezdődik a játék.

A jól ismert példabeszédek és sokszor közmondássá vált tanulságok inkább ürügyül vagy, ha úgy tetszik, ugródeszkául szolgálnak a felszabadult komédiázáshoz, zenéhez, tánchoz, pantomimhoz, énekhez. A példabeszédeket általában Jézus mint narrátor mondja el, a többiek pedig pantomimban játsszák el a történetet. De van olyan megoldás is, amikor egyszerűen kiosztják egymás között a szerepeket és a commedia dell'arte modorában játsszák, éneklük, táncolják, bukfencezik az irgalmas samaritanus vagy a tékozló ifjú történetét. A színpad egyetlen pillanatra sem áll, az öt fiú és öt lány szusszanásnyi szünet nélkül „rögtönöz” olyan milliméterre és hangsúlyra kiszámított összjátékkal, ami hosszú, alapos és nagyon fegyelmezett előkészítő munkára vall. Ahogy az előadást néztem, többször is eszembe jutott Latabár Kálmán, ez a nagy magyar komédiás, aki zseniális rögtönzéseit hosszú munkával, pontosan kiszámított gesztusokkal és hangsúlyokkal készítette elő. A *Godspell*-t, ha úgy tetszik, tíz fiatal Latabár játssza, a kollektív rögtönzés legmagasabb fokán, hihetetlen tempóban és ritmusban adogatva egy-másnak és a közönségnek a játéklabdákat. Valamennyien angolok, 25 évnél nem idősebbek, és csak nemrég kerültek ki a különböző színiiskolákból, ahol a fő tantárgy a rögtönzés. Már is jelentékeny rutinnal rendelkeznek: van közöttük Brecht-hősnő, televíziós show-sztár, színész-koreográfus és mérnökből lett filmszínész. Jézust David Essex alakítja, apja dokkmunkás volt, anyja pedig az egy-kori angol cigánykirálynő egyenes leszármazottja. Táncdalénekesként kezdte, saját zenekarával turnézott, dalait ma is maga írja, és már számos önálló lemeze aratott sikert. Hogy hol tanult meg ilyen kiválóan táncolni, azt nem tudom, de úgy vélem, ez a színészképzés magától értetődő velejárója, ugyanolyan jól kell csinálni, mint a beszédet és az éneklést.

Az ember azt hinné, hogy a színészek a közel másfél órás első rész „hajtása” után a szünetben visszavonulnak pihenni. Ezzel szemben nagy tálcán bort hoznak be, és közös poharazgatásra invitálják a közönséget. A jórészt fiatal nézők elárasztják a színpadot, és borozgatás közben okos és okatlan kérdésekkel ostromolják Jézust és tanítványait. Kíváncsiságuk kielégülve, visszatérnek a helyükre, és a megüregült színpadon - amíg a második rész elkezdődik - a színészek

tovább szórakoztatják a nagyérdeműt: az egyik táncol, a másik hegedül, a harmadik kézen jár, és így tovább, félreérthetetlenül bizonyítván, hogy vásári komédiának vagyunk a résztvevői.

Az evangéliumi rögtönzést pontosan megírt szövegkönyv, kotta, koreográfia és rendezőpéldány alapján öt hét alatt állították színpadra. A példabeszédek színpadra szerkesztője és egyben rendezője, valamint koreográfusa, John Michael Tabelak, 23 éves amerikai egyetemista. A *Godspell* volt a diplomamunkája, jelenleg a Cincinnati Theatre in the Park társrendezője. A zenét és a dal-szövegeket a „szintén 23 éves Stephen Schwartz, Bernstein felfedezettje és számos Broadway-musical szerzője írta.

Nem feladatomban, hogy itt a szeretet-filozófia pozitív és negatív hatásáról írjak, sem pedig annak bizonyítása, hogy ez a musical a hatalmas üzletté vált Jézus-mánia egyik hajtása. Formájában hasonlít a műfaj „klasszikusára”, a *Hair*-re is, vagyis nagyon lazán összeszerkesztett, egy központi gondolat köré fűzött epizódok sorozata, amely kétségkívül hatalmasat bukik és érdektelenségbe fullad, ha nem jól felkészült, teljesen egyenrangú és összjátékhoz szokott színészek adják elő, szigorúan betartva a rendező legapróbb utasításait is, le-mondván az egyénieskedésről és „szólózásokról”, olyan ritmust diktálva egy-másnak és a nézőknek is, amely nemcsak a mű szellemének és formájának felel meg, de a mai élet tempójának is.

Azt hiszem, ez az a kulcsszó vagy fogalom, amit az angolok *timing*-nak neveznek, és amitől a színházi játék korszerű lehet: a mai kor, a modern élet, a fiatalság ritmusa.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Keresztury Dezső:

A források fölé hajolni

Békés András:

Munka közben

Köpeczi Bócz István:

Álarcok és festett arcok

Mihályi Gábor:

Az avantgarde színház - a jövő népművészete

Sziládi János:

Két drámai példázat

Szántó Erika:

Az egyensúly felbomlása

KOLTAI TAMÁS

Varsói hétköznapiak

Tíz előadást láttam Varsóban: akadt közöttük igen jó, meghökkentő és közepes előadás. *Érdektelen, langyos és unalmas egyetlen egy sem.* Az esetek többségében telt ház volt, még ott is, ahol az *előpremierek* egyikét láttam. (Újabban három varsói színház is kísérletezik azzal, hogy a hivatalos, azaz sajtóbemutató előtt rendes esti előadásban, fizető közönségnek játssza a darabot - nyilvánvalóan a produkció kiérlelése céljából.)

A lengyel színházra nagyfokú politikusság jellemző. A LEMP legutóbbi, decemberi kongresszusának kulturális irány-elvei külön hangsúlyozzák a politikum jelentőségét a színházban. Hogy milyen nagy fontosságot tulajdonítanak ennek, mi sem mutatja jobban, mint az, hogy először választottak meg a politikai bizottság póttagjának színházi embert: Tadeusz Lomnickit, a neves színészt és rendezőt, a Varsói Színművészeti Főiskola igazgatóját.

Az új értelemben vett politikusság többek között abban nyilvánul meg, hogy korábban nem játszott drámákat tűztek műsorukra a színházak (például Witkiewicz néhány darabját, köztük a *Susztereket*, Brendan Behan *A túszer* című művét stb.). És abban is, hogy a tartalmi és formai újszerűségekre való törekvés, a kísérletezés a korábbi évekhez képest fontosabb szerephez jut. Számunkra ez meglepő, hiszen mi régebben is úgy ismertük a lengyel színházat, mint a - főleg szcenikai - avantgardizmus egyik út-törő művelőjét. A mostani változást így fogalmazta meg számomra egy kritikus-szerkesztő: „Az állam régebben *megengedte*, most *támogatja* a formai kísérleteket.”

A lengyel színház politikusságra és kísérletezésre való igénye összefügg a közönség életkorával. Lengyelország az átlagéletkört tekintve fiatal ország, és a közönség túlnyomó része is fiatal: hatvanhatvanöt százaléka tizen- és huszonéves. Ők már a modern irányzatok hívei, a színházi élet egyik vezető személyiségének megfogalmazása szerint „nem jó nekik a 19. századi színház”.

A fiatalság színház iránti érdeklődése magyarázza a lengyel diákszínház-mozgalom virágzását. Körülbelül száz diákszínház és amatőrregyüttes működik országsszerte. Diákszínháznak tekinthető, jóllehet ma már hivatásos, szubvencionált társulat az STS elnevezésű varsói szatíraszínház. A román Aurel Baranga *Közvélemény* című publicisztikus vígjátékát saját adaptálásukban, lengyel viszonyokra alkalmazva adják elő *Dob-szó* címmel. Az előadás diákosan friss, politikai, és magyar szemmel nézve meglepő élességgel bíráló. A nézők hálásan fogadják az utóbbi évek lengyelországi eseményeire utaló satirikus célzásokat. A játéktípus olyan közvetlen, bensőséges, szinte csevegő, amilyen nálunk Komlós Jánosnál a Mikroszkóp Színpadon. Színpad és nézőtér között eszményi a kapcsolat. Természetesnek látszik, hogy az egyik szereplő kérdésére a közönség soraiból többen egyszerre válaszolnak. Az előadás végén egy politikai kabaréba illő jelenetben a nézők közül színpadra lépő színész a közönséghez intézett szónoklatban sürgeti, hogy a darab happy endje az életben előforduló hasonló alkalmakkor is legyen érvényes. Változzanak meg a dolgok a valóságban is, ne csak a színpadon - heveskedik az ifjú. S mivel nem akarja abbahagyni „rögtönzött” beszédét, kénytelenek egy harsány színpadi dobszóval túlharsogni (innen a darab címe). Ezzel a kis „incidenssel” zárul az előadás, amelyet egyébként nem-csak a közönség, hanem a kritika is egy-értelmű elismeréssel fogadott.

(Ha már itt tartunk, néhány szót a valódi diákszínházakról. Szervezetileg a diákszövetséghez tartoznak, amely némi anyagi támogatásban részesíti őket. Ami az állami felügyeletet illeti, a minisztérium megfelelő osztálya foglalkozik a diákszínházakkal. Ez a felügyelet két dolgot jelent: bizonyos pénzügyi támogatást és a nemzeti fesztiválokra részt vevő előadások kiválasztását. Művészeti munkájukat és hazai bemutatóikat tekintve teljes önállóságot élveznek: darabválasztásuk és előadói stílusuk független mindenféle hivatalos szervtől - ezt legfelső színházvezetői szinten fontosnak tartják hangsúlyozni. A hivatásos színházi emberek körében egyértelmű tekintélyt vívtak ki a lengyel diákszínházak. Általánosan elismerik művészi eredményeiket: elsősorban politikusságukat, amely nyílt és felelősségteljes formában nyilvánul meg. A profiszínházak és a közönség igényét a politizálásra a diákszín-

házak táplálják. Nem elszigetelten dolgoznak, amit legjobban bizonyít, hogy hivatásos színházak néha amatőrrendezőket hívnak meg egy-egy dráma színrevitelére!)

Profil

Nálunk rossz a hangzása ennek a szónak, nemrégiben kritikusok ünnepélyes ígéretet tettek, hogy nem fogják többet leírni. Nincs szándékomban megszegni ezt az ígéretet. A profil fogalmát lengyelországi beszélgetéseim során nem én hoztam szóba, hanem Roman Szydlowski, a Trybuna Ludu kritikusa, amikor megkértem, hogy adjon általános jellemzést a lengyel színházról: „A lengyel színházak profiljai az utóbbi 15 évben alakultak ki - mondta. - Azelőtt nálunk sem volt arculatuk a színházaknak, és ritkán kezdeményeztek. Ekkor próbálkoztunk azzal, hogy rendezők legyenek az igazgatók. Odaadtunk nekik különböző színházakat, hogy kezdjenek velük valamit. Nowa Huta például egy fiatal diákszín-házi rendező lett az igazgató. A kísérlet bevált. Tovább folytatjuk. A fiatal rendezők sok lehetőséget kapnak. A nagy színházakban stúdiók működnek, és az igazgató-rendezők, akik egyben tanárok a főiskolán, ezekben a stúdiókban adnak lehetőséget tanítványaiknak a kísérletezésre.”

A mai lengyel színházakat három nagy csoportba sorolja Szydlowski. Az első: költői, monumentális és mindig politikus színház, amely azonban nem közvetlenül politizál, hanem legtöbbször világirodalmi és lengyel klasszikus drámák révén, a belőlük kibontható allúziók segítségével. A lengyel klasszikusok közül Słowacki, Mickiewicz, Wyspiński (múlt századi és század végi romantikusok) és Witkiewicz drámáit játsszák legtöbbször (utóbbi 1939-ben halt meg, és sajátos átmenetet képvisel a romantikából az avantgardizmusba). Mai drámaírók is találhatók a jegyzékben: az általunk is ismertek közül Różewicz, Mrożek és Gombrowicz, akiket Szydlowski szerint felületesen sorolnak az abszurdok közé, mert a tradicionális költői drámát folytatják, fölhasználva az abszurd technikáját és a groteszket.

Ezt a költői, politikus színházat olyan rendezők képviselik, mint Hanuszkiwicz, aki kedveli a nagyszabású, monumentális előadásokat. Krakkóban a Brecht-tanítvány Swinarski és a mai lengyel drámák legjobb rendezője, Jarocki tartozik ide. Gdanskban Okopinski,

Szczecinben Gruda, Wrocławban Krasowski. És Dejmek.

A második csoportot a pszichologizáló, kamarajellegű színházi formák alkotják. Legnevesebb rendezőképvisezője a varsói Teatr Współczesnyben Erwin Axer.

Harmadszorra a tiszta színházi avantgarde-ot kell említeni és nemzetközi rangú képviselőjét, Jerzy Grotowskit. Az előző két típussal ellentétben nála nem az irodalmi szöveg az elsődleges, hanem a tudatalatti kifejezése.

A legjobb lengyel színházak besorolhatók e csoportok valamelyikébe. Mind egyiküknek van tehát profilja, melyet egy-egy neves rendező határoz meg. Eklektikus színházak csak néhány kis városban működnek.

Rendezői és tervezői színház

Mindebből nyilvánvaló, hogy a lengyel színház mindenekelőtt a rendezők színháza. Impozáns névsort alkotnak azok a rendezők, akiket az 1971/72-es évad elején külföldre hívtak vendégrendezésre: Hanuszkiewicz a finnországi Tampereben rendezi Molière *Don Juanját*, Bar-dini Kölnben állít színpadra egy Rózewicz-drámát. Dejmeket Düsseldorfba várják, Swinarskit Zürichbe.

Mint annyi más eredmény, a rendezők felfutása is a lengyel színház egyik legnagyobb alakjának, Leon Schillernek köszönhető. Még a háború előtt rendezői osztályt szervezett a varsói Színművészeti Főiskolán - az elsők egyikét Európában. (A három lengyel színművészeti főiskola közül - a másik kettő Lodzban és Krakóban működik - máig is csak a varsóin van rendezőképzés.) Ma már csak valamilyen másik egyetem elvégzése után lehet rendezői szakra jelentkezni. A felvételi lényege dráma-elemzés, amelyet vita követ. (Elgondolkodtató gyakorlat: a drámaelemzésből mindenképpen kiderül, hogy a jelöltnak van-e *mondanivalója* a műről. Ha nincs, a legkiválóbb színpadi és szituációérzék sem menti meg attól, hogy érdektelen rendező váljék belőle.) Másodév végén rostavizsgán vesznek részt a rendezőhallgatók. Az első évtől kezdve folyamatosan asszisztensként dolgoznak színházakban.

A mai lengyel színház a művészi eszközök szintézisére törekszik. Szó és látvány egységére: a társzművészetek (zene, koreográfia, pantomim, képzőművészet, plasztika stb.) fontos szerephez jutnak az előadásban. Ebben a tekintetben főként a színpadi mozgás, a színész testi felké-

szültsége mutat némi lemaradást. Ez is Leon Schiller működésével magyarázható: őt elsősorban az előadás képi megfogalmazása érdekelte, a színésszel nem foglalkozott kellőképpen.

Képekben valóban rendkívül gazdag a lengyel színház. A híres lengyel scenika évszázados hagyományból táplálkozik. A múlt költői és drámaírói (Norwid, Wyspianski stb.) maguk is foglalkoztak festészettel vagy grafikával. Utóbbi maga tervezte drámáinak díszleteit. Witkiewicz neves festő volt, Mrożek grafikus. A rendezők közül Swinarski elvégezte a krakkói grafikai akadémiát. Wajda festőisége ha máshonnan nem, filmjeinek képkomponálásából nyilvánvaló.

A legnevesebb rendező-díszlettervező mégis Józef Szajna, akit nemrégiben neveztek ki a Teatr Klassyczny igazgatójává. Mint scenikus sok külföldi siker fűződik a nevéhez. Legutóbb a velencei biennálén, valamint londoni, oslói és prágai scenográfiai kiállításon vett részt. Angliában Macbeth-díszletet tervezett, Svédországban térplasztikai munkáit állította ki.

Szajna - Kantor mellett - legkiválóbb képviselője a lengyel színpadokon az ötvenes évek közepén kezdődött scenikai forradalomnak. Társai közül sokan lehiggadtak (a különlegesség, a szokatlan megoldások hajszolása ma már nem jellemző a lengyel tervezőkre), ő a legkevésebb sem. Goethe Faustjának előadása, amelyet a Teatr Polskiban rendezett és a díszleteit is ő tervezte, mindenesetre ezt bizonyítja.

Aki nem tud lengyelül, legfeljebb a nevekből ismerne rá Goethe drámájára. Szajna nemcsak a szöveget kezelte meglehetősen szabadon, bőven húzva belőle (csak az első részt játsszák), hanem a cselekményt is. A sztori egyáltalán nem érdekli, miként a hely és az idő sem. Naturalista értelemben nincs történés, vagyis nem játszódnak le a Goethe által megírt események. A dráma színhelye egy tértől és időtől függetlenül létező, absztrakt filozófiai közeg. Faustot a filmről ismert Bronislaw Pawlik játssza. A koncentrációs táborok fogolygyenruhájára emlékeztető zsákvászon zubbonyt hord, meztelen lábán ormóttan bakancs. Mefisztó egy békaemberre hasonlít, gumi-szerű, szorosan tapadó, egybeszabott szerelekében, amelyet válláról lelógó gázálarc és derekára kötött ortopedcipő egészít ki. Margit az Auerbach-pince részeg ringyói közül kerül ki, egyetlen öltözéke harisnyanadrág. A színpadi kellé-

kek között szerepel katonai rohamsisak és vállra akasztott koldusboton fityegő egészségügyi papírguriga (tolmácsom megsúgta, hogy Varsóban hiánycikk). A Föld Szelleme (?) tolokocsiban ülő, tetőtől talpig gézbe csavart Parkinson-kóros nő. Mefisztó és különböző szellemek (a műsorfüzet szerint: mártírok) kerekeken guruló, hófehér sebészi műtőkocsiról szállnak le, miután Faust előbb ide-oda tologatta a fehér lepellel letakart alkotmányokat. A vérszerződés megkötésekor Faust tenyeréből vastagon csurog a piros festék. A szerződés megkötése után egyébként a nemi aktust idéző mozdulattal ölelik át egymást Mefisztóval. Nem érdemes folytatni. Mindezt még lehetne jó is, ha felfoghatnánk az értelmét. Az előadás tele van allúziókkal, csak az *egészből* nem hámozható ki gondolat. A színészi játék huszadrangúvá válik: nem kell alakítani, csak attrakciókat végrehajtani.

Hanem a színpadi masinéria, a díszlet mint funkcionáló gépezet önmagában lenyűgöző. Szajna képalkotó fantáziája kétségkívül gazdag. Egy szarkasztikus, de találó megjegyzés szerint az előadás nem Szajna rendezése, hanem Szajna kiállítása. Egy zsinórpadlásról leengedett óriási mobil amelyben biciklikerekű vascsövekből, füstölő, szikrázó, tüzet okádó rakétakilövőkből minden van - különféle mozgásokat végez, le-föl jár és forog. A szereplők néha hintáznak rajta. Mefisztó borfakasztó csodája az Auerbach-pincében óriási tűzoltófecskendőkkel történik. Mindig akad látnivaló: különféle idomok, kubuszok, emelvények, óriási gyertyatartók, maguktól gördülő toloszékek jönnek-mennek, a szereplők mindenféle maszkokat öltenek, levetköznek, csoportokban gomolyognak, Bosch és Goya vízióit idézve. A pirotechnika remekül működik, valami mindig füstöl, ég, ködöt okád, legtöbbször különböző bűzöket árasztva. (Nem irigylem az ügyeletes tűzoltót. Az általam látott előadáson kigyulladt egy csomó szalmából készült zöld gyepe, de a szereplők - akik erre nyilván már fel vannak készítve - odakészített hordókból pillanatok alatt eloltották.) Faust és Mefisztó hatalmas fordított kereszten érkezik Margithoz - a halott Bálint ezen távozik föl. a zsinórpadlásra. Az előadás vége kétségkívül pesszimista, a tönkre-ment Faust kétségbeesetten támolyog fölfüggesztett és kilendített óriási pofozóbabák között (ökölvívók edzésre használnak ilyeneket): A Faust életére törő ag-

resszív kárörvendők között ott van Margit is. Végül közös erővel óriási fekete lepel alá gyúrik és lesöprik a színpadról.

Rutinos színházba járó számára az előadás végső tanulsága csak az a közhely lehet, amely szerint a 20. századi ember Goethe után két évszázaddal, a technikai civilizáció, az elembertelenedés és elidegenedés, valamint az atombomba árnyékában kínlódik, menthetetlenül pusztulásra ítélt.

Ha egy filozófiai tanulmányban olvasom, talán inkább elhiszem, mint ebből az előadásból.

Wernyhorra várva

A lengyel színházban a politikai aktualitás ma elsősorban klasszikus drámákban tükröződik, a történelemhez való viszony egyben a mához való viszonyt is jelenti. A „lengyelség-tudat” vagy a „lengyel lélek rajza” - ezeket a fogalmakat hosszú és bonyolult volna itt és most boncolgatni - a múlt század eleje óta szinte egyforma súllyal van jelen a művészetben. Az utóbbi évtizedekben annyi a változás, hogy az alkotók egy része kritikusan próbál közeledni ehhez a témához. Megkísérlik, hogy leszámoljanak az illúziókkal, a misztikus interpretációkkal, és józanul, az önmegismerés esetleg kiábrándító útjait is végigjárva ítéljenek múltjukról. Innen, Magyarországról, ha másból nem, Wajda filmjeiből (*a Hamu és gyémánttól a Tájékp csata utánig*) némi fogalmat alkothatunk e történelmi jelentőségű munkáról.

A színházi rendezők közül Adam Hanuszkiewicz egyike a legkövetkezetesebb fogalomtisztázóknak. Néhány éve a Nemzeti Színház igazgatójaként programszerűen valósítja meg elképzeléseit. Alkalmam volt egy rendkívül érdekes összehasonlításra. Egymás utáni estéken láthattam korai rendezései közül az elsőt és legfontosabbat, Wyspiński *Lakodalomját* és a legfrissebb munkáját, Csehov *Három nővérét*. Mindkettőt a Nemzeti Színházban játsszák, az előbbi kilenc éve. Ez az előadás megjárta már Európa nagyvárosait, eddig kétszázöt-ezer néző látta, éppen akkor délután ment háromezredszor. A két előadás között gondolati ív feszül.

Stanisław Wyspiński (1869-1907) a romantikusokhoz szokták általában sorolni, de Hanuszkiewicz szerint hatvan évig félreértették. Ő úgy értékeli, mint a lengyel avantgarde megteremtőjét. Legjelentősebb drámája, *a Lakodalom* (1901-ben írta) a 20. század eleji lengyel tár-

sadalom politikai pamfletja. Száz év, az egész 19. század politikai atmoszféráját sűríti. Ez az évszázad a lengyel függetlenségi harcok jegyében telt el. Az ország az örökös várakozás jegyében élt: áhítva a pillanatot, amikor fegyvert lehet fogni és győzni. A *Lakodalom* a vihar előtti csöndről szól. De benne van még valami: az, hogy a vihar soha nem fog kitörni. Innen a dráma keserű ironiája.

A játék egy falusi lakodalomban folyik. Két világ: nemesek és parasztok. Igyekeznek megérteni egymást, noha tudják, hogy szakadék tátong közöttük. Hajlamosak erről megfeledkezni, és egyesülni a közös felszabadulás illuzórikus reményében. Az esküvő a „szeressük egymást” könnyű mámorában zajlik. Az ifjú férj és feleség, kissé már becsípve, meghívják lakodalmukra a természetet. Megjelennek a lengyel szimbólumok. Először a szalmabáb: az emberi formát mutató szalmaköteg, amely alatt téli álmát alussza a rózsatő. A szalmabáb egy Puck-szerű rosszcsont. Bejelenti, hogy nemsokára új vendégek jönnek, köztük „az, akire mindenki gondol”. És mire éjfél üt az óra, meg is jelennek: árny-szerű jelképek, a legendák és a történelem alakjai, akiket számtalan megformálásban ismer a lengyel költészet és képzőművészet, és akik mind kapcsolatban vannak a nemzeti felszabadulás ügyével. Keserűek és gúnyosak: leleplezik a jelenlevők gyengeségét és közömbösségét, a reális program hiányát, a hamis álmokat.

És végül megjelenik az is, akit mindenki vár, bár a nevét eddig senki sem mondta ki: Wernyhor, a 18. századi Ukrajna legendás lantosa, a nemesség és parasztság szövetségének hagyományos szimbóluma a függetlenségi harcban. A Ház Urának aranykürtöt ad, melynek hangja harcba hívja majd a tömegeket. A Ház Ura tökrészeg, de a kürt nem illúzió. És a jelenlevők annyira szeretnék hinni, hogy itt a pillanat.

Wernyhor megparancsolja, hogy várják a felkelés jelét. Lassan hajnalodik, és mindenki a másnaposság bágyadtságába merül. A Ház Ura mindenről megfeledkezik, arról is, hogy ő maga parancsolta házába a parasztokat, és ő osztotta ki a kaszákat. Mindenki vár és figyel. A jelre. A csodára. De hiába. Wernyhor nem jön vissza. Helyette Chochol jön, a szalmabáb, és megadja a jelet: folytassák a táncot. A várakozásba merevedett emberek tagjai fokozatosan fölengednek, és lassan újrakezdedik az il-

lúziók lassú, mechanikus, kifejezéstenen haláltáncát.

A várakozás, a tétlenség illúziójával számol le Wyspiński és Hanuszkiewicz. A forgószínpad és a tánc koreográfiája adja meg a játék ritmusát. A kezdeti gondtalan vigalomból az előadás végére fáradt és elgyötört vonszolódás lesz. Kemény és ironikus az előadás. (Milyen más, mint Tomaszewski technikailag csodálatos pantomimszínházé! Tomaszewskiék a romantikus Wyspińskit játsszák: az író *Novemberi éj* című drámájából készült pantomimjátékot *November éji álom* címmel. Témája az 1831-es felkelés. Az álom és a tánc itt misztikus és tragikus koreográfiává egye-sül. A színpad tele van elégikus hangulatokkal, Chopin-zenével, bágyadtsággal és enerváltsággal, s a groteszket legföljebb a lidércnyomásos víziók képviselik. Mindez persze a művészi tökély fokán valósul meg, mégsem tudok szabadulni attól a gondolattól, hogy a miszticizálás aligha járul hozzá a fogalmak tisztázásához.)

Hanuszkiewicz a *Lakodalom* csodavárását a beckett-i várakozás (*Godot-ra várva*) előzményének tartja. Mindkét drámában ugyanaz történik: a szereplők várnak valakire, aki nem jön. A várakozás korunk drámája, vallja Hanuszkiewicz, és azt sem titkolja, hogy tipikusan lengyel drámának tartja. Tervei között szerepel, hogy a *Lakodalmat* átrendezi, és a század eleji jelmezeket mai ruhákra cseréli.

Legújabb rendezése a *Három nővér*. A csehovi drámatípusról azt tartja, hogy a Wyspiński féle drámai modell rokona. (*A Három nővér* keletkezési éve 1901, megegyezik a *Lakodalom*éval.) Csehov hősei a valamire várnak: a „megoldásra”. Csehovnál ugyan mindig jön valaki, aki ideig-óráig felkavarja a várakozás unalmát (*a Ványa* bácsiban Jeléna és a professzor, *a Cseresnyéskertben* Ranyevszkaja, *a Sirályban* Arkagyina és Trigorin, *a Három nővérben* Versinyin), de a dráma végén mindig újra elmennek - és minden marad a régiben.

Hanuszkiewicz a *Három nővért* harsány komédiának látja. Az előadás két óráig tart, pergő, mozgalmas, kemény, néha drasztikus. A nővérek üres fecsegők, egy pillanatra sem lehet megsajnálni őket. Várnak a csodára. De csak Versinyin jön. Mása beleszeret, s ezzel rögtön többnek érzi magát testvéreinél. A nővérek között kitör a gyűlölködés. Olga és Irina féltékenyek Mására, aki kárör-

N. KRIMOVA

Egy színház Litvániában

A „Panevezys” szó tíz évvel ezelőtt semmit sem mondott a színház kedvelőinek. Ma viszont hallatlan népszerűségnek örvend. Panevezysbe, ebbe a kis litván városba Vilniusból és Rigából érkeznek nézők, színházi szakemberek utaznak ide Moszkvából és Leningrádból, rendezők az ország minden csücskéből. Nem lévén sem ipari, sem kulturális központ, Panevezys a színházi élet sajátos központjává vált, viták és élénk színházi eszmecserek színhelyévé.

Tévedés lenne azonban azt gondolni, hogy a szerény városka színháza valami csoda folytán lett néhány év alatt az ország egyik legérdekesebb színháza. Nem történt hirtelen csoda. Tíz éve is, húsz éve is Juozas Miltinis irányította a szín-házat, és repertoárjában ugyanúgy, mint ma, mindig Shakespeare, Csehov, Ibsen neve volt az élen.

Nem történt semmiféle csoda. Hosszú, kitartó munka volt csak. Türelem és eltökéltség. No és természetesen - tehetség. Miltinis huszonöt éven át napról napra, téglát téglára rakva építette

ezt a színházi építményt, azt a művészi szervezetet, amelynek tapasztalatait ma tanulmányozzák. Mondhatnánk úgy is: Miltinis most takarítja be a termést. Majdnem három évtizeden át művelte a talajt, szántott, vetett ... Ezért kell a panevezyszi színház történetét messziről kezdeni.

1932-ben a csendes litvániai Kaunasból Juozas Miltinis elindult Párizsba. Ott, vélte a vidéki fiatalember, pezseg a színházi élet, ott kell tehát megismerkedni a komoly színházzal. Párizs le-nyűgözte, hatalmába kerítette, elszédítette. De ebben a kavargásban, ebben a szédületben a litván fiatalember a honfitársaira jellemző gazdasági-gyakorlati érzékkel, meg tudta találni azt a helyet, ahol valóban kellett és érdemes volt tanulni. A francia színház nagy reformátoránál, Charles Dullinnél tanult, akinek a felfedezései és újításai éppoly jelentősek voltak hazájában, mint Sztanyiszlavszkij felfedezései Oroszországban. Később, sok év elteltével, Miltinis maga ismerte fel, milyen meglepően közel állnak egymáshoz nagy tanítóinak nézetei a színház feladatairól, szellemi arculatáról, és - ami nem kevésbé fontos - a színjátszás metodológiájáról. Természetesen akkoriban még semmi ilyesmit nem tudott Sztanyiszlavszkijról, mint ahogy azt sem sejtet-te, hogy ő maga hol fogja felépíteni színházát, milyen feltételekkel kerül szembe a gyakorlatban.

Tanult Dullinnél, statiszta volt a Vieux Colombier-ben Jacques Copeau-nál, összebarátkozott Vilarral és Barrault-val. 1939-ben tért vissza Litvániába, és egy év múlva hazájában győzött a szovjethatalom. A panevezyszi színház ugyanakkor, 1940-ben nyitotta meg kapuit, Nyikolaj Pagogyin *Ezüst szakadék* című darabjával. Már az előadást méltató első recenzióban felbukkan az a gondolat, hogy ez „nem játészó, hanem élő színház”. Feltételezhető, hogy Miltinis már az első előadással kinyilvánította határozott művészi programját, helyesebben utalt arra. Most nem áll módunkban megítélni, milyen erejű volt ez az utalás. A színház történetét öt év-re megszakította a háború. A háború után Miltinis folytatta, amit megkezdett. Azt mondják, a makacsság nemzeti jellemvonás a litvánoknál Miltinis makacs volt.

Már akkor, amikor Panevezyst választotta munkahelynek, tudatosan mérlegelte mindazt, ami a kisvárosi munka mellett, illetve ellene szólt. Előny nem sok volt - patikamérlegesen kellett mérni. A nehézségek viszont valóban óriásiak. Mindenekelőtt - a közönség. Mára sok minden megváltozott, bizonyos mértékig Panevezys arculata is. De még így is túlzás lenne azt állítani, hogy ez a város olyan arányban tud a színház számára intelligens közönséget biztosítani, amely elengedhetetlenül szükséges a komoly műsorpolitika kialakításához. Még-

* A cikk szerzője a Tycatr című szovjet folyóirat főszerkesztő-helyettese.

vendően fölényes velük. Csakhogy a végén kiderül, hogy Versinyin - aki hüen Csehovhoz és ellentétben a mi Versinyin-ábrázolásunkkal, tökéletesen üres, nagy-képűen szónokló, kövérkés széplélek - csak kalandnak tekintette Mását, és a számára kínos búcsúzási jelenetben már a következő flörtjére gondol. Kész. Vége. Minden tökéletesen értelmetlen, mint a Csebutikin és Szoljonij közti vita a „cseharmáról” és a „cseremsáról”. A nővérek a színpad elejére jönnek, a rivaldához, és hárman egyszerre elhadarják korábbi monológjaik egy-egy részletét arról, hogy dolgozni kell, hogy Moszkvába fognak utazni, és így tovább. Mása felveszi a földről az első felvonásban „ottfelejtett”, Csehovnál is szereplő bűgöcsigát, amely monoton bűgásával, időtlen körbeforgásával a nővérek életének végtelen unalmát és értelmetlenségét jelképezi.

Szokatlan előadás, nálunk legalább akkora vihart kavarna, mint Major *Ró-meó* és Júlia-rendezése. Bizonyára sokaknak hiányozna belőle az „atmoszféra”, az „érzelmek”, a „szépség” stb. Kétségtelen, hogy Hanuszkiewicz nem tesz engedményt a szentimentalizmusnak, még annyit sem mint Efrosz vagy Krejča. A szereplők végigkiabálják és végigfut-kározzák az előadást. A gramofon ordít, mindenki egyszerre beszél, egymás szavába vágva. Mása eksztatikus, majdnem örvengő eufóriában vágja nővérei arcába, hogy szerelmes - azok pedig vad gyűlölettel vetik magukat utána. A mozgások koreografikusan pontosak: a szertelen rohangászások és a céltalan lödörgések lelkiállapotokat fejeznek ki. Irina fizikailag undorodik Tuzenbachtól. Tuzenbach elbúcsúzik tőle a párbaj előtt, átöleli a lányt. Irina háttal áll a néző-térnek: hátraszorított, öklöbe zárt kezén,

elfehéredett ujjain látjuk a fizikai gyötrelmet a fiú érintésétől.

Nyoma sincs naturalizmusnak. Az „orosz erdőt” szürke bársonyanyagból készült, körfüggönyszerűen elhelyezett „csövek” képviselik. Az enteriört szeszélyesen szétrakott, huzattal bevont bútorok alkotják, az utolsó képváltozásnál cselédek leszedik a huzatot, és miközben átrendezik a színpadot, hosszú nyelű porolókkal, nagy zajt csapva porolják a fotelokat és a pamlagokat. A hangos és derűs játék nem vidámságot áraszt, ha-nem céltalan lökdösődést, értelmetlen handabandázást fejez ki. Abban a jelenetben, amikor Rode lefényképezi a társaságot, a szereplők előrejönnek, és a családi fotók beállítását, merev mosolyával bámulnak a lencsébe.

A Nemzeti Színház előcsarnokában ugyanerről a fotóról néznek le ránk a vidámságot erőltető üres tekintetek.

is ez volt az a kérdés (éppen a legbojnyolultabb), amelyben Miltinis egy tapodtat sem akart engedni. Megértette, hogy ez rendkívül nehéz, majdhogynem lehetetlen lesz, de azt is megértette, hogy már az első kompromisszum feladását jelenti annak az eszmének, amelyért az ő véleménye szerint egyedül érdemes szolgálni a színházat. Elhatározta, hogy magához szoktatja a közönséget, és semmit sem enged a művészet méltóságából. Most ez a nézőkkel vívott sajátos párbajnak tűnik, akik nem láttak mást a színházban, csupán szórákozást. Ebben a párbajban azonban a színház győzött. Apránként, fokozatosan szoktatta hozzá a nézőket Ibsen és Csehov darabjaihoz, egész atmoszférájával érzékeltetve, hogy az érzések és gondolatok komoly világának - ahová a nézőket hívja - megvan a maga saját, óriási vonzóereje.

A színház arculata bizonyos vonatkozásban túlzottan aszkétikusnak tűnhet. Miltinis valóban kissé száraz, zárkózott természetű ember - ez rányomja bélyegét a színházra is. A dolog azonban nem annyira a vezető természetén múlik. A lényeg a pedáns, alaposan átgondolt, a művészi feltételeket figyelembe vevő esztétikai és etikai program.

Nagyon csodálkoztam például eleinte azon, hogy ebben a színházban a színészek nem köszönik meg a tapsot. Lemegy a függöny - és nincs meghajlás. Igazságos dolog-e megfosztani a művészeket attól a természetes örömtől, amit az előadás végén a közönséggel való rövid találkozás jelent? Juozas Miltinis-nek tettem fel ezt a kérdést. Végül helyett ravasz hunyorítással megkérdezte, hogy milyen olvastam-e már Sztanyiszlavszkij *Életem a művészetben* című könyvét, és emlékszem-e Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko *Szláv vásár-beli beszélgetésének* tartalmára. Foglalkoztam a Művész Színház történetével, de erre a helyre valóban nem emlékeztem. Aztán elolvastam: Sztanyiszlavszkij arról ír, hogy elhatározták, beszüntetik a színészek meghajlását, mert ezt kívánja a megkezdett új *ügy méltósága*. A nézők lassanként megszokták ezt - írja Sztanyiszlavszkij. Ez tehát a lényeg.

A nézők megszokták, hogy színházukban olyan darabokat mutatnak be, amelyek bizonyos szellemi erőfeszítést kívánnak - megszokták és megszerették színházukat. Lehetséges, hogy azért is megszerették, mert más színházuk nem

volt, és nem válogathattak? Meglehet. De ez már a kisvárosban végzett munka csekély számú előnyei közé tartozik...

A panevezyszi színészek nevét a mozi jóvoltából ma már sokan megismerték. Még visszatérek rá, hogy a színház és a film milyen váratlan szövetsége jött itt létre, de előbb - a színészekről. 15-16 éves fiatalok voltak, amikor a szín-házhoz kerültek, úgy, mint az a fiatalember, aki annak idején Kaunasból Párizsba indult színházművészetet tanulni. Őket már Miltinis tanította. Különben az a kifejezés, hogy „tanította”, az adott esetben semmit sem magyaráz meg. Miltinis mindenekelőtt felkutatta őket - falvakban, kisvárosokban, műkedvelő színjátszókörökben. Felkutatva, összeválogatta őket, attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy vele azonos nézeteket valló színészeket kell nevelnie. Mások nem bírják ki a panevezyszi életet.

Ma csodának tűnik az is, hogy mind-eme évek alatt egyetlen színész sem hagyta ott a panevezyszi színházat - sem Vilnius, sem a film kedvéért. És senkit sem vettek föl máshonnan. Miltinisnek tanítványokra volt szüksége, olyanokra, akiket ő nevelt. Ma ezek a színészek már negyven fölött járnak, a színház és a filmművészet elismert mesterei, intellektuális művészek, akikre irigyen tekintenek más színházak rendezői. Mindegyikükről külön lehetne beszélni - arról, milyen könnyörtelenül irtotta ki belőlük Miltinis mindazt, aminek a legkisebb köze volt az individualista szemlélethez, hogyan oltotta beléjük a színpad művészi *egységét* előtér-be helyező ízlést, egyáltalán, hogyan nevelte ízlésüket, nézeteiket, gondolkodás-módjukat.

Az első darab, amelyet Panevezysben (úgy tíz évvel ezelőtt) láttam, Ibsen *Hedda Gablere* volt. Orosz színpadon ez a darab alig ment - a kis litván szín-ház művészei számára meglepő módon nem okozott nehézséget sajátos skandináv stílusa. Lenyűgözött az együttes - ilyen színpadi harmóniáról csak a Mű-vész Színházról szóló visszaemlékezésekben olvashattam. Igaz, hogy azt nem különösebben részletező életfestéssel érték el, nem is kifinomult hanghatásokkal - az együttest színészek alkották, de szigorú összhangjukban nyilvánvalóan jelen volt a rendező erős és pontos keze. Csodálatosan játszott Tesman, Hedda férje szerepét Donatas Banionis. Még most is, pedig Banionis azóta híres film-

színész lett, az az érzésem, hogy a *Hedda Gablerben* alighanem legjobb alakítását nyújtotta. Halkan játszott, nem törekedett látványos hatásokra, pontosságával és mély jellemábrázolásával még-is megdöbbenő hatást ért el. Mintha maga a darab is sajátosan új értelmezést kapott volna. A központi szereplő, a furcsa, vergődő Hedda kissé háttér-be szorult, és (bár, ismétlem, Banionis nagyon szerényen, „árnyékban” játszott) az előtérbe annak az embernek az alak-ja lépett, aki feleségével ellentétben rendelkezett egy mindent meghatározó képességgel, azzal az adottsággal, ami az életben a legfontosabb - a szeretet, a jóság képességével.

Arra gondoltam, hogy a fiatal Moszkvin játszott így valamikor. Ez az összehasonlítás hitetlenkedő mosolyokat váltott ki Panevezysben - nehéz volt akkor még feltételezni, hogy Donatas Banionis hírneve néhány év alatt ekkorára nő.

Az *ügynek halála* előadásán egy vilnusi pszichiáter orvos ült mellettem. Ki-derült, hogy nem először utazott ide, Panevezysbe, kifejezetten azért, mert ő, mint szakember, egyedülállóan pontos-nak látja a tudathasadás ábrázolását Banionis Willy Loman-alakításában. Kezeskedni lehet azért, hogy a színész játékában semmi patológikus nem volt. Banionis különben is nagyon egészséges alkatú ember, a betegség alapvetően idegen tőle. Nagyszerűen ábrázolta ebben az előadásban egy élet csődjét, egy olyan ember csődjét, aki egész életét illúziók és hazugságok között élte le. A pszichiáter szavai az orvostudomány szemszögéből is alátámasztották a szerep belső vonalának abszolút pontos ki-munkáltságát. Nem tudom, intuitív folyamat volt-e ez a színésznél. vagy maga is érdeklődött a pszichiátria iránt - mindenesetre a pszichológiai pontosság az, amire Miltinis különösen kényes, és színészeit is ilyen irányú fogékonyságra nevelte.

Itt mindig alaposan kidolgozzák az előadást - mintegy mélyszántást végeznek. Egyszer filmszalagra rögzítették ezt a folyamatot - a litván filmesek eljöttek Panevezysbe, itt éltek két hónapig, amikor Borchert *Az ajtó mögött* című darabjának próbái folytak, és készítették egy filmet, amelynek ezt a címet is adták: *Az ajtó mögött*. Az operatőröket megszokták, lassan észre sem vették őket, így a filmben nincs semmi erőltettség - valóban a rendező és a színé-

szek együttes munkájának reális folyamatát figyelhetjük meg. Itt aztán tanúi lehetünk annak, milyen nehéz és ideg-tépő alkotómunka során alakul ki a rendező és a színészek egyetértése, egy-más kölcsönös megértése. Az ember azt gondolná, már olyan sok éve ismerik egymást, miért okoz ez problémát? Azért, mert Miltinis minden új darabot iskolának tekint, tökéletesen új és kezdetben zárt, megközelíthetetlen világ-nak. Mintha rohamra indulna - és rohamra vezeti a színészeket is. A színészek pedig, amint ez gyakran előfordul, még mámorosak a nemrég kivívott győzelemtől, nem nagyon akarják maguk mögött hagyni az eredményeket, és újból (hányadszor immár!) tanítványnak érezni magukat. Miltinis követel, elégedetlen, nem megértő, mindenbe beleköt - nem könnyű dolog egy életen át küzdeni a rutinnal, mindig, ha csak a legkisebb jelét fölfedezi önmagában vagy munkatársaiban!

Mint rendezőnek, Miltinisnek természetesen megvannak a maga személyes hajlamai, és azok nagymértékben meghatározzák a színház arculatát. A panevezyszi színház vonzódik a „kamara-tragédia” műfajához, ha lehet ezt az elnevezést használni. Itt nem szeretik a nagy tömegjeleneteket, idegenkednek a „monumentalitástól”. Volt idő, amikor Miltinis leróta az „életfestő” elő-adások iránti tisztelet adóját, de ez ma már a múlté. A színház mai stílusa tartózkodó, kissé száraz, néha kifejezetten kemény. Így adták elő Csehov *Ivanov*-ját („életfestés” nem volt az előadásban, ugyanakkor meglepő volt, hogy a színészek milyen mélyen élték át mindazt, amit a múlt századi orosz nemesi értelmiség életformájának neveznek). *Ivanov* drámáját a rendező éppen azáltal változtatta tragédiává, hogy kifejlődését szándékosan nem szorította háttérbe sem „életfestéssel”, sem „hangulatfestéssel” - világosabbá tette azt az utat, amely szükségszerűen vezetett a végső lövés felé. Éppen ez a történelmi és pszichológiai szükségszerűség vált tragédiává.

Ugyanilyen pontos, kissé száraz rendezés jellemezte Shakespeare *Macbeth*jének színre vitelét - az előadás egy becsvágyó fiatalemberről szólt, a hatalom felé vezető véres útjáról. Miltinis gyakran rendez nyugtalanító előadásokat, amelyek után sokáig valami hol homályos, hol tudatos nyugtalanságot érzünk. Ilyen idegesítő, nyugtalanító volt

Az ügynök halála előadása is, ahol az emberi kapcsolatok hiánya szinte fizikailag érzékelhetővé vált, olyannyira, hogy a nézők kezdték rosszul érezni magukat, noha a drámaíró által ábrázolt világ végtelenül messze állt tőlük. Az *ajtó mögött* előadásán pedig mintha vészharangot kongattak volna, hogy felébresszék az álmosokat, azokat, akik bezárkóznak otthonukba, és nem látják, nem hallják, hogy mi történik a világban. Ilyenek ezek a „kamara”-tragédiák: kamarajellegű látszólagos, külsőleges, valójában azonban az emberiséghez fordulnak, és ezer szállal kapcsolódnak hozzá.

Úgy hiszem, ezzel is magyarázható, hogy a panevezyszi színészek olyan könnyen megtalálták az utat a filmhez. Nem provincializmust hoztak magukkal, hanem éppen ellenkezőleg, olyan felfogást, amely az emberi sorsot tágabban, a nép sorsával összevetve értelmezi, s magukkal hozták a szűk szakmai keretekben túllépő gondolkodás képességét. Ezeknek a színészeknek a részvételével készültek a litván filmstúdió legjobb alkotásai: *Egy nyár krónikája*, *Élő hősök*, *Senki sem akart meghalni*, *Lépcső az ég felé* stb.

Miltinis még Dullinnél megértette az improvizáció fontosságát a művészetben, és ennek az elvnek megfelelően nevelte a színészeket. Bármilyen kemények is a rendezés általános kontúrjai, a színészi játékból feltételezi és megköveteli a belső plaszticitást, mozgékonyt, az élénk reakciókat. A panevezyszi színészek „filmszerűségéhez”, azt hiszem, ez is hozzájárult. Nem ragaszkodnak a színpadhoz, a színházi sminkhez - könnyen boldogulnak bármilyen forgatási feltételek között, a természetben vagy másutt, ha maga a szerep igaz. Ugyan-úgy nem ragaszkodnak egy bizonyos társadalmi környezethez sem - egyaránt könnyen játszanak Shakespeare tragédiáiban, Dürrenmatt és Miller darabjaiban, de ugyanilyen természetesen mozognak a litván faluról szóló filmekben is, ahol a dolog természeténél fogva szénát kell kaszálniuk vagy szekérre kell ülniük. Mikor olyan filmek kerültek a mozikba, mint a *Senki sem akart meghalni* (rendezője V. Zalakiavicus) vagy a *Lépcső az ég felé* (R. Vabalas), V. Bledist és D. Banionist gyakran meg-kérdezték, hol születtek - úgy merültek a falusi életbe, mint saját gyermek-koruktól megszokott világukba. Vacis

Bledis, úgy tetszik, valóban faluról való. De Banionis - úgy tudom - tősgyökeres városi lakos. Mindamellett a litván értelmiség nagyon mélyen gyökerezik a népben: érezhető ez Mezelaitis költészetében, Krasauskas grafikájában és természetesen a nagyszerű litván iparművészetben is. Miltinis, a művész érzi és becsüli ezeket a gyökereket, és színészeiben nem vágja el, hanem erősíti őket. A panevezyszi színház attól olyan erős és szilárd, hogy magas szellemi nivója mellett szoros kapcsolatban áll a nép életével, a népi talajjal.

Nem követek el nagy indiszkréciót, ha elárulok egy, a filmet érintő titkot. Amikor ennek a színháznak a művészei felelősségteljes filmszerepet kapnak, ezt a szerepet, kérésükre, Miltinis próbálja velük. Szó szerint *próbálja*, vagyis hosszan tartó és alapos munkát végez, elemzi és meghatározza az összes belső magatartási vonalat. Csak ezután következik a színész számára a forgatás. Vagyis nincs abban semmi csoda, hogy ezek a színészek a felvevőgép előtt rend-kívül valóságghű alakításokat nyújtanak - minden a megelőző aprólékos, fáradságos munkán múlik.

Amikor először jártam Panevezys-ben, a színház egy barakszerű faépületben működött. Az egész társulatra két öltözőhelyiség jutott - egy a férfiaknak, a másik pedig a nőknek. De a nézőtér hátsó falán vágott ablakban (ott, ahol a mozikban a gépész ablaka szokottlen-ni) minden este megjelent Miltinis feje. Minden egyes előadást végignézett. A színészek pedig a szünetekben, amíg átöltöztek, rádión keresztül Miltinis hang-ját hallották, aki közölte észrevételeit. Így ment ez estéről estére, huszonöt éven keresztül.

Azután új színházat építettek. Most a város szívében áll egy gyönyörű ház - az ország egyik legszebb színházépülete. A legkiválóbb litván építészek és képzőművészek alkották. De nincs az épületnek egyetlen olyan része, amelyet Miltinis ne ellenőrzött volna, amelyet ne egyeztetett volna vele. És a nézőtér hátsó falán ott az ablak. Miltinis ott van minden este, minden előadáson - mintha parancsnoki hídon állna. Ha nincs ott, akkor beteg. Más ok nincs. Amikor ennek a színháznak a tapasztalatait tanulmányozzuk, minden bizonnal figyelünk kell ilyen apróságokra

is. Fordította: Takács Anna

FÖLDES ANNA

Örkény dramaturgiája

Dramakötetének margójára

Örkény István, az első magyar kortársi drámaíró, aki egyszerre tört be Varsó és Párizs, Leningrád, Krasznajarszk és Stockholm színpadaira is, s akinek végére talán sikerült megvetni a lábát a világot jelentő európai deszkákon, még két esztendővel ezelőtt is prózaírónak vallotta magát, aki csak mások buzdítására írt drámát. Tényeket és tanúkat hoz fel: a *Tótékat* is csak Kazimir Károly biztatására írta ... (És ami a jövőendő filológusok számára talán rejtve marad, de a kortársaknak nyílt titok, hogyha filmgyártásunk kegyesebb, rugalmasabb alkotótársa Örkénynek, akkor valószínűleg a *Tótékat*, talán a *Macskajátékat*, de alighanem a *Pisti a vérzivatarban* ösmo-delljét is a filmvászonról ismeri a nagyközönség.) A dráma Örkény számára a jelek szerint nem elsődleges, kikerülhetetlen, hanem később s a körülmények parancsára meghódított műfaj. A prózához vonzza a többi között, hogy az alkotás azonnal, már az íróasztalon beteljesül, míg a dráma - Örkény szerint befejezetlen, töredékes írói vízió lévén - a műfaj természetéből következően és a színészi alakítás számára szükségszerű „ráhagyás” következtében csak a szín-padon teljesül be. Ha értékítéletnek tekintenénk ezt a megállapítást, vitára csábítana. De ha valomásnak tekintjük, vagy még inkább a magyar színházkultúrához intézett, felkiáltójel nélküli imperativusnak, megszívlelendő mementónak - mindjárt más a helyzet. E nyilatkozat megfogalmazásának időpontjában - 1970 májusáig - ugyanis Örkénynek az Időrendben c. kötetben közreadott öt drámája közül csak egyet sikerült színpadon látni. Igaz, a magyar drámairodalom gyér hagyományán belül is megvan a múltja, a rangja a papírszínháznak. De Örkénynek - szerencsére - igénye és életeleme a közönséggel való találkozás.

S mivel hiszem, hogy a drámaírói tudatot is a drámaírói lét határozza meg, feltételezem, hogy egy év múltán három fővárosi, sereg külföldi és vidéki szín-házi premier, egy mozi s több televíziós film után, Örkény is közelebb került a műfajhoz, amellyel három évtizede ka-

cérkodik, csak hogy olthatatlan szerelmét leplezze. S amelyet, ha mások buzdítására is, de saját tehetségének hála

- a hazai pályán megújított. Feltételezésemet alátámasztja az írónak egy másik, immár a Tháliával való viszonzott szerelem korszakából származó nyilatkozata. Ebben arról beszél, hogy sok kortárs önéletrajzot ír, ő a színpadon mondja el a magáét. Önéletrajzi drámája (melyet színházban még nem játszottak), a *Pisti a vérzivatarban* azonban alapjában különbözik a magántermészetű vallomásoktól. Nem lírai napló vagy dialogizált memoár, hanem a szó klasszikus értelmében (és nem formájában) dráma: Örkény szerint „kollektív önéletrajz, közös megrendüléseink színpadi ábrázolása, egy groteszk életrajz ürügyén”. S bár ez a műfaji meghatározás csak az író utolsó - s az idézett értelemben: beteljesületlen - alkotására vonatkozik, tulajdonképpen Örkény egész eddigi drámái életművéhez kulcsot ad.

„Közös megrendüléseink” drámáinak sorozatát Örkény írói pályája elején, még a negyvenes évek első felében indítja. (Siklós Olga szerint a *Voronyezs* 1942-43 táján a fronton született. A két év-szám közül nyilvánvalóan a második lehet helytálló, mivel a cselekmény idő-pontja: 1943. január.) Mindenesetre a dráma írójánál korábban érkezik haza Budapestre a hadifogságból, s 1947-ben már a Művész Színház műsortervében szerepel. Csak találgatni lehet, hogyan alakult volna Örkény drámaírói pályája, ha a *Voronyezs* megírása után színre kerül? Hogyan fogadta volna a közönség a számadás-számunkérés szokatlan kemény hangját, hogyan a kis orosz tanítónő akkoriban szentségtörő, később a *Szerelmem, Hirosima* című filmben fogalom-má lett, a szemben álló világok fölött hidat építő szerelmét? Hogyan olvasnánk ma, majd három évtized távlatából a dráma szövegét, ha egy megvalósult előadás személyes vagy történelmi emléke motiválná? Annyi kétségtelen, hogy a *Voronyezs* s a hozzá hasonló drámák színpadi beteljesülésének elmaradása hiátust hagyott maga után a magyar színháztörténetben.

Ezt a korai drámát ma már - a kritikus őszinte bánatára - inkább csak rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni. Megszületésekor azt kínálta, amit minden kultúrpolitikai megnyilatkozás sürget: politikus alkotás volt, izgalmas és égetően aktuális. Egy nemzet és egy nemzeték frissen átélt tragédiáját, be

nem hegedt sebeit vitte azon forrón, véresen színpadra. Az írói szenvedély nemcsak az igazság keresésében érződik, de az állásfoglalás, a hős által levont konklúziók egyértelműségében, hőfokában is. Nem véletlen, hogy Pataki szakaszevető legkielezettebb, végső valomását a dráma 1969-es kiadása letompítva közli. Pedig a mű fogantatásának időpontja, az író személyes élményei által meghatározott nézőpontja teljes mértékben indokolja Pataki kitörését is. „Azt mondta, gyávák? Az egyik gyáva. Az egyik hazaáruló. Látja: ezért hal meg. Hogy haza ne verje magát. Mert ha maga hazakerül, maga azt mondja, gyávák voltak. Magát le kell löni. Hogy haza ne jusson, azért. Hogy én jussak haza, azért. Én vagy más. Aki elmondja, mi történt itt. És én hazamegyek, tudja, elmondom. Éjjel felírom a falakra, krétával: mit csináltak velük? Ordítani fogom az utcán: gyilkosok vagytok! A szomszédom fülébe súgom a villamoson: ne hagyd a fiad!”

Mi történt Voronyezsnél, s hogyan történhetett? Örkény drámája vádiratnak készült s nem analízisnek. Ezt azonban naivitás lenne 1971-ben szemére vetni, mikor az irodalomtörténet azt bizonyítja, hogy évtizedeknek kellett eltelnie ahhoz, hogy a kettő, legalább egy szerencsésen megválasztott, történelmileg kivételes szituáció konkrét, de tartalmilag egyetemesebb érvényű ábrázolásában egygy forrjon (Cseres Tibor: *Hideg napok*). Örkény hőse, bár eljut a felismeréshez, hogy „egy országnak késik az órája”, sem jellemét, sem helyzetét tekintve nem rendelkezik a történelmi felelősség mélységben való elemzéséhez szükséges feltételekkel. Pataki Gábort a frontesemények sodrában két feladat köti le. Az első és elsődleges - életben maradni. A második - megszerezni és megtartani a pokolban megismert orosz szerelmét, Ráját. A kettős erőfeszítés, amelyet Pataki elszántságával, vagányságával lehet csak együtt, ha nem is összhangban tartani, s amely időről időre életveszélyes örvényekbe sodorja hőnökét - közben őt magát is átalakítja. Nem úgy, ahogy az acélt edzik, hanem alacsonyabb hőfokon, s éppen ezért mindenfajta pátosz nélkül, szinte észrevétlenül. Mindössze annyi történik, hogy egy életrevaló, talpraesett vagány a veszélyben vállalkozó szellemű, felelősségteljes férfivá érkezik, aki már megért valamit a történelemből, amelynek akaratlanul hőségé lett. Rájáért Pataki mindenre hajlan-

dó. Még hősiességre is. Csakhogy az ő kalandokban edzett bátorsága ennek ellenére nem ér fel az asszonyéval, aki végül is a maga halk, határozott, tanító-nős modorában valóságos szovjet Bere-nicévé nő, s leckét ad Patakinak a sze-relem és a hazaszeretet konfliktusának heroikus feloldásából.

Mai szemmel értékelve, Rája jellemé-ben sok a naivitás, a sematikusan min-tázott heroizmus. A dráma majdnem do-kumentumeszközökkel bonyolított, izgal-mas történelmi szálát át meg átszövi a sietve bonyolított cselekményben burjánzó naiv romantika. De hasonlítsuk össze a *Voronyezst* a korabeli vagy a tíz évvel később született, hasonló témájú művekkel: mennyivel őszintébb, emberibb. Történelmi realizmus és a kiélezett történelmi helyzetekben is létező személyes drámák felvetésének és meg-oldásának bátorsága, a pátoszt oldó humor bizonyította már akkor az író tehetségét. Elsődrámás író művében - hiszen Örkény akkor annak számított - meghökkentő a színpadi feszültségteremtésnek az a biztonsága, amely már itt jelentkezik. Nem az író hibája, ellenkezőleg, tehetsége úttörő, példaadó játékaiknak, a mesterségben való korai jártasságának biztonsága, hogy néhány szín-padi fogása - amilyen például a tolmács-Pataki kettős játéka, az álöltözés és a felismerés izgalma - azóta számtalan felhígított változatban is sémává kopott. Talán maga Örkény volt a legkövetkezetesebb abban, hogy bár a második világ-háború egész életre szóló meghatározó élménye tovább kísérte, nem folytatta a Voronyezsben megkezdett utat. Csak sikeres fordítások, dramatizálások, átdolgozások, alkalmi társszerzői vállalkozás jelezték, hogy nem szakított végérvényesen Tháliával. Eredeti dráma írására azonban egy teljes évtizeden keresztül többet nem vállalkozott.

Öt drámája közül időrendben a második - s az ábrázolás direktségében, realista hangvételével a *Vozsoneyzzsel* leginkább rokonítható - a *Sötét galamb*. S ha az első drámát újraolvassuk azt fájaltuk, hogy elkésztettségében legfeljebb rehabilitálni lehet, nem pedig felfedezni, az ugyancsak megkésvé nyilvánosságra került *Sötét galamb*ról még ezt sem nagyon mondhatjuk. Annál kevésbé, mert a Felszabadulási pályázat díjával s a nemzeti színházi premierrel 1970-ben lényegében megtörtént és megpecsételte-tett a felfedezés, s ez már mindenfajta kritikusi partizánakcióként kezdeménye

zett rehabilitálást feleslegessé, sőt illu-zórikussá tette. Örkény egyébként is iz-galmasabb és jelentékenyebb író annál, minthogy egy élete mélypontján íródott, izgalmas szándékból született, ám ki-érleletlen s felemás drámája utólagos védelemre szoruljon.

Amikor írta, túl a történelmi katarzison, 1958-ban, hiányzott számára az élet perspektívája, távlata, felborult a világ reális értékrendje. Megannyi ok a történelemmel s az önmagával való szembenézésre. Déry talán ugyanebben az időben írta vagy érlelte magában börtönregényét, a *G. A. úr X.-bent*, amely-re, ha rá is nyomta bélyegét a dimenzióitól megfosztott világ nehezen elviselhető nyomása, mégis az új írói utak és eszközök keresésének, a tehetség gyöt-relmes katarzisének dokumentuma lett. Örkény viszont egyelőre a már kitaposott úton indult el ötvennyolcban, s az újrakezdés inkább csak témája, mint meghatározó jegye a *Sötét galambnak*. Aki újrakezd: Ilona-Glória, a felozlatott apácarendek egy, a világi életre készületlen fiatal tagja, tulajdonképpen izgalmas figura lehetne. Helyzeténél és személyiségénél fogva is alkalmas rá, hogy átélje az újrakezdés drámáját. Meg-ingathatatlanok vélt erkölcsi normák rendülnek meg körülötte, s az ember azt várná, hogy benne is. Hiszen az apáca-rendek felozlatásával élete kényszerűen - és tényszerűen - megváltozott, de a választás drámáját ez csak késleltette. Kint a világban így vagy úgy, döntenie kellett: belső száműzetésben, az adott valóságot tagadva várja ki vagy sürgeti élete tragédiájának beteljesülését, vagy, a világi élet törvényeit vállalva, Glóriából újra Ilonává alakul. A választást egy-szerre nehezíti és könnyíti is, hogy sark-pontja, az a bizonyos döntő első lépés, az önkéntesség minden elemét nélkülözte. Nehezíti, hogy Ilona-Glória tisztaság-eszményét és illúzióit szükségszerűen meg kellett hogy tépázza a mindennapok tapasztalata. De könnyíti, hogy az élet egészséges, józan törvénye, az ifjú exapáca elfojtottan lobogó hús-vér ter-mészete és a szövetséget kínáló emberek segítő szándéka mind az újrakezdés mel-lett szól.

Mit kapunk a választás, az újrakezdés drámája helyett a *Sötét galamb*tól? Váz-latos, sematikusan komikus elemekkel ékített történelmi tablót, amelyben az egykori apáca tágra nyílt szeme előtt el-vonul minden földi hívság - karikatúrája. Örkény túlságosan szereti hősét ah-

hoz, hogy pokolra engedje, vagy a világ-ban való botladozását szatirikusan áb-rázolja. De felemelni sem meri hősét, hogy rajta keresztül a kort s a környezetet bírálja. Így azután a szatíra és a tragédia lehetőségét is elejtve, beéri a középúton kínálkozó szerelmi sztorival. Az első, homályosan motivált elbukás után is megőrzi Ilona-Glória apácaerényét, és Krisztus menyasszonyát néhány lányregénybe és krimibe illő fordulat után egy minden hájjal megkent s a tör-vénnyel is összeütközésbe kerülő Don Juankodó sofőr jegyesévé teszi.

Megírásakor, 1958-ban sem valószínű, hogy a *Sötét galamb* különösebb szellemi izgalmat váltott volna ki. Mindenesetre, akkor még Vonó Ignác rokon múltú hit-vesét megelőzve ismerjük meg Ilona-Glóriát, s az ötvenes évek nagy építke-zésein lecsapódó alvilág képsora sem de-valválódott még annyira, mint a megké-ssett premierig.

Örkény érvényes drámaírói pályája évtizedekkel e színháztörténeti előzmé-nyek után, a hatvanas évek derekán kez-dődött. Nem ő kereste, kergette a mű-fajt, a műfaj kereste meg magának Örkény Istvánt. Valljuk be, hagyományosan bizalmatlanok vagyunk az epikai fo-gantatású drámával. Túlságosan sok vi-lágirodalmi és hazai kudarc győzött meg a régi dramaturgiai hagyomány vagy babona érvényéről: „Regényből nem lehet drámát írni. Amit két könyvfedél összetartott, az a színpadon szétesik.” Németh László azonban, amikor ezt az alapigazságot idézi, nyomban polemizál is vele, megállapítva, hogy csakugyan vannak regények, „amelyekből a lényeg vész el, ha színpadok közé sajtoljuk”, és drámai tárgyak, melyeket „mitikus méltóságuk és indulati sűrítettségük miatt volna bajos vagy legalábbis henye dolog regényben írni meg, ugyanakkor azonban egész sor tárgy epikusan és drámaian is feldolgozható. Igaz, hogy a példa, melyre hivatkozik, pontosabban, amelynek bírálata a polémiát indikálta, valójában - és Németh László bírálata szerint is - másodrangú írói és drámai termék, Maugham *Színháza*, de a következtetés helytálló. Hogy nem csak a görög dráma merült fel Homérosz tengeréből, de „a mi modern életünk mítoszában is ezer elem van, amely az író tehetsége vagy hangulata szerint egyaránt teríthető ki epikává és préselhető össze drámai fűtásnak”.

Örkény epikus fogantatású művei lát-szólag remekül illenek erre a kaptafára.

Drámaszegény színházi életünkben adva van egy prózaíró, aki sikeres kisregényeit szerencsés kézzel alkalmazza színpadra is. *A Tóték, a Macskajáték*, sőt bizonyos elemeiben *a Pisti a vérzivatarban* is, a prózaíró által kitaposott úton indult színpadi pályafutására. (Bár a filmforgatókönyv tulajdonképpen közbeeső műfaj: igazi író kezén drámai feszültségű epika, avagy egy epikus elemekkel tágított világban kibontott dráma.)

A közelebbi vizsgálat azonban mégis kétségessé teszi a tétel alkalmazhatóságát. Örkénynél ugyanis nem a klasszikus szabályok szerinti epika, nem a klasszikus regény transzponálódik az újrafeldolgozás során a dramaturgiai normákat tiszteletben tartó drámává, hanem a modern világról vallott víziója fogalmazódik meg lélegzetnyit késéssel, szinte a szemünk láttára - kétféleképpen. Az oeuvre-nek ezzel a sajátosságával a kritika már korábban is szembenézett, és megegyezett abban, hogy Örkényt nem az egy rókaról több bört lenyúzó érdek-dramaturgiája vezeti. Molnár Gál Péter a nyilvánvaló jelenséget Örkény egyéni drámaírói módszerének tartja, s az epikát, mint a témával való megismerkedés alkalmát, irodalmi előtanulmányt értékel, s vonzó logikával sorolja a dráma előzetes epikus megfogalmazásának előnyeit. (Lásd *a Macskajátékról* írott kritikáját, Népszabadság, 1971. január 20.) Meglehet, hogy az elemzés apropója, a színikritika rendeltetése és alkalmá vagy a dráma színpadi élménye sugallta Molnár Gál Péternek ezt az értékrendet, és talán a SZÍNHÁZ hasábjain illendőbb is lenne ezt követni, de attól tartok, hogy a művek ellenállnak. Epikai mű és dramatizált változat, avagy prózai előtanulmány és végleges drámai megfogalmazás - Örkény esetében mindkét alternatívát igazságtalannak érzem. *A Tóték* és *a Macskajáték* példája is lényegében és egészében egyenértékű alkotásokról tanúskodik, ahol az epika bizonyos részértekeinek elsikkadásáért éppen a drámai mű színpadi beteljesülése kárpótolhat, és szerencsés esetben (amilyen a Thália *Tótékja*, a szolnoki Szigligeti és a Pesti Színház *Macskajátéka* volt) kárpótol is.

Az olvasmányélmény az esetek többségében, de a kritikások esetében feltétlenül, megelőzte a színpadi találkozást. Ez azt jelenti, hogy a színpadon ki-ki a saját Őrnagyát, dobozolás élményét, Orbán Bélánéját akarta viszontlátni. Ehhez képest nyilvánvalóan minden elő-adás - a drámai szövegtől függetlenül

is - módosult. (Latinovits például démonibb volt, Hegedűs Ágnes groteszkebb, Sulyok Mária líraibb, mint az a figura, aki Örkény nyomán bennem élt.) Ezt a módosítást, ami lehet árnyalás, gazdagítás vagy akár a tulajdonságok hierarchiájának bizonyos átrendezése, nevezi Örkény - teljes joggal - színpadi beteljesülésnek. A drámai szövegben megidézett figurák azonban (csak a szövegek összevetése bizonyítja, hogy mennyire!) hűségesek maradnak a kisregényben kialakított, prózában körüljárt modellekhez. Nem véletlen az sem, hogy Örkény prózában, a modern, gyakran esszébe hajló próza divatja idején, olyan aránytalanul - pontosabban: saját arányai szerint - sok a dialógus. Ezek a színpadkész párbeszédnek nemcsak az új dimenzióba való transzponálást könnyítik meg a későbbiekben, hanem egyértelműen bizonyítják, hogy Örkény minden műfajban, még a bravúros *Egypercesek* jó részében is, egyszerre látja és hallja hőseit. Hősei vallomásaikban, ha telefonon vagy írásban kényszerülnek is rá, mint *a Macskajáték* nagy részében, olyan hitelesen és áttétel nélkül adják önmagukat, hogy a levél élőszóban, még az írásbeliség sztereotip fordulataival együtt is tökéletesen jellemző monológgá válik. Nagyszerű példája ennek a többi között Egérke Gizának írott bemutatkozó-beszámoló levele *a Macskajátékban*, amely a budapesti és a szolnoki előadásban is (Bodnár Erika hiteles tolmácsolásában) nyíltszíni tapsot kapott. Hasonlóképpen „drámai” a kisregény *Macskajáték* fejezete is, ahol a telefonelbeszélés monoton igeisméltelése - kérdezte, mondta, kérdeztem, mondtam - nem pongyolaságot tükröznek, hanem éppen a közlések tömondatainak tartalmát hangsúlyozzák, és ugyanakkor szinte tipográfiaiilag is előlegezik a drámát.

Kétségtelen, hogy *a Tóték* faluképe szélesebb, a tulajdonképpeni dráma háttere kimunkáltabb a kisregényben. A részletesebb környezetrajz lehetővé teszi, hogy Örkény jelezze: a Tót fiú csak egy a frontra hurocalt százezrek közül, s a szülők magatartása, érte hozott áldozata nem tekinthető kivételesnek. Mások is ugyanígy várták, szolgálták volna saját fiuk följjebbvalóját, ha ezzel a frontkatona során véltek volna könnyíteni. Minden Tótnak felkínált segítségük, érdeklődésük és alkalmazkodásuk is azt jelzi, hogy az Őrnagy jelenléte - közügy, ami az egész faluban várakozást ébreszt, „mintha a vendég pusztá ittlétével a köz

ség minden katonáskodó fiának valami védettséget jelentene”. Ez a közhangulat a kisregényben visszahat a Tót család tagjaira - talán elsősorban Ágika lelkesedésére - és reális, logikus motiváció-ját alkotja későbbi magatartásuknak is. A dráma koncentráltabb szerkezetében viszont a Tót család és az Őrnagy viszonya a maga kivételességével, végletességével kerül előtérbe, és jelképes erővel töltődik fel. Ezt a változatot csak a földre húznák az epikában még sorjázó érvek, megjegyzések, beszélgetéstörödékek.

Vagy itt van a történetek értékelése és értelmezése szempontjából döntő fontosságú információ, a Tót fiú halálának híre, ami a kisregényben eseményszerűen, de az olvasás időrendjében is, megelőzi az Őrnagy érkezését. Történhetett volna ugyanígy a drámában is - aláhúzva ezzel Tótnak minden igyekezetének felesleges értelmetlenségét. A színpad törvényeinek ismerete, biztos dramaturgiai érzéke azonban azt követelték Örkénytől, hogy ne avassa be a nézőt azonnal a tragédiába, s őrizze meg az expozíció maximális feszültségét. Ugyanakkor a közlés halasztásában is mértéket tart: nem vár az Őrnagy látogatásának végéig, hanem az első dobozolással töltött éjszaka után, a dráma első részének végén már exponálja a tragédiát. Ezzel azután új drámai lehetőséget teremt a második rész magas hőfokon való indításához, amikor is a tragédiát nem sejtő familia - a már beavatott közönség szeme láttára - levelet ír a halott fiúnak. Ez a tragikus tartalmú jelenet tényszerűen teljesen hiteles. A valóságban is ezekkel, százazrekkel eshetett meg. A színpadon mégis, éppen a család tagjai-nak egyre komikusabb erőfeszítései, a nevetségesség határait már nem is csak súroló alkalmazkodása láttán groteszké válik. Groteszké, nem a szó szokványos, komikus, humoros, szatirikus, ha-nem Örkény által vallott, mélyebb értelmében. Mert a groteszk soha nem szakad el forrásától, a démonitól, „akár ríkat, akár nevetet, akár egyszerre sírva nevetet, mindig *megborzongatja* olvasó-ját, ahogy a tragédia nézőjét. A groteszk személyleírásában ez a szembetűnőbb ismertetőjel”.

Ha a groteszk személyleírásában a borzongató hatás, az Örkény-drámák káderlapján viszont a groteszk jelző - vagy főnév - a legszembetűnőbb, s kikerülhetetlen. Maga a szerző nemcsak vállalja, de vallja is ezt: *a Vallomás a groteszk-*

ről című írásában (Valóság, 1970. 3. szám), amelyből a fentieket idéztük, azt mondja - rátevette az életét. 1966-ban még humora önéletrajzát, a groteszkból a groteszkbe vezető útját követve, nyitva hagyja a kisajtot, mondván, esze ágában sincs a groteszket mint egyedül üdvözítő látásmódot földicsérni, hiszen „mindig lesz olyan tárgy, mely pusztá szemmel látszik világosabban, de amolyan is, melyet fénytörő prizmán át érdemes nézni”. Azóta azonban művei - és éppen drámái - tanúsága szerint, saját írói magatartásának imperativusát, választott látószögét éppen a groteszkben találta meg.

Nem hiszem, hogy pusztán a tárgyon, a témán múlna. Hiszen a három egy sorba tartozó groteszk dráma - *a Tóték*, *a Macskajáték* és *a Pisti a vérzivatarban* - olyan problémákhoz nyúlt, amelyek elvben másféle megvilágításban, feldolgozásban is tárgyalhatók. Az elnyomó és elnyomott végsőkig élezett párharca, a hatalomnak kiszolgáltatott kisember türeése és a türés határán kirobbanó lázadása (Tóték), ugyanennek a kisembernek a mindenkor pusztulással dacoló élet-ösztöne, s az önmagát kereső ember örökös újrakezdése (Pisti a vérzivatarban) vagy a valódi és árnyékélet közti választás drámája (Macskajáték) - tragédiában is, komédiában is elképzelhető. Annak, hogy Örkény egyre következetesebben a groteszk variációt választja, nézetem szerint két egymástól elválaszthatatlan oka van.

Az első magyarázat a kortársi világ-irodalom egész sor alkotójának művére alkalmazható, s a groteszk egyetemes reneszánszára utal. Mert szó sincs arról, hogy a groteszk napjainkban olyan magányos lenne, mint Örkény vallomásában sejti. A második tényező viszont Örkény nehezen kiérlelt, de végre össze-téveszthetlenné csiszolódott írói egyéniségének sajátossága. A groteszk világ-divatjáról Dürrenmatt óta s az ő drámáit elemelve már sok szó esett. Hogy áttekinthetetlenül bonyolult korunkban nem láthatók s nem jellemzőek a történelemre tényleges hatással bíró egyéni erőfeszítések, hogy az atomizálódott társadalmi létben általában hiányzik az egyéni cselekvés patosza. Az emberiség igazán nagy tragédiái - Auschwitztól Hirosimáig - valójában felfoghatatlanok. Közvetlen, realista művészi ábrázolásuk szükségszerű kudarca nyitotta meg az utat egyfelől a dokumentum jellegű, másfelől az áttételesebb, parabolisztikus

ábrázolás előtt. S a megfoghatatlant megragadó parabolának, az adott valóságot tagadó fogalmi ábrázolásnak nem véletlenül lett főiránya az a groteszk, amely a szuverén írói szándék szerint felépített, öntörvényű modellen belül a legtöbbet őrzött meg a felhalmozott emberi tapasztalatból. Mert igaz ugyan, amire Örkény hivatkozik, hogy a groteszk a maga újjáteremtett, saját világában felrúgta az adott egyensúlyt a konkrétum és az absztrakció között (ez teszi lehetővé azt is, hogy írója térben-időben szabadon kalandozzon), de ugyanakkor saját drámái bizonyítják, hogy az író művenként szükségszerűen újjá is teremti ezt az egyensúlyt. Jellemző példája ennek *a Pisti*, amely a cselekmény fővonalaiban valóban felrúg minden földi természeti törvényt, s fordulataiban nem a realitás, hanem csakis az írói gondolat logikai szálát követi, ugyanakkor hőse a lét és nemlét, majd az újra kivívott vákuum-lét határain villózva, a történelmi fejlődés valóságos vonulatának a mélyben ható törvényeivel kerül szembe; s a bizarrnál bizarrabb szituációkban teljességgel hiteles emberi magatartásformák katalizátoraként hat. Az abszurditás talaján nyíló konkrét virágok - szó-virágok és jellemtüskék! - nem dekoratív elemei az Örkény építette fogalmi világnak, hanem fogódzói is.

Örkény groteszkjei voltaképpen a mű-faj - vagy látásmód, írói szemlélet - saját maga megfogalmazta törvényeihez sem alkalmazkodnak. Az általa teremtett világ első találkozásra, de még a cselekmény fővonalát követve sem feszíti szét a realitás kereteit, legfeljebb az arányok megváltoztatásával, a túlzással tágítja. Tóték magatartása, az örnaggyal szemben tanúsított szervilis előzékenysége hihető, legfeljebb csak az élet egyéb területei iránt elveszett érdeklődésük s a logikusan motivált gesztusok mértéke túlzott. Az író repülőgépe a szatíra kifutópályáján felgyorsult, s végül egyetlen pillanat alatt - a Tót által végrehajtott ítélettel - a magasba száll. Ebben a szituációban már valóban kizárólag a groteszk gravitáción túli törvényei érvényesülnek. Más a helyzet a Pistinél, ahol az író szinte csak néhány pillanatig időzik a kifutópályán, s máris a groteszk magaslatára ragadja a nézőt. Ebben a világban, ahol tényérgejzirek lövellnek a magasba, s az író műve befejezése után a vízen jár, érthető és „természetes”, hogy az áldozatok a tarkónlövés után felkelnek, folytatni az életet.

Az Örkény-művek lemérhető hatásának, varázsának egyik lényeges összetevője a szuverén írói világ és az olvasó, néző által ismert valóságos világ egysége. Sajátosan motiválja ezt az egységet *a Pisti a vérzivatarban* kettőség-motívuma. Amikor is a háború viharában hősrünk oly módon kettőződik meg - elhitetvén, hogy egyszerre ellenálló hős, és saját maga testvéreként meghunyászkodó németbarát - , hogy a környezet választalon dönteni kell. Mert igaz, hogy „kettőnek lenni, az a szabadság”, de mi, földi lények általában csak egy személyben léteünk. Örkény még amikor legmesszebbre rugaszkodik is saját fantáziája szárnyán, s bizarrnál bizarrabb ötletekkel bizonyítja, hogy a gravitáción túli világban is otthonos, akkor sem fosztja meg közönségét a „ráismerés” élményétől. Csakhogy, amíg a kommersz irodalom és színház a mindennapok jelenségeinek felületes leírásával, érzelmi közhelyekkel és aktuális bemondásokkal váltja ezt ki, Örkénynél az élet alapigazságai, domináns életérzések és társadalmilag jellemző magatartások fogalmazódnak meg oly módon, hogy a néző, olvasó rákényszerül a behelyettesítésre.

Megint csak *a Pisti* kínálja a példát: lényeges funkciót betöltő mellékalakja, „Tevékeny” korokon át ívelő jellemtelensége egyetlen konkrét ismerősünkével sem azonosítható. Egy magatartás, egy társadalmi képlet hordozója „Tevékeny” a drámában. Ám, ha pályáját a drámai cselekményeknek megfelelően szakaszokra bontjuk, konkrét megnyilvánulásai, sőt mondatai is ismerősek. Is-merős már a bevezető fenyegetése is, amelyben közli, hogy aki rajta nevetni merészel, annak megjegyzi az arcát. S ismerős az is, hogy csodakáderként emelkedik pozícióról pozícióra, hiszen, „annyi mindenfélehez nem ért, ami már sokoldalúságnak számít”. Magatartásának, stílusának hiteles elemei logikusan támasztják alá azt is, ami azután a szélsőséges helyzetekben már túlmege a földi valóság koordináta-rendszerén. A jellemábrázolásnak ez a két eleme voltaképpen egy harmadikkal, a néző saját történelmi tapasztalatainak fedezetével

együtt teszi teljessé, evidenssé az Örkény által absztrahált típus konkrét társadalmi és történelmi valóságát. És ezzel voltaképpen az Örkény-féle groteszk jellemábrázolás lényegéhez is jutottunk. Mert a félelmetesség csak a hitelességgel együtt váltja ki azt a hatást, amely alól egyetlen néző, olvasó se vonhatja ki magát.

Valószínűnek érzem, hogy Örkény éppen azért találta meg írói mondanivalójának adekvát formáját, a gondolatok és tapasztalatok szintézisét kifejező, de mindenkor szabad, öntörvényű groteszkben, mert egyedül ez teszi lehetővé, hogy a valóság és a lehetőség, a szándék és a megvalósulás, az igények és a körülmények tragikus konfliktusát önmaga és olvasója, a történelmi erőknél kiszolgáltatott, jóra született és mégis esendő huszadik századi ember nevében feltárja és elviselni segítse. Afféle fordított gukker, vagy talán kettős optika ez az író kezében, amelybe beletekintve megzabolázhatóvá törpülnek az emberi léte-életet, szuverenitást, emberméltóságot fenyegető apokaliptikus erők, s nagyobbra nőnek az emberi gyengeségek.

Általában azt tapasztalhatjuk, hogy az elvont szimbolikájú művek, bonyolult parabolák meglehetősen nehezen találják meg az utat - különösen nálunk és különösen napjainkban - a közönséghez. Örkény groteszk világa kivétel. Sikerét csak részben magyarázza esztétikai rangja, gondolatainak izgalmas korszerűsége, eszközeinek imponáló gazdagsága. És egyáltalában nem magyarázza semmiféle engedmény, a siker érdekében végrehajtott kompromisszum - Örkény ugyanis ilyet nem tesz. Drámáinak többrétűsége, amely a közönséggel való kontaktusának kétségtelenül egyik lényeges eszköze, éppen úgy nem nevezhető engedménynek, mint a Shakespeare-színpad hatásmechanizmusa. Örkény pontosan tudatában van annak, hogy a közönséggel szemben támasztott követelménye, amelyet annak idején az *Egypercesekhez* adott kommentárjában az írói közlés minimumát kiegészítő maximális fantáziában rögzített, azóta tovább növekedett. Ma már magában foglalja a konkrét történetek általánosításának és a fogalmi közlések konkretizálásának igényét is, s ennyiben - ha a legszélesebb tömegekre gondolunk - maximalista. Örkény azonban ennek tudatában okosan megkönnyíti az adaptációt, azzal, hogy már a nézői igyekezetet, érdeklődést is honorálja. Érdekes sztorival, szellemes szö-

veggel, hatásos humorral. A korábban már említett „ráismerés” örömeivel. Akik a *Tótkat* csak a második világháború furcsa tragikomédiájának, a *Macskajátékot* az öregkori szerelem játékanak fogadták - azok is gazdagodtak a nézőtérben. De leegyszerűsítően a fogadtatást s az Örkény-drámák hatását, ha csak e két véglelet vennénk tudomásul. Örkény, szerencsére, írás közben is kerüli az effajta egyszerűsítést. A tudatosan végiggondolt vagy legalábbis így ható többrétűség jellegzetes példája éppen a *Macskajáték*. A komédia legkülső rétege voltaképpen egy, csak az ábrázolt korosztály tekintetében rendkívüli háromszögtörténet. A második szint már kerüli a konvenciókat: ez az öregség drámája, s ezzel együtt a magányé. A tele-fon, a levél, a kommunikációnak csak pótszerei Orbán Béláné számára. Az emberi kapcsolat - a csütörtöki vacsora, a kávé a Nárciszbán és Egérke nyávogása. S amikor az első kettő megszakad, a harmadik már nem naiv, nem komikus, hanem groteszk. Önmagában túlságosan gyenge szál ahhoz, hogy egy embert a világhoz kössön. Megléte csak felerősíti Orbán Béláné magányát. És akkor érvényesül tulajdonképpen az írói, a mesebeli igazságszolgáltatás: Giza hazaérkezése. Jóvátétel vagy feloldás ez Erzszi sorsában, de mindenképpen még a dráma második síkjához tartozik. Erzszi felmagasztalása, a két nővér életének mérlege ez, ami a háromszögtörténet földi momentumától indított drámát elvezeti az emberi élet végső kérdéseire. És aki az első síkról indul, a színház varázslatára, az előadás a színészi alakítások segítségével eljuthat a másodikhoz, a harmadikhoz. A táblás ház talán még nem bizonyítja teljesen ezt a folyamatot, de az előadások atmoszférája, az emberekben megindított gondolatok inkább.

Bizonyára nem közügy, s talán ellenkezik is a kritikai konvenciókkal, ha elmondom, hogyan láttam én magam a *Macskajátékot*. Mikor minden hivatalos csatorna felmondta a szolgálatot, végül is egy váratlan műsorváltozásnak hála, sikerült jegyet kapnom. A reggeli lap még az *Egy örült naplóját* hirdette, s a bérlők, alkalmi jegyvásárlók Gogol remekművét várva, tragédiára hangolva, Darvas Iván egyedülálló produkciójára kíváncsian jöttek a színházba. Orbán Béláné - Sulyok Mária - maga is magas lázzal küszködött, de vállalta, hogy megmenti az estét. Rosszabb csillagzat alatt ritkán gördül fel a függöny ..

Ilyenkor a csatavesztés, ha nem is természetes, de érthető. Megvallom, még én is haboztam, szabad-e a komédiával való felejtethetetlen szolnoki találkozást ilyen körülmények között, csalódást kockáztatva ismételni. De amit láttam, megérte a kockázat vállalását. Mert a legelső percek feszes csendje után a *Macska-játék* nemcsak lenyűgözött, hanem le is győzte a nézőket a Pesti Színházban.

És akkor újra eltűnődtem rajta, mi ennek a komédiának a kritikákban dicséret ötletességén, szerepteremtő értékén, szerkezeti bravúráján, ellenállhatatlan humorán túl - a varázsa? És akkor rájöttem - meglehet, nem túl nagy felfedezés -, hogy Örkény emberpárti! Mert ez a nem éppen szabatos megállapítás többet mond róla, mintha szokás szerint humanizmusát dicséreném. Ebben benne van az, hogy Örkény, aki tulajdonképpen kegyetlen ironiával pellengérezte ki az élet és a természet törvényeit semmi-be vevő, komikusan magas öregkori szerelmet, ugyanakkor nemcsak megérti, de szereti is szegény, a *gúny* nyilaival meg-sebzett, de lírával dédelgetett hösnőjét, aki legalább mert - ha nem is tudott - élni. Aki törpeségében, gyengeségében végül is árnyékéletet élő, „tökéletes” testvére fölé magasodik, és saját, legyőzhetetlen őrnagyával, az öregséggel dacolva ugyanolyan hős, mint Tót, amikor a margóvágóval feldarabolja a maga hatalmas ellenfelét. Vagy mint Pisti, aki száz halál után is rendíthetetlenül újramezdi az életet, és minden újakezdésnél egyetlen cél vezet: azonosnak lenni önmagával - Pistinek lenni. A hőseket könnyű szeretni - Örkény az embereket szereti. Szereti őket, úgy, ahogyan vannak, esendőnek, gyengének. De szeret-né őket többnek látni. Mert végső soron az emberi méltóság védelme Örkény drámáinak legfőbb gondolata, az Időrendben c. kötet olvasóinak, és még inkább a színművek nézőinek szóló üzenete. S ez az üzenet talán azért jut el egy-re több emberhez, mert Örkény jó szóval oktatja, s játszani is engedi a maga híveit. Ez az oka, hogy drámáival egyszerre vívta ki a hazai és nemzetközi kritika elismerését, és a közönség táblás házakban realizálódott szeretetét. És ezért érzem nemcsak színházi, de kultúrpolitikai eredménynek is az Örkény-drámák sikerét. Mert meggyőződésem, hogy a kommersz művek kerülője helyett az Örkény kínálta színházi élmény-típus lehet ma az ízlés és a gondolkodás legjobb iskolája.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Erzsébet Berkes: Les armes de l'honneur

En février les théâtres ont créé deux pièces de Gyula Illyés, une des plus grandes figures de la littérature hongroise contemporaine. Sa farce populaire: *Un bal sur la puszta* a été joué au Théâtre Thália de Budapest, et le Théâtre Petöfi de Veszprém mit à l'affiche sa tragédie historique *L'Extravagant*. Les deux oeuvres fort dissemblables ont pourtant un trait commun: elles discutent de la manière dont l'être humain peut sauvegarder son honneur.

István Hermann: Le cercle de craie de l'esprit

La troisième représentation de *La Mouette* de Tchekhov au cours de la saison à eu lieu au Théâtre Madách de Budapest. Tandis que les spectacles de Kaposvár et de Szolnok exprimèrent l'art poétique de leurs jeunes metteurs en scène, à Budapest, Ottó Ádám a mis l'accent dans la pièce sur le drame de la solitude et de la résignation.

Péter Molnár Gál: Lettre à Erzsébet Máthé

Cette confession personnelle, adressée à une des comédiennes du Théâtre National de Budapest, analyse le rapport du critique et de l'acteur, commente le problème de l'acteur en vogue et de l'acteur inconnu, et éclaire la mentalité de l'artiste qui se dérobe à sa mission. Erzsébet Máthé est une rare exception: après une période de décadence assez longue elle a su regagner les sommets de son art.

Sándor Köröspataki Kiss: L'honneur du régiment.

Trois ans après sa création mondiale à Bristol, le Théâtre National de Budapest qui joue la pièce de Barry England: *Conduct Unbecoming*. Dans sa mise en scène, Endre Marton sou-

ligne surtout le conflit de la carrière et de l'honneur, sachant garder l'atmosphère de comédie de la première partie et la tension du côté policier de la seconde.

István Nánay: L'Opéra de quat'sous à Kaposvár

Le spectacle mis en scène par László Babarczy a été d'une actualité provocatrice, tout en respectant profondément Brecht et en évitant toute actualisation trop facile. Ce petit théâtre de province se distingua par un magnifique esprit d'équipe.

A. Sz.: Kinga Illyés sur l'estrade

La jeune actrice du Théâtre Hongrois de Tirgu Mures (Roumanie) a donné deux récitals d'un succès retentissant au Théâtre Universitaire de Budapest. Elle récita d'abord des poèmes d'auteurs hongrois vivant en Roumanie, pour terminer la soirée avec *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry.

András Pályi: Latinovits ou le nouveau paradoxe du comédien

A 40 ans, Zoltán Latinovits appartient à cette minorité d'acteurs qui peut se vanter de posséder son métier dans toute sa profondeur, comme en témoignent ses interprétations remarquables sur l'écran et ses quatre derniers rôles au théâtre (Gyula Illyés: *Les Purs*, *L'Extravagant*, Tchekhov: *Oncle Vania*, Pirandello: *Henri IV*.)

György Jósfa: L'interprétation doit être un „chef-d'oeuvre“

Róbert Koltai, jeune acteur du Théâtre National de Pécs, s'est avéré en quelques années acteur d'un talent original et rare. C'est un comédien né pour certains rôles de caractère, avec un sens précieux de l'improvisation.

Katalin Saád: Magie sans baguette

Le comédien Vilmos Kun a été étiqueté longtemps comme comique d'opérette. Cependant ses interprétations les plus récentes au théâtre de Debrecen: le crieur public dans *Marat/Sade* le saison passée, et au cours de cette année le docteur Dorn de *La Mouette*, puis le célibataire obstiné dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo – ont prouvé ses qualités sérieuses d'acteur de rôles de caractère.

András Barta: Conversation avec Gábor Szinte

Gábor Szinte est l'un des rares peintres hongrois qui signent souvent des décors pour le

théâtre à son avis la scénographie hongroise, malgré un certain retard sur le plan technique, malgré les conditions peu favorables des ateliers, est assez bien placée à l'échelle européenne. Tandis que dans d'autres pays le décor écrase souvent la représentation, les décorateurs hongrois se mettent modestement au service de metteur en scène.

András Szeredás: Jésus Christ superstar

L'article rend compte de la sensation de la saison présente à Broadway, coïncidant avec le nouvel essor du culte de Jésus en Amérique. L'auteur parle du côté fort spectaculaire de la représentation, de l'esprit du «rock opéra» et de la musique assez hétérogène.

Ágnes Széchy: Deux représentations à Londres

Assez extraordinaires. La première, *Subject to Fits*, libre adaptation de l'Idiot de Dostoïevsky, traite d'un jeune homme bien-intentionné mais de nerfs faibles que son milieu pousse à la démence. La seconde, *Godspell*, est un bel exemple de l'évolution de la technique de l'improvisation.

Tamás Koltai: Le théâtre de tous les jours à Varsovie

Parlant de la situation de théâtre après le Congrès de décembre 1971 du Parti Ouvrier Polonais, l'article passe aux résultats du théâtre expérimental et politique, aux conditions particulières des metteurs en scène et des décorateurs, décrit le caractère spécifique des théâtres principaux de Varsovie et analyse les représentations vues par l'auteur.

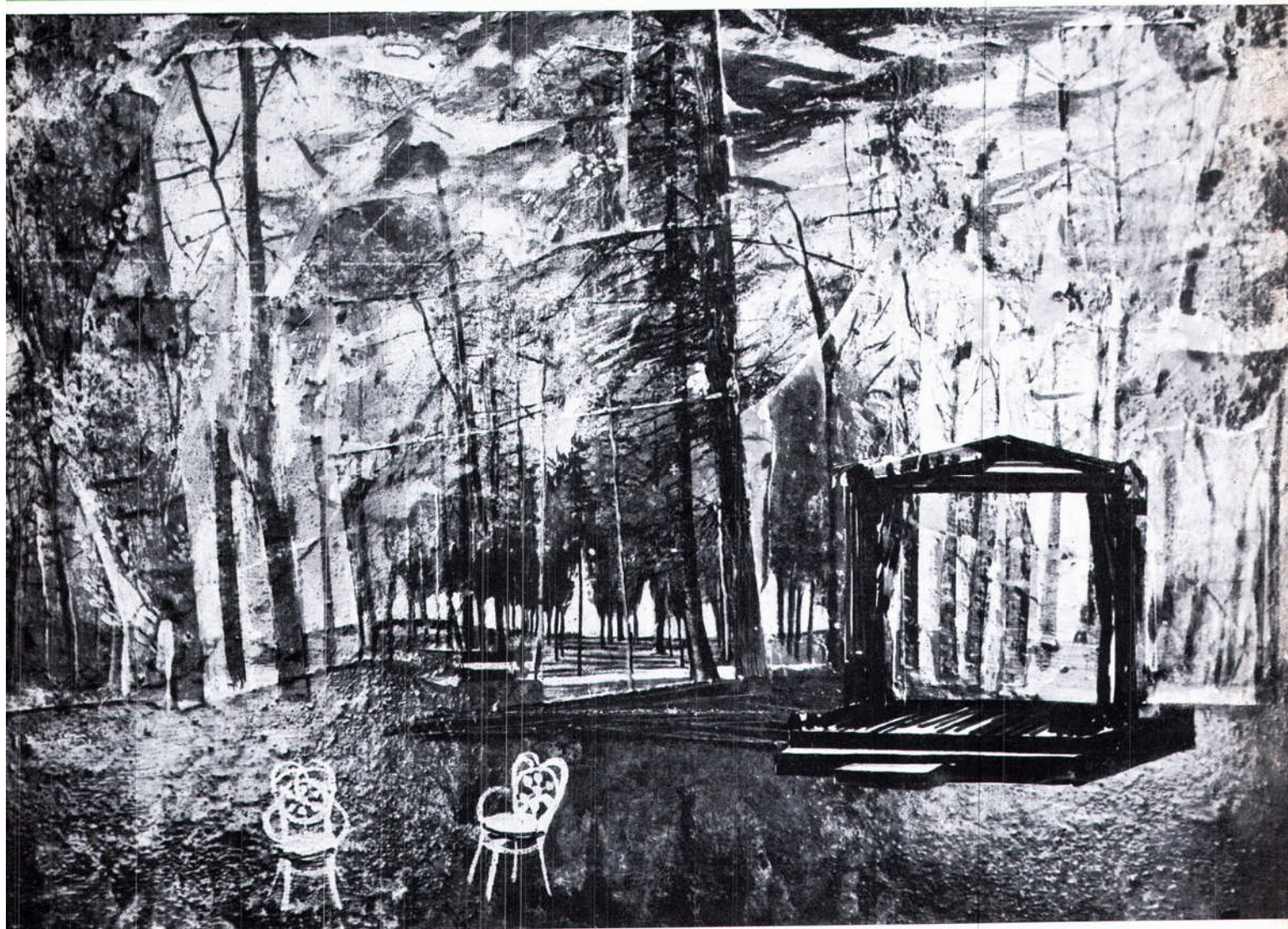
N. Krimova: Un théâtre en Lituanie

Depuis quelques années, le théâtre d'une petite ville lituanienne, Panevezys, figure parmi les théâtres les plus intéressants de l'URSS. Son fondateur Juozas Miltinis, ancien disciple de Dullin et de Copeau, dirige l'établissement depuis déjà 32 ans. Le secret de sa réussite c'est l'analyse profonde, s'étendant à tous les détails. Les spectacles d'une richesse et d'une complexité exemplaires attirent les amateurs de théâtre des républiques voisines et même de Moscou.

Anna Földes: La dramaturgie d'Örkény

Le recueil des drames d'István Örkény vient de paraître et à ce propos nous publions cette analyse critique de l'oeuvre dramatique de l'auteur hongrois, comme à l'étranger aussi.

Ára: 12 Ft



Szinte Gábor díszletterve a Sirály Madách színházi előadásához