

SZÍNHÁZ



Sziládi János: Forradalmak vallatása • Keresztury Dezső:
A források fölé hajolni... • Spiró György: Makra a színpadon • Berkes Erzsébet: „Ah, bennetek is így hajt lelket-
len a végzet...” • Kemény György: A két Henrik Békés-
csabán • Földes Anna: Beszélgetés Kertész Ákossal • Róna
Katalin: Vázlat Tordy Gézáról • Ézsiás Anikó: Voith Ági

1972
Június



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA V.
ÉVFOLYAM 6. SZÁM 1972.
JÚNIUS

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

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



72.0282 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A CÍMLAPON:

Ruttkai Éva (Claire) és Várkonyi Zoltán
(Tobias) a Vigszínház
Érzékeny egyensúly előadásán
(Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

KERESZTURY DEZSŐ
A források fölé hajolni . . . (1)

SZILÁDI JÁNOS
Forradalmak vallatása (6)

Makra a színpadon

SPIRÓ GYÖRGY
Az elszalasztott lehetőség (10)

FÖLDES ANNA
Beszélgetés Kertész Ákossal (13)

SZÁNTÓ ERIKA
Az egyensúly felborulása (17)

BERKES ERZSÉBET
„Ah, bennetek is így hajt lelketlen a végzet ...” (20)

KEMÉNY GYÖRGY
A két Henrik Békéscsabán (23)

FEUER MÁRIA
Magyar egyfelvonásosok az Operában (24)

arcok és maszkok

VÁGÓ PÉTER
Harper kapitány: Sinkovits Imre (28)

RÓNA KATALIN
Vázlat Tordy Gézaról (29)

ÉZSIÁS ANIKÓ
Voith Ági (31)

M. LÁZÁR MAGDA
Kóti Árpád népi figurái (32)

műhely

BÉKÉS ANDRÁS
Munka közben (33)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Álarcok és festett arcok II. (35)

fórum

GÁL M. ZSUZSA
Az új közönségért (37)

GÁBOR ISTVÁN
Jegyzetek a Bartók Gyermekszínház évadjáról (39)

világszínház

Az angol Nemzeti Színház nehéz esztendeje (Sz. J.) (42)

FENCsik FLÓRA
A marosvásárhelyi Macskajáték (44)

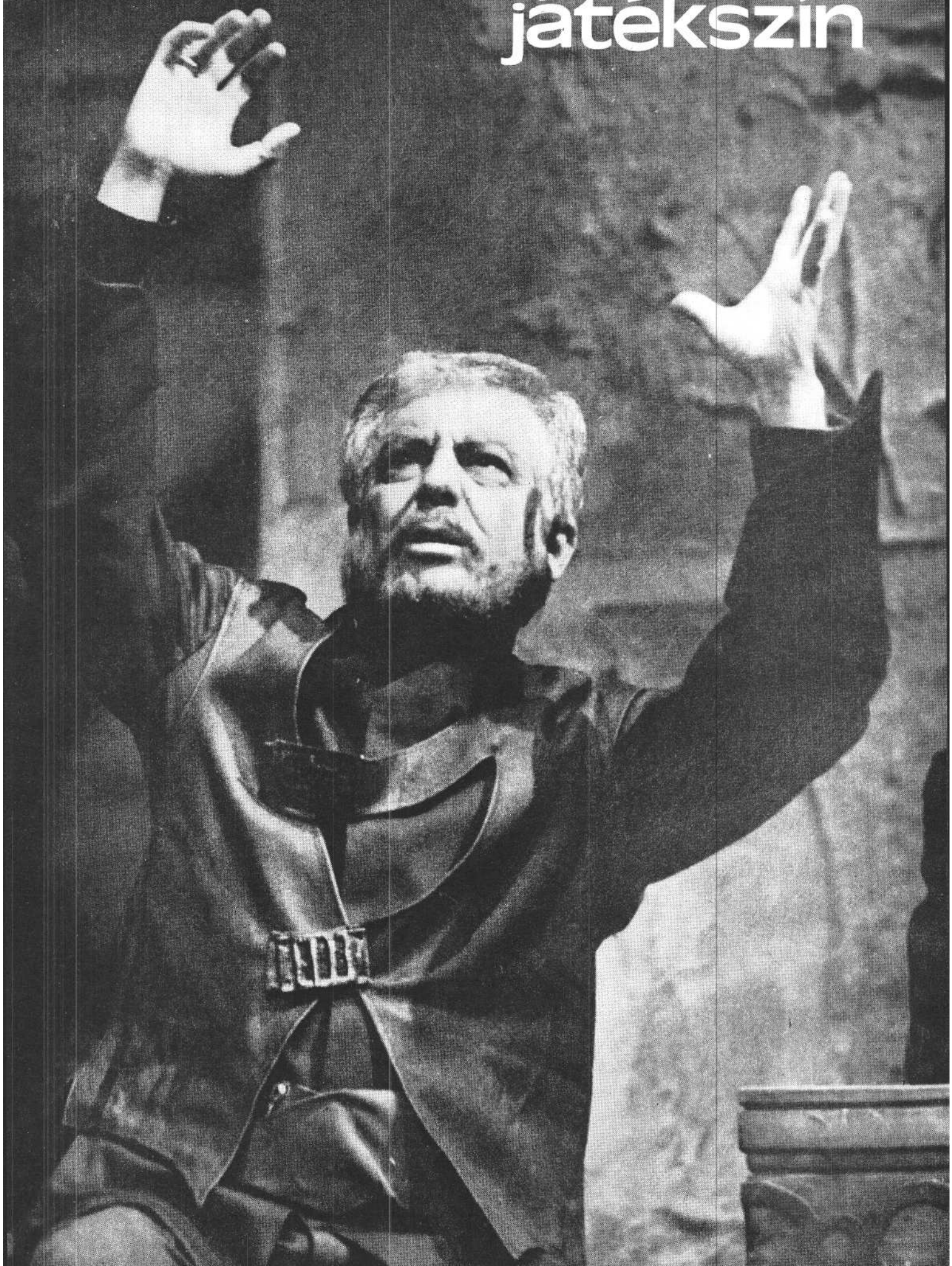
SZEREDÁS ANDRÁS
Megidézett árnyak (46)

szemle

Féner Tamás fotókiállítás (M. G. P.) (47)

Kállai Ferenc Petur szerepében
(Katona József: Bánk bán) (Nemzeti Színház)

játékszín



KERESZTURY DEZSŐ

A források fölé hajolni ..

Klasszikusaink ünnepe a Nemzeti Színházban

A drámairodalom klasszikusai iránt világszerte megélné a kíváncsiság. Sajátos módon: szoros kapcsolatban a színjátszást megújítani kívánó kísérletekkel is. Kézenfekvő, hogy azok a színpadi alkotók - főként rendezők, jelmez- és díszlettervezők -, akik a maguk egyéni látás- és ábrázolásmódját akarják kifejezésre juttatni, kitűnő lehetőséget találnak erre a közismert, szövegükben, de színpadi megformálásukban is klasszicizálódt - ha úgy tetszik: hagyományossá merevedett - művek újszerű tálalásában. Nem egy s nem jelentéktelen drámaíró is csatlakozott a színház szakembereinek ilyenféle törekvéseihez: Brecht, Dürrenmatt nem egyedül készített új változatokat a drámairodalom régi és modern klasszikusainak műveire. A megújuló kihívásokra, a bírálók heves igenje és nemje után, a színházi világ derék-hadának megismétlődő erőfeszítései következtek: úgy megújítani, a mai szín-ház élő szerzőivé tenni a múlt nagy drámaíróit, hogy világszemléletük, ember- és sorsidéző művészetük, stílusuk és mondanivalójuk lényege meg ne hamisítódjék, miközben színpadi megjelenítésük új színt, hangsúlyelosztást, öltözetet és ritmust kap. A színházi élmény ősi formáihoz hű vagy a változó formákban is valami általános érvényű üzenetet kereső közönség ezért is megy el a klasszikusok előadásaira; meg persze azért is, hogy műveltségét a régiség időálló alkotásainak megismerésével gazdagítsa.

A műveltség világába is forradalmi erővel behatoló, de annak ígézetéhez lassanként felnevelődő-növekvő új rétegek igényeihez - úgy tetszik - egyre inkább hozzátartozik a múlt megismerése is. Ezt az igényt évtizedek óta megújuló erőfeszítéssel igyekezett szolgálni és erősíteni a magyar színházi világ is. Voltak évek, amikor a klasszikusok szinte egyeduralmuk voltak színpadaink komoly nemből válogatott műsorain.

A világ drámairodalmának klasszikusai, persze, a görögöktől Csehovig, Shakespeare-től Gorkijig. Mert hiszen a magyar drámairodalom alig-alig szolgál kikezdetlenül s mindig újjászületni ké-

pes remekművekkel. Színházaink műsorpolitikájának kialakításában - mióta átgondolt és céltudatos műsorpolitikáról egyáltalán beszélhetünk - állandó nehézséget okozott s okoz ma is a klasszikus repertoárba sorolható magyar drámák ritkasága. Rövidebben: klasszikus magyar drámákból úgyszólván nincs választék. Sajnos, el kell fogadnunk a tényt, hogy drámairodalmunk sem tágasságában, sem mennyiségében, sem minőségében nem egyenrangú sem líránkkal, sem prózai szépirodalmunkkal. Néhány magános orom, elég változatos, a színház közvetlen céljaira nemegyszer kitűnően használható, de általában nagyon is korához kötött színdarabgyári átlag s a dilettáns, titkos drámaírók bozótosa: ez az, ami a magyar dráma múltja felé forduló műsorpolitikusk elé tárul. Színházaink klasszikus repertoárján voltaképpen csak három olyan dráma szerepel, amelyeket hazai drámairodalmunk remekeiként tart számon a szakma és a közönség: a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* meg a *Csongor és Tünde*. A Kisfaludy Károly vígjátékaitól Szigligeti Liliomfián át Csiky satirikus színműveiig terjedő vonulat ki-emelkedő darabjai inkább történelmi emlékeként s bizonyos hangulati értékeik miatt élnek még színpadainkon, ha élnek. S nem szabad elfeledni, hogy a *Bánk bán* is több vonatkozásban kétséges, a cenzúra árnyában nem egy ponton csonkán maradt mű, hogy *Az ember tragédiája* voltaképpen drámai költemény, s Arany bársonyos kézzel végrehajtott simításai nélkül talán szerzője egyéb műveinek sorsára jut, s hogy a *Csongor és Tünde* is tündérvjátéknak csodálatos költészet s nem színpadi műnek. Nemzeti színjátszás pedig nem lehet meg komolyan számba jövő nemzeti drámairodalom nélkül.

Nem itt s most a helye magyar klasszikus drámai repertoárunk szegényességének okait vizsgálni. Érdemes azonban elgondolkodnunk drámaírásunk történetének néhány ma sem időszerűtlen mozzanatán. Jó néha a források fölé hajolni.

A régiek küzdelme

Már a magyar nemzeti színjátszásért folyó küzdelem kezdeténél feltűnnek a fejlődést százados érvénnyel befolyásoló törekvések. Batsányi János, aki ez ügyben Abaúj megye úttörő feljegyzését is fogalmazta, így írt 1792-ben: „A theat-

rom a nyelvnek és erkölcsöknek iskolája.” A nemzeti nyelv művelése mellett egyenrangú feladatként jelölte meg te-hát a nemzeti jellem eszményeinek ápolását. Kazinczy Ferenc, vele egyidőben, az európai dráma olyan nagyjaira figyelmeztetett, akiknek művei a drámai művészet általános emberi rangján lehetnek a hazai érzésvilág nevelői. A Hamletről, melynek első magyar nyelvű változatát ő készítette el, ezt írta: „Nagyon analogizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel.” A hazai drámaírás érte-sültsége, céltudata, minőségérzéke tehát kezdettől fogva elválaszthatatlan az európai drámairodalom fejlődésétől. Már vándortársulataink műsorán együtt szerepeltek a magyar vagy magyarra adaptált darabok az íróilag kiváló vagy sikert ígérő külföldi drámák fordításaival. A Pesti Magyar Színház is két művet tűzött megnyitó műsorára: Vörösmarty Árpád *ébredését* és Schenk *Belizárját*.

A kezdetben csak sejtelmszerűen feltűnő vezérgondolatok idővel mind határozottabb alakot öltenek. A Pesti Magyar Színházból Nemzeti Színház lett. Ne feledjük el: a nemzeti színházakat Kelet-Európában nem az uralkodói kegy vagy a főúri reprezentáció dívatja hozta létre, hanem a nemzeti öntudatosodás igénye, a nemzeti műveltség függetlenedésének szenvedélyes vágya. „Nyelv-ben él a nemzet”: a kor ez egyik vezér-gondolatát sokan kifejtették, Nemzeti Színházunk vezetőit, művészeit és bírálóit elsősorban foglalkoztatták tehát a helyes magyar színpadi szó-lás kérdései. Vörösmarty bírátaiban például részletesen szólt a színészek beszédmódjáról, Arany a Shakespeare-fordításokról készített tervezetében a színházi nyelv s az élő nyelv összefüggéseiről - hogy csak néhány ki-tűlő példát említsek. A meg-megújuló nyelvújítási és nyelvtisztítási harcokban a Nemzeti Színház az élő irodalmi nyelv kimunkálója és hordozója kívánt lenni. Zsinórmértékül olyan stíluseszményt formált meg, amely egyen-súlyt igyekezett tartani a közbeszéd közvetlensége és az ékesen szólás emelkedettsége között. De a magyar nyelv ápolásával egyenrangú szerepet kapott a jellegzetesen magyarként megfigyelt, bírált vagy eszményített nemzeti „erkölcs” megformálása és népszerűsítése is. „A nemzet él nyelvben”: az előbb idézett jelmondatot ilyen formában is megfogalmazták. A „sok hazapufogatás” után

a nemzeti sors kérdéseiről kezdtek szólni a jelesebb színházi szerzők darabjai; a cél egyre határozottabban az lett, hogy a magyaros jelmezekben magyarnak tudott élő jellemek lépjenek fel. A Nemzeti Színház műsorán tehát igen fontos helye: foglalt el a hazai dráma-írás; az adaptációkat mindinkább kiszorították az eredeti magyar tárgyú művek. Ezekben a hazai társadalom és politika kérdéseit feszegető-bíráló szándék mellett egyre nagyobb szerepet kapott a magyar történelem tárgyvilágát felidézni törekvő erőfeszítés.

A Nemzeti Színház fennállásának első félszázadában kiváló színészek határozták meg az előadások módját. Ezek munkáját igen erősen befolyásolta az a színjátszóstílus, amely Bécsből sugárzott szét a Monarchia egész területére, s Pesten a kor legmodernebb kelet-európai színházában, a Pesti Német Színházban kapott otthont. A nemzeti színjátszóstílust tehát kezdetben igen erősen be

folyásolta a hasonulás és ellenkezés dialektikája.

S ennek hordozói főként a dilettálsból a maguk erejével, önművelésével ki-nőtt kivételes és népszerű színészegyéniségek voltak. A rendezők őket szolgálták; név szerint nem is igen szerepeltek; maguk is jórészt színészek voltak. Paulay Ede s azután Hevesi Sándor azonban már olyan igazgatókként tűn-nek szemünkbe, akik a színháznak nem-csak műsorpolitikáját irányították, de rendezőkként megszabták stílusát is. A hagyományos, erősen romantikus, átlagában dilettáns, kimagasló egyéniségekben nagyon is egyéni, régi stílust mindketten úgy egyénítették és korszerűsítették a Nemzeti Színházban, hogy megtartották a stilizált, nemegyszer hatásvadászóan hangos, hagyományos előadásmód nép-szerű, bizonyos mértékig klasszicizálódott elemeit. Ezért is emelt magának külön épületet a Pestre özönlő vidéki nép felé forduló Népszínház meg a

mind határozottabb arculatot öltő polgárság ízlésének kifejezője, a Vígszín-ház.

Az elmúlt negyedszázad folyamán erős változásokon ment át a Nemzeti Színháznak mind műsora, mind stílusa. A kezdetek rendkívüli erejű, az újjáépítés s a közösség szellemének forró lendületével kiformalódott együttesének nagy teljesítménye után, az ötvenes évek közepének hirtelen széthullása jellemzi ezt a fejlődési szakaszt. A szellemiekben is rendkívüli erejű átalakulás, a nagyra nőtt új közönség, a megváltozott művelődéspolitiká olyan új darabok sorát, az előadásmódnak kezdetben olyan rendkívül egységes, később azonban a tarkaságig sokszínű változatát hozta magával, amennyi már-már meghaladta a színház teherbíró képességét. A két világháború közti időben túlságosan sok fontos, megismerni, kipróbálni, sőt meghonosítani való értéket, újítást és eredményt zártak i színházi életünk-ből. A

Katona József: Bánk bán (Nemzeti Színház). Melinda: Moór Mariann



Tiborc: Őze Lajos (Iklády László felvételei)



Nemzeti Színháznak ezek bemutatásában s kipróbálásában is példamutató szerepet kellett vállalnia. A játéktílus változatai a Sztanyiszlavszkij-iskolán nevelődött, politikai hangsúlyú szocialista realizmustól a Brecht tanításait követő, elidegenítő játékgig s még azon is túl terjedtek s terjednek; felveszik az új avantgarde színház számos eddig egészen ismeretlen elemét is. Évek jöttek, amelyekben a nemzet klasszikus színháza kísérletező színházzá vált, s úgy tetszett, a megújuló nagy hagyomány más-hol keresett és talált otthonra. S mind-ez egyre tarkább összevisszasággal valósult meg; komoly előkészítés nélkül, igen gyakran pusztán csak ismételve, másolva a máshol látottakat, olyan stílusváltásokra kényszerítve a színház embereit - színészt, díszlet- és jelmeztervezőt egyaránt -, amelyeket azok, ritka kivételektől eltekintve, csak felületesen, rutinnal s nem átélő azonosulással tudtak megoldani. Ez a sokszínűség komoly veszélybe sodorta a Nemzeti Színház stílusának oly szükséges egységét.

A magyar klasszikus repertoár szegénysége következtében jóformán a szóban forgó egész fejlődési szakasz idején előtérben álltak a világirodalom klasszikusai. Az elmaradottak pótlásának kényszeréből színre kerülő darabok és produkciók helyett sokan szívesebben nézték meg a kipróbált klasszikusokat. De a nemzeti szellemű dráma iránti igény is mindegyre szót kért. Nem utol-só sorban ezzel magyarázható a *Bánk bán* vagy *Az ember tragédiája* páratlan sikere. Ezek a drámák az elmúlt évtizedek folyamán sokkal többször kerültek szín-padra, mint azelőtt szinte egy századon át. A leghevesebb változások hullámverésében is eleven maradt tehát a Nemzeti Színházban - bár néha elfátyolozódott - a magyar klasszikus repertoár életben tartásának, kibővítésének és korszerűsítésének igénye, s nem szűntek meg - bár néha nagyon is erős célzatos-sággal érvényesültek - az élő, aktuális tárgyvilágú magyar dráma létrehozására tett erőfeszítések. A múlt és jelen felé egyaránt érdeklődéssel forduló nyíltság sok értéket hozott napvilágra, sok új szint közvetített, sok új lehetőséget próbált ki.

Úgy látszik azonban, itt az ideje, hogy ez a mustos forrongás megüledjék, s újra összeérjenek, egybeforrjanak a hagyományos és modern, hazai és külföldi változatok.

Magyar klasszikus ciklus

Hogy a Nemzeti Színház fejlődése ebbe az irányba tart, sok figyelemre méltó jel mutatja, eredmény bizonyítja. Egyebek közt az a ciklus is, amely a magyar klasszikus repertoár felújításának és kibővítésének jegyében a közelmúltban létrejött előadásokból font fűzért. Marton Endre, a színház új igazgatója megrendezte a Magyar Klasszikus Drámák Ünnepi Hetét. E sorozatban egymás mellett láthatta a közönség a *Bánk bánt* Both Béla rendezésében, *Az ember tragédiáját* Major Tamás sokféle megközelítésének legutóbbi változatában, a *Czillei és a Hunyadiakat*, a *Mózes* és a *Csák végnapjait* Marton Endre - a *Czillei és a Hunyadiak* esetében megújított - rendezésében. A műsorfüzet - Borsos Miklós tartalmas emblémájával, amely egy lángoló felszárnyaló madár képében idézi a színház annyi lángoló erőfeszítéssel felfelszárnyaló múltját és jövőjét - rövid áttekintést ad az ünnepi hét legfőbb szándékairól és eredményeiről. Marton Endre így fogalmazza meg a lényegét: „A Nemzeti Színház a magyar és külföldi nagy klasszikusok színháza, ugyan-akkor a mai rangos magyar és külföldi drámák igaz otthona legyen . . . Hangsúlyozom, hogy a Nemzeti Színháznak elsősorban a nagy hagyományok színházának kell lennie. A nagy hagyományokénak úgy, ahogyan Vörösmarty Mihály szól hozzánk: »A múltat tisztelt a jelenben, s tartsd meg a jövőnek.«" A ciklusban szereplő előadásokról a maguk ide-jén már volt vagy esetleg lesz még szó. Érdemes azonban néhány tanulságot levonni az ünnepi héten feltűnő törekvésekből és eredményekből.

A darabok mindegyike kisebb-nagyobb mértékben új színpadi változat vagy átdolgozás. Ez az eddig elmondottak alapján érthető. A Nemzeti Színház egész múltját jellemzi a mindegyre megújuló erőfeszítés, hogy régi drámairodalmunk félig kész darabjaiból, ha átdolgozás árán is, de valamit mégis átmentsünk színpadjainkra. Ismétlem: az erőfeszítések nem maiak. Nem maiak a velük kapcsolatos viták sem. Amikor Hevesi Sándor a nyilvánosság elé tárta, hogy a *Bánk bánnak* szeretné valamilyen színpadra alkalmasabb változatát elkészíteni, bejelentését országos felháborodás fogadta; holott voltaképpen csak a nyilvánosság előtt és tudtával akarta elvégezni azt, amit azelőtt is meg-tett minden rendező: a maga színházi világához alkalmazta a darabot. Sikerre,

sajnos, akkoriban így sem vihette. Aminthogy nem aratott igazán sikert az a magyar drámatörténeti sorozat sem, amelyet Németh Antal olyan kiváló szakember segítségével - s nem egy esetben jelentős beavatkozásával - hozott létre, mint Galamb Sándor. Több sikerük volt azoknak az operációknak, amelyeket Hegedüs Géza végzett el - ha kellett, még a címet is megváltoztatva - Csiky darabjain. Az olyan vállalkozásból pedig, amilyenbe Illyés Gyula fogott, amikor Teleki László *Kegyencét* kívánta megújítani: új dráma született, s ennek csak címe s főalakjainak neve emlékeztet az eredetire. A klasszikus repertoár kibővítésére irányuló vállalkozás tehát nagyon nehéz; szinte reménytelen.

Hogyan történhetett tehát mégis, hogy az ünnepi hét keretében összefoglalt öt drámának olyan nagy, nemegyszer a vállalkozásban részt vevők számára is meglepő sikere támadt? Azt gondolom, a siker nem lehet csupán a közönség bizonyos rétegeiben újra meg újra feltámadó érdeklődéssel magyarázni a romantikus látvány, a volt dolgok pátosza, a kivételes nagyság, a magával ragadó sorsú hős rendkívülisége iránt. Vörösmarty, Katona, Madách nevének varázsával sem. A darabok sok mondanivalójának aktualitásával sem. Legalább akkora szerepe van a sikerben a rendezők, a színészek, a díszlettervező művészek, sőt a műszak munkájának s még annyi más előre kiszámíthatatlan mozzanatnak. Nem utolsósorban a magyar történelmi dráma iránt mind újra feltámadó érdeklődésnek. A ciklusban összefoglalt öt dráma közül három: a *Bánk bán*, a *Czillei és a Hunyadiak* meg a *Csák végnapjai* teljes egészében a magyar történelemből meríti tárgyát, de a *Mózes* s *Az ember tragédiája* is olyan történelmi víziót idéz a színpadra, amely a hazai történelmet mozgató erők ismerete nélkül lényegében megérthetetlen.

Reformkori irodalmunknak nemcsak a modern kor érzékenyebb, árnyaltabb, változatosabb nyelvét kellett megteremtienie, de az újjászülető nemzet modern eszmevilágát, az újjászülető vagy egyáltalán megszülető szépirodalom műfajait is. S a nemzeti tudat formálásában az aktuális társadalombírálat csak az egyik területet jelentette. A másik - a nemzeti függetlenségért folyó küzdelem idején - szükségképpen a történelmi tárgy-



Vörösmarty Mihály: Czillei és a Hunyadiak (Nemzeti Színház). Sinkovits Imre (Czillei) és Váradi Hédi (Agnés) (MTI - Keleti Éva felv.)

világ lett. A magukat történelmiekként minősítő osztályok java rétege kezdett harcba az erényeiben megújítandó nemzet önállóságáért: a reformkor idején érthetően kimagasló szerep jutott tehát a magyar történelmi tárgyakkal. A „megromlott jelen” tetemre hívott nemzedékei elé idézett „rég”i dicsőség” sugalmait. Ebben a rendkívül összetett, ellentmondásos korban jöttek létre Katona, Vörösmarty és Madách drámái is: kifejezve a forrongó, de a magyarság legmélyebb, történelmi, társadalmi, sőt az aktualitásból kiemelt létbölcséleti, „sors”-kérdéseivel vívódó legjobbak érzés- és eszmevilágát. Hozzá: oly írók műveiben, akik közül kettő, Katona és Madách az élő színháztól, egyre fokozódó vagy teljes elszigeteltségben élt és írt. Nyilvánvaló, hogy elkészült műveikben sokkal nagyobb a szándék, az elképzelés az eredményénél. De ugyanakkor a drámai látomás oly nagyarányúsága, a drámai ihlettség oly forrósága jellemzi őket, amely kedvező körülmények közt kivételes minőségű lángra lobbanhat. S úgy érzem, ez a láng lobban fel - erősebb vagy bizonytalanabb lángolással, de mindenképpen fényesen - a Magyar Klasszikus Drámák Ünnepi Hetén csatarendbe sorakozott művekben.

Az újraformált *Csák végnapjai* egyik bírálója ezt írta: „Szerény építészeti és drámai hagyományainkat nemzeti büszkeségből és kegyeletből most a 20. század második felében visszafelé gazdagítani: tragikomikus önbecsapás!” E megjegyzés arra figyelmeztet, hogy a mi irodalmunkban valóban lényegesen más a

kérdés, mint a nyugatiakban - ahol lép-ten-nyomon találkozunk effajta felújításokkal. A mi történelmünk emlékeinek nagy részét eltemette a pusztító idő. „Emlékek nélkül népeknek híre csak árnyék”: így indokolta meg Vörösmarty a magyar romantikus évszázad legnagyobb vállalkozását. Azt, hogy történelmünket legalább a költészetben újra élővé, jelenvalóvá tegye. Vajon nem ilyen múltidézés-e minden olyanfajta történelmi dráma, amelyben a múlt nem csupán a magát álcázni kénytelen jelen bűvőhelye, nem a maguk külön mondanivalóját a múlt nagy alkotásaival szembesítve kifejezni kívánó írók egyénieskedésének játszótere, s nem is a történelemkönyvekből ismert leckék megidézése a tanulni vágyók s kényszerülők számára, hanem egy nemzet történelmének és általában az emberiség történelmének szellemével való találkozás egy-egy kivételes pillanatának művészi megformálása? Hogy mennyi s milyen természetű aktualitás van egy ilyenfajta múltidézésben, igen szépen megfogalmazta éppen e folyóirat hasábjain Hámos György a *Csák végnapjaival* kapcsolatban: „Ami a történelemben egyszer igaz és törvényes volt: hasonló történelmi szituációban - minden mesterkedés nélkül - önmagától aktualizálódik.”

Kié az első szó?

Egy színházi előadásban a közönség kívül nagyjából hat terület munkásai vesznek részt: írók, rendezők, színészek, díszlettervezők, zenészek és műszakiak. Ezek mindegyikének megvan rá az esé-

lye, hogy a vezetést magához ragadja, bár eszményi esetben harmonikusan együttműködnek. Meg vagyok győződve róla, hogy a ciklusban szereplő előadások sikerének oroszlánrésze a színház embereinek harmonikus együttműködésével magyarázható. Különös varázslatot éltem át magam is azoknak a műveknek előkészítése közben, amelyekben részem volt: a színházi' együttes önkéntelen egybeolvadását egy általuk is nagyra becsült, teljes lélekkel vállalt ügy szolgálatában. Ezért méltó elismerés és köszönet illeti őket - még akkor is, ha az eredményekkel nem mindenben érthetünk egyet. De az értő és a lényegre figyelő néző nagyon jól megfigyelheti, hogyan ölt ezekben az előadásokban is mind határozottabb, leszűrtebb formát, szinte szemünk', előtt az az új nemzeti. színházi stílus, amely a hagyomány értékeit a hitelesen, mert átélten modern kísérletek eredményeivel egybeötvözve, újra biztos alapot teremthet egy emelkedettségében is, közvetlen pátozával is emberi játékmódnak.

Madách-Keresztury: Csák végnapjai (Nemzeti Színház). Moór Mariann (Zách Klára) és Gobbi Hilda (Márgit) (Iklády László felv.)



SZILÁDI JÁNOS

Forradalmak vallatása

Két dráma a forradalomról (Galambos Lajos: Fegyverletétel, Fekete Sándor: Hőség hava). A forradalom -- a magyar 1848 és a francia 1789 -- mindkettőben modellként szerepel. Galambos modellje : a forradalom győzelmei ártatlan áldozatok nevét is följegyzik a történelem lapjaira. Fekete modellje : a fennkölt ábrándok a thermidori fordulat következményeként kiábrándító módon valósultak meg.

Galambos Lajos „Fegyverletétel”-e a Vígyszínházban

A *Fegyverletétel* Galambos Lajos második darabja. Az első - a *Hollandi mártás* című kisregényből készült, a Katona József Színház játszotta *Későn* címmel - útja egyenesebb volt a színpadig. Megírta és bemutatták. A *Fegyverletétel* elő-története hosszabb. Galambos Lajos nyilatkozatában maga is utal rá, hogy három évig foglalkoztatta a téma. Kisregény lett belőle, majd dráma és végül bemutató a Vígyszínházban.

Az 1848-ban játszódó történet alaphelyzete első pillantásra egyszerű. Kenéz Imre volt tisztinövendéket, aki részt vett a bécsi felkelésben, és aki a magyar szabadságharc, Kossuth eszméi mellett agitál a honvédsereg megsemmisítésére készülő horvát csapatok között, elfogják, hadbíróság elé állítják. A halálos ítélet nem kétséges. Bírói azonban a halálnál is súlyosabb büntetést szabnak ki rá: Kenéz Imre apját tűzsként fogva tartják, s ha nem öli meg Görgeyt, kivégzik. Kenézt a testi kínzások nem törték meg, de amikor apja élete a tét, és ennek árán kellene kiállnia eszméi mellett, összeroppan és látszólag vállalja a feladatot.

A második rész a szabadságharc seregének táborában játszódik. Kenéz Imre itt is bíróság előtt áll. A vád az, hogy meg akarta ölni Görgeyt. Kenéz védekezik, érvel, bizonyít. Mindez azonban nem elég. S mielőtt az ő tervei alapján a honvédsereg győzne, a horvát csapa-tok és a császári erők letennék a fegyvert, kivégzik a tűzsként fogva tartott apát a császáriak, mert a fia nem lett áruló, és a fiút, Kenéz Imrét a szabadság-harc katonái, mert árulónak vélték.

Ez ellentmondás, vagy legalábbis annak tűnik fel. Ha Kenéz Imre áruló lett - az apának meg kellene menekülnie. Ha viszont nem lett áruló, miért kell meghalnia Kenéznek? Ez lenne a logikus. Ebben a drámában azonban más-

fajta logika uralkodik. Kegyetlenebb, önzőbb, tipróbb.

Kenéz Imre két különböző bíróság előtt kényszerül védeni igazát, életét, eszméit. S ez a két bíróság, a császári-királyi sereg és a honvédsereg hadbíró-sága - bár két egymással élethalálharcot vívó világot képvisel - azonos jegyeket mutat. A „működési szabályzat” ugyanaz. Ebben a történelmet kizárólag a cselekmény színhelyeként értelmező műben ez nem sokat számít. Annál súlyosabb az az írói érv, hogy a két bíróság magatartása azonos. Még figurálisan is. A szereplők - a hadbíróság tagjai - szinte egymás tükörképei. Hűvös, a pártatlanságot megőrizni látszó bíró itt is, ott is. Egy fiatalabb, vérszomjasabb és egy idősebb, emberségesebb hadbíró-sági tag itt is, ott is.

A két bíróság azonosítása, a figurális össze-szengés több dramaturgiai fogásnál. A helyzet mindkét táborban rendkívüli. Sorsdöntő ütközet előtt állnak, nemcsak az árulás, de a kisebb katonai vétség is katasztrofális következményekkel járhat. Így a statáriális bíróság feladata nem az igazság pontos felmérése, hanem a legteljesebb harckészség megőrzése, biztosítása.

Ennek értelmében a császári hadbíró-ság - önnön szempontjai alapján - joggal ítélné halálra Kenéz Imrét. Valóban joggal. Kenéz Imre - félig maga is horvát - agitált a katonák között, tehát veszélyeztette a csapatok harckészségét, a győzelmet. S ezt nem is tagadja.

A honvédsereg hadbíró-ságának nincsenek ilyen bizonyítékai Kenéz Imre el-len. Nem is lehetnek. Az ifjú forradalmár nehéz helyzetbe került. Látszólag - hogy apját mentse - el kellett vállalnia példaképének, Görgeynek a megölését. Nem akarja megtenni, soha nem is akarta megtenni. Hogy mégis ártatlanul pusztul el, annak elsőrendűen nem a rend-kívüli helyzet az oka, hanem a forradalmi erők belső viszállya, a Honvédelmi Bi-

zottság, a Perczel Mór és a Görgey közti harc, az elsőbbségért dülakodás - és Görgey szűk látókörű szemlélete.

Mit akar ábrázolni Galambos Lajos Kenéz Imre sorsával, történetével? A forradalomról és a forradalmársorsáról állít szomorú példát, vagy a forradalmár egyéni sorsát és a forradalom rejtett kapcsolódásait kutatja 1848 ürügyén?

Galambos Lajos az utóbbira vállalkozott.

Kenéz Imre tragikus helyzetbe kerül. Ha a császáriak kivégeznék, igaz forradalmárként áldozná fel magát. Apja megkínzóztatása, halála árán nem vállalja eszméit. Időt akar nyerni, ezért fogadja el a megbízást, Görgey megölését. És ekkor következik a forradalmár tragédiája: a sajátjai vádolják árulással. Elpusztul, de a honvédsereg az ő tervei alapján legyőzi az ellenséget, és Kenéz Imre - most már narrátorként - lelkesült szavakkal tolmácsolja, közvetíti, hirdeti a forradalom győzelmét. Kimondatlanul is mondva, hogy a forradalom győzelmei nem csupán legyőzött ellenségeket jegyeznek a történelem lapjaira, de ártatlan áldozatok nevét is.

Ez a történelmi próbát többszörösen kiállt gondolat ellentmondásosan jelentkezik a műben. Galambos Lajos - mint már utaltunk rá - nem történelmi drámát írt. A kort és a történelmi hűséget nem kérhetjük - és nem is kérjük - számon. Azt viszont igen, hogy több ízben megsérti a megalkotott történet belső logikáját, a figurák öntörvényűségét. A második részben a nézőnek egyre inkább olyan érzése támad, hogy a szereplők természetes mozgástere leszűkül, az írói kényszer hatása alatt mozognak, s nem önnön eltökéltségüktől vezérelve. Az ilyen döccenők mindig a szerző dramaturgiai, drámaépítkezési bizonytalanságaiból fakadnak - és visszahatnak az alkotás gondolati struktúrájára.

Meg kell még említenünk Júliának, a honvédhadbíró-ság írónakának a szerepeltetését. Júlia ugyanis Kossuth Lajos kényelmetlenül vált szeretője, ezért küldték ide. E sorok írója nem történész, nem tudja, Kossuthnak voltak-e szere-tői, s ha igen, milyen sors jutott nekik. De nem is ez a fontos. A fontos az, hogy itt, ebben a szituációban Kossuth szere-tőjének a behozása, azzal az egyetlen fel-adattal, hogy közölje a nézőkkel „Lajos” szeretőinek sanyarú sorsát meg a „koronapróbákat”, nem más, mint a forradalom belső - és tegyük hozzá - olcsó megkérdőjelezése.

A gondolat tisztább ívű kibontását gátolja a két hadbíróság már említett azonosítása. Az azonos helyzetből fakadó egyezés megteremtése elsősorban a figurális összecsengés miatt olyan erős, hogy az időnként felcsillanó írói szándék - az azonosságon belül felrajzolni a mégis elválasztó különbségeket - már nem képes érvényre jutni.

A rendezés

Székely Gábor kemény, szikár előadásban állítja színpadra a *Fegyverletételt*. A történelmi dráma és a lélektani játék könnyen ajánlkozó tévútjait határozottan elvetve szinte álló jelenetekre mezteleníti a szituációkat, és a példázatok szigorával bontja ki a történetet.

A játék középpontja a két felvonást jórészt szünet nélkül a színpad közepén végigálló Kenéz Imre. Merész megoldás. Egy főhős, aki színpadon töltött ideje döntő részében egy helyen áll. Ez olyan kockázat, amit csak akkor vállalhat valaki, ha hitet, erőt érez magában ahhoz, hogy ezt a mozdulatlanságot az egyetlen lehetséges megoldás *meggyőző*, lebilincselő élményére képes átforrósítani a produkcióban. Székely sikerrel oldja meg a nem mindennapi feladatot. Éppen azzal, hogy emberi hevületű példázatnak értelmezi - és rendezi - Kenéz Imre történetét.

A darab elemzésekor már utaltunk arra, hogy a befejezéskor Kenéz Imre narrátorként közli velünk a fegyverletételt. Székely Gábor rendezésének súlypontja ez a jelenet: túlemeli a konkrét jelentésen, és általánosítja: a forradalom végső győzelméről s az ellenség végső fegyverletételéről ad költői látomást.

A kisregénytől eltérő befejezés a rendezői értelmezés súlypontja. És innen nézve nyer teljesebb értelmezést Kenéz Imre élete, küzdelme is. Azzal a záróképben megfogalmazódó költői - és nem csupán költői - gondolattal, hogy a forradalom győzelmeibe az ártatlanul elhulltak küzdelme is beépül.

Külön említést érdemel az előadás ritmusépítkezése. Rendezőink tekintélyes része meglehetősen másodlagos feladatnak tekinti a produkció ritmikai kidolgozottságát, s még kevésbé ügyel annak tartósságára. Azok az öt-tíz perces eltérések, amelyek esténként gyakran tapasztalhatók az előadásoknál, teljesen eltérő tempójú jeleneteket és színészi játékokat takarnak. Székely rendezésén érződik a tudatos ritmikai kidolgozottság. Feszés tempóban pergeti a cselekményt, nem



Galambos Lajos: Fegyverletétel (Vígyszínház). Pap Éva (Johanna) és Koncz Gábor (Kenéz Imre)

időz el részleteknél, nem tart pihentető szüneteket. Megoldása kitűnő - legyen ereje, türelme a huszadik előadáson is megőrizni, megőriztetni az eredeti ritmusképletet és tempót.

A *Fegyverletétel* előadásának sajátos élménye a színészek mozgása. Kevés olyan előadást lehet nálunk látni, ahol a rendező ilyen kevés mozgással old meg darabot. A mozgás, a fordulások, járások játéka sokszor szükséges és sokszor szükségtelen: töltelék, levezető, semmit nem mondó. Székely hisz a szó erejében. A belső feszültség mozgással nem dúsított sugárzásában.

Az együttes

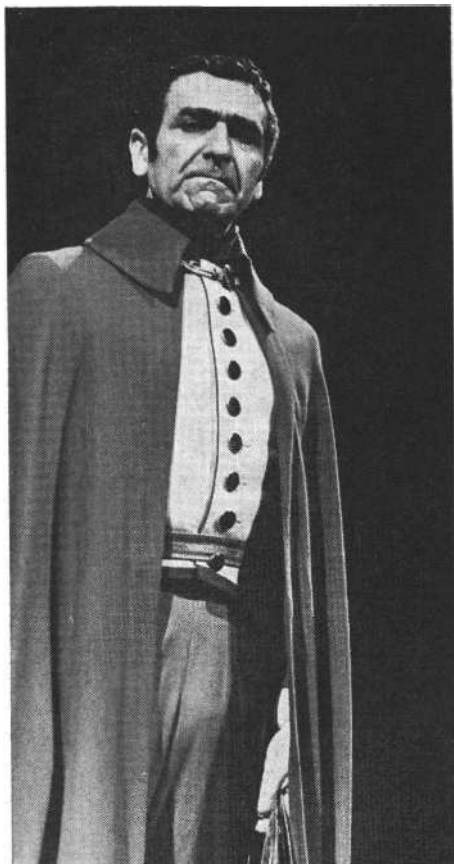
Kenéz Imrét Koncz Gábor játssza. Alakításával külön foglalkozik majd a SZÍNHÁZ. Hasonlóképpen a Görgeyt játszó Tordy Gézával is, aki az utóbbi időben néhány jól megformált karakter-szereppel hívta fel magára a figyelmet.

Kenéz Imre fiatalember és ifjú forradalmár, olyan, akiben az életkorból is fakadó robbanékonyság párosul a naiv

forradalmár kristályhitével. Agitálni indul a horvát seregbe, hiszi, hogy okos szóval is nyerhető csata a fegyverek ellenében. Mint ahogy hisz az ellenségek közti tisztességes vitában is.

Koncz Gábor meggyőző alakításban tárja elénk a tiszta, naiv forradalmár sorsát. A történet, amelyet látunk, pár nap alatt zajlik le. Ez nem sok idő egy ember életében. De van úgy, hogy nagyon sok. Koncz Gábornak változatlan a jelmeze. Heve, csattanós a játék kezdetén, egész lényéből sugárzik az elszántak lelkesedése, tisztasága. A sorozatos tortúrák lassan megtörik. Tétovább, halkulóbbr lesz, hangjába mélyebb tónusok, a belső összeroppanás érdekessége vegyül. Már csak ritkán lopózik vissza az önfeladtság, helyét egyre inkább valami tompa, nem is fizikai fáradtság foglalja el. És ezt győzi le a befejezéskor a minden áldozatot vállaló öröm hangja, amely a forradalom, az ő forradalmának győzelmét hirdeti az ellenség fölött.

Görgey Artúr: Tordy Géza. Kemény, s a keménységben kegyetlen katona



Galambos Lajos: Fegyverletétel (Vígsház). Bárdy György (Haas százados)

Tordy Görgejje. Pattogó, reccsenő szavak buknak ki belőle, apró, kurta mondatok. Görgej Tordy játékában olyan hivatásos katona, akinek a katonaság nem egyszerűen foglalkozás, hanem hivatás: maga az élet. Minderről persze nem beszél, csak úgy viselkedik, hogy kétség sem férhet hozzá. S mert kemény katona, a néhány pillanatnyi emberibb perc - a csizmától véresre gyötört láb áztatása például - szinte líráként hat.

A horvát hadbíróság tagjai Bárdy György (Haas százados, elnök), Bitskey Tibor (Otto Herzberg), Deák Sándor (Szvetozár Zics) és Nagy István (Írnok). A négy szerep négy külön világ. Haas katona, aki elnökként is parancsot teljesít. Nem szíveli ezt a parancsot, de katona és teljesíti. Otto Herzberg vérszomjas vadállat: kegyetlenséggel licitál túl embertelen parancsot. Szvetozár Zicsben pedig épp e tobzódó vadállatiság kelti fel a cselekvő emberséget: agyonlövi Otto Herzberget. A tárgyalás és a hadbíróság belső drámáját az Írnok értetlen szolgálalkúsága kíséri.

A magyar hadbíróság - utaltunk már rá - figurálisan is visszaidézi a nézők elé a horvát hadbíróságot. Ezen belül azonban Somogyvári Rudolf töprengőbb, a szituációt jobban megkínáló Remellay Gusztáv századosa, Prókai István a vádlottal szembeni könyörtelenségét egy másfajta politikai szemlélettel kiteljesítő Juszko Sámuelje, Zách János katonáiért aggódó, a harctéri hírekre figyelő, a had-

bíróságot a fontosabbtól eltérítő esetnek érzékeltető Trangos Istvánja emberileg jelentős különbségeket teremt.

Júliát kettős szereposztásban Szegedi Erika és a főiskolás Andai Györgyi játssza.

Az egyszerűségében is hatásos díszletet Fehér Miklós, a jelmezeket Kemenes Fanni tervezte.

Fekete Sándor: Hőség hava a Huszonötödik Színházban

A *Hőség hava* Fekete Sándor második darabja. Az elsőt, az *őserdei szümpozion*t az elmúlt évadban mutatta be a Thália Stúdió. S tulajdonképpen innen kezdődik a második mű előtörténete is. Pontosabban attól az Élet és Irodalom hasábjain megjelent cikktől, amelyben Fekete Sándor körvonala az új darabot, és színháztársat keresett egy olyan játékhoz, ahol vállalkoznak a mára már megcsontosodó néző-színész viszony újrafogalmazására.

Az író felhívására a Huszonötödik Színház jelentkezett - s így született meg a *Hőség hava*.

Illetve mégsem egészen így. A Film Színház Muzsikának adott nyilatkozatában Fekete Sándor elmondta, hogy a darab két változatban készült: az egyik a

szegedi egyetem együttese, a másik a Huszonötödik Színház számára. A két változat közötti különbség a közönséggel szemben tanúsított eltérő magatartás. A Huszonötödik Színházban bemutatott változat meghagyja a közönséget a passzív néző, a befogadó pozíciójában. A másik nem.

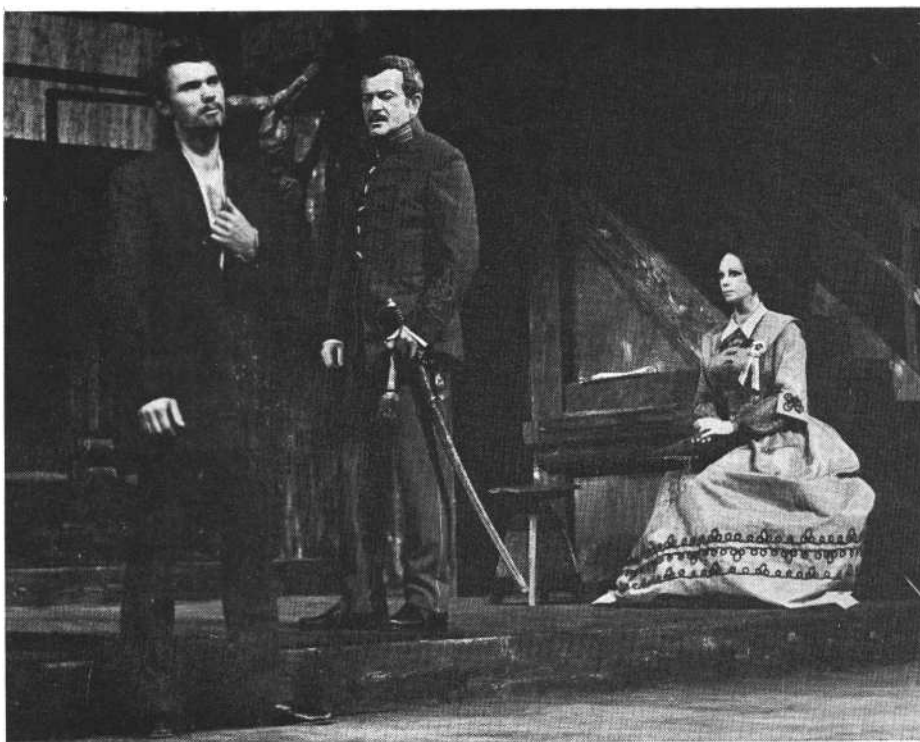
Mindezt csupán tényként és nem minősítésként jegyezzük meg. Annál is inkább, mert a színház szuverén joga a mű változtatása, dramaturgiai munkálása - ha a szerző beleegyezését adja.

A darab

A Huszonötödik Színház sajátos, egyre inkább a színház jellegzetes munkamódszerének tekinthető módon, a jobb szó híján „színházi forgatókönyvnek” nevezhető alkotásokat kedveli. Ilyen színházi forgatókönyv alkotta a *Szókratész védőbeszéde*, a *Tou O igaztalan halála*, a *Fényes szelek* rendezésalapját. És ilyen a *Hőség hava* is.

Szabályos történet, gondosan szervezett fordulatokon építkező cselekmény helyett a nagyon tehetséges, merész és ötletgazdag Fekete Sándor egyetlen hatalmas vitát választ írói témájául. Mai fiatalok vitatkoznak a francia forradalom thermidori fordulatáról, Robes-

Galambos Lajos: Fegyverletétel (Vígsház). Koncz Gábor (Kenéz Imre), Somogyvári Rudolf (dr. Remellay) és Szegedi Erika (Júlia) (Iklády László felvételei)



pierre bukásáról. Őt mai fiatal veszi bonckés alá a forradalom eseményeit, hogy kérdések, érvek, ellenérvek csatájában kapjon választ, nem is választ, emberi, történelmi tanúságot a forradalmár életéről, sorsáról.

Példázat tehát a *Hőség hava*, színpadi vitaformába ágyazott példázat a küzdő, tévedő, elbukó és mindig újrakezdő emberről, az értelmes, cselekvő emberi létről. „Úgy érzem - mondja Fekete Sándor, a Film Színház Muzsikának adott nyilatkozatában -, a forradalom egyet-len hőse sem testesítette meg egyedül a forradalom igazát, s maga ez az igazság sem volt ellentmondás nélküli: a fennkölt ábrándok végül is kiábrándító módon váltak valóra. Ennek ellenére minden rokonszenvem azoké, akik küzdöttek és verekedtek, tették a magukét, mert ha a történelem be is csapta őket - ők éltek emberhez méltón.”

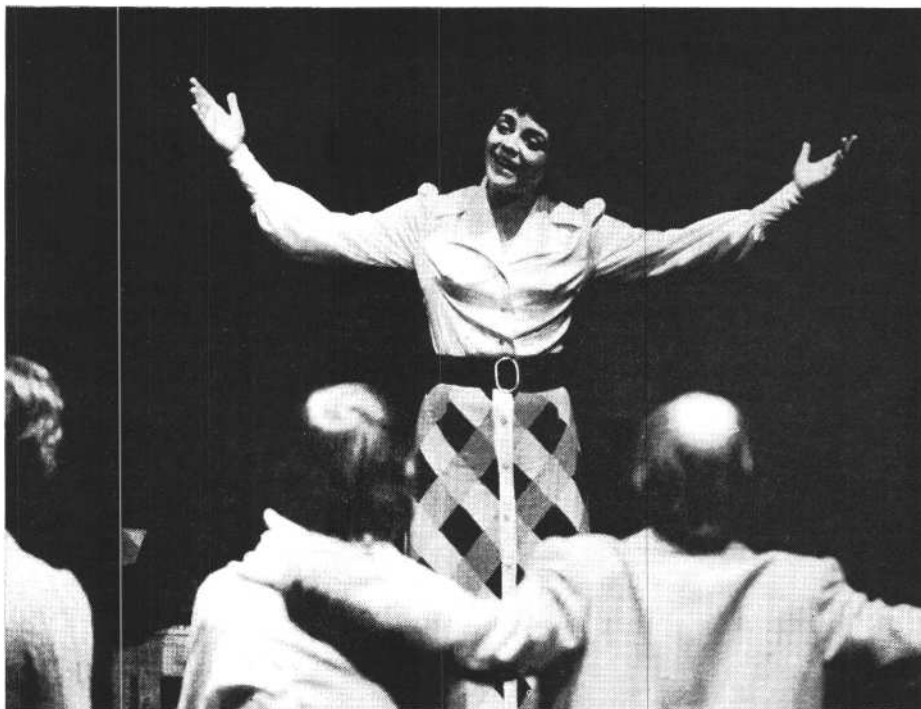
De hát mi is volt a thermidori fordulat? A történelemből tudjuk, hogy a konventben ekkor buktatták meg a jakobinus diktatúrát, Robespierre csoport-ját. A fordulat szervezői a forradalom érdekében támadtak a diktatúra, a terror hívei ellen. Lépésük azonban szándékuktól függetlenül nem a forradalom ki-szélesedését, tisztulását eredményezte, hanem - mert szabad teret engedett az ellenforradalmi szervezkedésnek -, a forradalom bukását készítette elő.

Az öt fiatal, mint az Utókor Különleges Magánbíróságának tagja mintegy húsz történelmi személyt idéz és elevenít meg a vita folyamán. Közülük elsősorban Jean-Nicolas Billaud-Varenne alak-ja és sorsa emelkedik ki. A darab az ő életét mutatja a legérdekesebben.

Billaud-Varenne a konvent tagja volt, az ellenforradalommal szembeni terror híve. 1794 nyarán - thermidor magyarul a hőség hava, július - az összeesküvés egyik szervezője lett. A forradalom bukása után Francia Guayanába száműzték, a „száraz guillotine” börtönébe. 1819-ben halt meg Haiti szigetén.

Billaud-Varenne forradalmár volt, aki tévedések, bukások ellenére is megőrizte hitét, reményét a forradalomban, egy jobb, igazabb társadalom kivívásának történelmi lehetőségében. S mint ilyen, a legkövetkezősebben képes hordozni a darab írói gondolatát.

A színházi vita veszélyes fegyver: könnyen teremthető olyan szituáció, amelyben a vita gondolati, esztétikai értelemben egyaránt megreked, nem kelt visszhangot a nézőtérben.



Jobbra Gabi Fekete Sándor *Hőség hava* című játékában (Huszonötödik Színház) (Iklády László felv.)

Ráadásul a Fekete Sándor által választott téma még egy újabb nehézséget is rejt. Galambos Lajos a magyar szabadságharchoz nyúl vissza cselekményért, Fekete Sándor még egyet lép vissza az időben, a francia forradalomig. A különbség nem mellékes. Galambos szabályos példázatot alkot, és számíthat a nézők közös történelmi élményére. Fekete Sándor szabálytalan színházi forgatókönyvet ír, s ebben a körben csak nagyon óvatosan bízhatja magát a nézők történelmi ismereteire. Sőt, jószerivel nem is. Így Feketének nem csupán a vitát magát kell felépítenie a színház követelményei szerint, de mindebbe bele kell ötvöznie a vita tárgyát: a francia forradalmi tényanyagát is. Vagyis ahhoz, hogy a vita egyáltalán kialakuljon, információk özönével szükséges ellátni a francia forradalom belső kérdéseiben meglehetősen járatlan magyar nézőt.

Szabályos dráma esetén az információi nem szerepelne ilyen súllyal, hisz az emberi sorsokba, törekvésekbe ágyazott történet önmaga lenne az információ. Ebben a vitamegoldásban azonban - mert a nézők előzetes ismereteire nem lehet építeni - a szükséges információ meg-teremtésének kérdése nagymértékben befolyásolja a mű egészét. Végül is nem kevesebbről van szó, mint hogy az öt szereplő a forradalom történetét és majd két tucat személy életútját teszi vizsgálat tárgyává. A *Hőség hava* másik változatában a közönség bevonása a játékba az információnyújtás változatos lehetőségeinek sorát teremtené meg. A Huszonötödik Színházban előadott darab információtelítettsége olykor a játék rovására megy, és a pusztá közlés néha eluralkodik a játék fölött.

A rendezés

Mezei Éva rendezése egy emlékpórába töredékénél indítja az előadást: Theresa de Cabarrus és Maximilien Robespierre mondja fel szövegét. Halk, színtelen hangon darálják a párbeszéd mondatait, úgy, mint amikor nem a mondott szöveg értelmi, érzelmi jelentése a fontos, hanem a szöveg egyszerű tudása. Emlékeikből, agyuk rejtett részeiből bányásszák ki a szavakat, a kimondott felett tűnődve a kimondandón. A szöveg-re, a tanult szövegre emlékeznek, azt idézik - és vele együtt emlékeket ébresztenek egy letűnt korról, a francia forradalomról. Aztán felállnak, néhány mozdulattal színházi jelenetet teremtenek, és ugyanazzal a - most már játékban előadott - párbeszéddel elindítják az előadást.

A *Hőség hava* Mezei Éva első önálló rendezése a Huszonötödik Színházban. És ebben az első rendezésben - azért is emeljük ki - az első mélyebb benyomást az jelenti, hogy szuverén módon alkalmazza a színház ma már jellegzetesnek is nevezhető játékstílusát. A kis tér követelte sajátos jelenetszervezés, a hang-hatások, a színészi beszéd, beszédtechnika más stúdiókban egyszeri, kísérleti íze, itt, ebben a színházban mára már a színház természetes stílusaként értékelhető. Mégpedig olyan stílusként, amely következetesen tér vissza a különböző produkciókban, a különböző rendezők munkáiban. S ez feltétlenül egy gondosan szervezett közösségi munka eredményeként tükröződik az előadásokban.

Tévedés ne essék, nem az önálló rendezők munkájának megkérdőjelezésére vagy éppen munkájuk önállóságának csorbítására utaltunk ezzel. A kialakult,

kialakított játékstílust az adott darabhoz hangszerelni és önállóan alkalmazni - talán nem kell bővebben bizonyítani - teljes értékű rendezői feladat.

Mezei Éva rendezése a sajátján érzett, vallott felfogás természetességével képviseli ezt. Még akkor is, ha néhány esetben talán szerencsésebb lett volna a viták hevességét, az összecsapások élet-halál tétjét kisebb hangerővel és a színészi játék, a rendezés más eszközeivel érzékeltetni, ábrázolni.

Más természetű kérdéseket vet fel a darab rendezői értelmezése. Az előadás tanúsága szerint Mezei Éva mást is lát - és mint rendező érzékeltet is - a darabban, mint amit Fekete Sándor idézett nyilatkozatában elmond. S a *Hőség hava* - kár lenne tagadni - ad is erre lehetőséget.

Miről van szó? Egyszerűen arról, hogy a darab központi kérdése a thermidori fordulat, a szándék és a tett tragikus ellentmondása. Mezei Éva rendezésének második részében ez a rendezői gondolat meglehetősen erősen van jelen. Mi-után azonban a produkció nem erre a gondolatra épül, csak részleteiben bukkan fel - ez egyenletlenné teszi a játékot, a rendezést. Különösen bántó, hogy e felfogást képviselő néhány kulcsmondat a második részben - éppen mert szervesen nem épül, nem épülhet be - önálló életet kezd élni, és már-már a politikai anekdoták bemonadáserejével hat.

(Nem a kritika és a kritikus feladata - mivel csak a végeredményt látja, lehetősége sincs rá -, hogy az írói és a rendezői gondolat közti egyenlenséget a kinek van igaza jegyében mérlegelje. Lehetősége csupán annyi, hogy a produkcióból, csak a produkcióból kisugárzó egyenlenséget megállapítsa.)

Végül a produkcióval kapcsolatosan még egy megjegyzés. Mégpedig a befejezésre vonatkozóan. Úgy érzem, sem rendezőileg, sem íróilag nincs megoldva. Kicsit mintha nem befejeződne, csupán abbamaradna a játék, félszegen, ügyet-lenül.

Az együttes

Ha a rendezésről azt mondtuk, hogy szuverén módon képviseli a színház jellegzetes játékstílusát, akkor a színészekről is ugyanazt kell mondanunk.

Jobba Gabi, Haumann Péter, Jeney István, Kristóf Tibor és Zala Márk, mint a *Fényes szelek*ben, itt sem hagyományos „szereposztást” játszanak. Öten vannak és Jobba Gabi „mindössze”

kettős szerepén kívül - Theresa de Cabarrus és a trikotóz - mindegyikük négy-öt figurát kelt életre.

Jelmezük jórészt változatlan - ritkán egy kabát le- vagy fölvételével jelzik a szerepváltást -, és a kettős játékban (hisz mai fiatalt játszanak nekünk, akik vitájuk során eljátszanak egy-egy történelmi figurát), nem is törekszenek a különböző szerepek éles elhatárolására. Nem dolgoznak ki jellegzetes gesztusokat, hanghordozásokat Robespierre vagy Saint-Just „jelzésére”. Erre mód sem igen adódik, mert a szerepek villanásokra, egy-egy mondatra, egy-egy kurta epizódra szorítkoznak.

Az együttesi teljesítmény kiemelésén túl meg kell említeni Jobba Gabi trikotózjátékát. Jobba Gabi ezt a narrátor-szerű figurát történelmi tartalommal képes megtölteni. Hozzászólásai, megjegyzései, lágyan simító suttogásai, gúnyos csattanásai, kurta mondatai - a hangszín sokféle árnyalatát ismeri, egyszerű beszédtechnikával - történelmi ítéleőerő jelenlétét érzékeltetik.

Haumann Péter Billaud-Varenne szerepében a legteljesebb. A guayanai száműzetésben is hitet őrző, s a Haitin emberi, politikai végrendeletét megfogalmazó Billaud-Varenne megformálása egy eszközeivel a tudatosság magas fokán gazdálkodó színészt mutat.

Jeney István és Zala Márk kisebb lélegzetű feladataikkal, szerepcseréikkel nem kaptak lehetőséget egy figura megteremtésére. Így játékukban inkább a mai fiatal szenvedélyességének kiteljesítésére törekedtek - sikerrel.

Kristóf Tibor játéka hasonló közegben építkezik. Alakításával kapcsolatban viszont meg kell említenünk, hogy az együttesben ő küszködik a legtöbb beszédtechnikai problémával.

Galambos Lajos: Fegyverletétel, Vígyszínház.

Rendezte: Székely Gábor, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Kemenes Fanni, zene: Jeney Zoltán.

Szereplők: Koncz Gábor, Bárdy György, Bitskey Tibor, Deák Sándor, Nagy István, Pap Éva, Egri Márta f. h., Miklósy György, Bende László, Farkas Antal, Kern András, Fonyó József, Szabó Imre, Tordy Géza, Somogyvári Rudolf, Prókai István, Zách János, Szegedi Erika, Andai Györgyi f. h., Dávid Kiss Ferenc, Tóth Imre, Lukács Sándor f. h., Ferenc László.

Fekete Sándor: Hőség hava, Huszonötödik Színház.

Rendezte: Mezei Éva.

Szereplők: Haumann Péter, Jeney István, Jobba Gabi, Kristóf Tibor, Zala Márk.

Kivételes esetben fordul csak elő, hogy egy regényben olyan drámai mag van, amelyből drámát is lehet írni. Ha van ilyen mag, akkor a regény bizonyos motívumaiból - tehát nem az egész regényből, sőt, talán nem is a regény alapkoncepciójából - olyan dráma hozható lét-re, amelyet aztán a regénytől függetlenül önálló műként is tárgyalhatunk. Kertész Ákos *Makra* című művének dramatizált változata mindenekelőtt a regény leghatásosabb mondataiból áll össze. Ezek a mondatok egytől egyig igazak, szépek és mélyek, a darab jelenetézése ésszerű, üresjárat aránylag kevés akad benne, a színészek mindent elkövetnek, az előadásból mégis hiányzik valami.

Hogy mi hiányzik, azt magából a drámából nem lehet egyértelműen megállapítani, vissza kell kanyarodnunk a regényhez annak ellenére, hogy a regényről megjelent kritikák már sok mindent elmondtak Makráról. Makra ezek szerint szürke kisember akar lenni világéletében, megfut önmaga nagyobb lehetőségei elől, nem meri magából vállalni azt, ami több és értékesebb, nem képes dönteni, amikor döntenie kellene, látszólag kényelmes életformát választ, amely azonban egyre szűkebb a számára, és amikor rádöbben, hogy maga körül mindent szét kellene feszítenie, már késő, és inkább végez önmagával.

Az igazság azonban az, hogy az öngyilkossághoz ez még kevés. Nem kétkem, hogy Makra, az az ember, akit Kertész Ákos megírt, öngyilkos lehet, sőt, hogy bizonyos körülmények között nem marad más választása. Csak azt nem hiszem, hogy Kertész Ákos eléggé alaposan hőse mögé nézett volna. A regényben - és a drámában is - Makra sorsa attól tűnik tragikusnak, hogy elszalasztotta élete nagy lehetőségét, Valit, és vele együtt saját tehetségét is, és később, amikor erre rájön, már képtelen új életet kezdeni. Csakhogy sem a lehetőség elszalasztása, sem az új életre való képtelenség nincs kellően motiválva. Makra nem akar különbözni, pedig különbözés-re van teremtve - véli az író -, önként süllyed a szürkességbe, és ezért bűnhődni kell. Csakhogy ha ez a helyzet, akkor Makra nem elég jelentős ember ahhoz, hogy egyrészt eljuthasson az öngyilkossáig, másrészt hogy öngyilkossága általános érvényűvé, tragikussá, katartikussá váljék. Ha pedig ez nincs biztosítva, kár szegény Makrát megölni. Makra az író szerint bonyolult jellem, alap-

Makra a színpadon

SPIRÓ GYÖRGY

Az elszalasztott lehetőség

A Makra bemutatójának kulcskérdése: hogyan viselkedik egy könyvsiker a színpadon? Erről beszél az író és a kritikus. Társadalmi kérdés: a „kiválás” és az „azonosulás” igénye. Erkölcsi kérdés: gyávaság vagy tisztesség okozza Makra tragédiáját? Dramaturgiai kérdés: illusztráció vagy valódi dráma?

jában véve erős és tehetséges, csak éppen elkövetett valamilyen tragikus vétséget önmagával szemben, erre rájön és bűnhődik. Szerintünk az író által vázolt helyzetben Makra újrakezdhetne mindent, mert végül is csak szürke kis feleségétől kellene elválnia és vacak kis szeretőjét kellene faképnél hagynia. És ezt Makra, ez a Makra, könnyűszerrel megtehetné, mert ennek a Makrának nem erkölcsi konfliktus okozza a vesztét, egy-szerűen csak a tulajdon gyávasága.

Ami viszont egyáltalán nem jellemző. Irodalomba emelhető öngyilkosság nincs túl sok, végeredményben vagy azért lesz öngyilkos egy típusként elfogadható ember, mert a közösség kivetette magából és nem hajlandó visszafogadni, vagy azért, mert olyan erkölcsi konfliktusba kerül önmagával, amely az adott társadalomban megoldhatatlan. Ha megtartjuk a regény cselekményét, vagyis azt, hogy Makra nem vállalja Valit, a saját tehetségét, majd évekig kínlódik a felesége mellett, aztán Sztanek mellett próbál kitörni, aztán öngyilkos lesz, és igyekszünk Makra lelkének mélyére hatolni, akkor könnyen előfordulhat, hogy egy egészen más Makrát kellene fölfedeznünk, egy véleményem szerint lényegibb Makrát, aki talán gyáva ugyan, de akiben önmaga ellentmondásai nagy erővel csapnak össze. Anélkül, hogy egy másik regényt kérnék számon Kertész Ákostól, hadd vázoljam fel ezt a másik Makrát.

A másik Makra

A regényben lehetőségként megvan az igazi konfliktus, méghozzá Makrán belül. Ha Makra nem indokolatlanul szalasztja el Valit, hanem valamilyen komolyabb, erkölcsileg megfogható okból. Makra azonnal tragikus hőssé válik. Ha például tisztessége nem engedné, hogy a nagy szerelem, a következetesen forradalmár Vali kedvéért otthagyja kisszerű feleségét, ha tisztessége gátolná, hogy tíz évvel később közönséges szeretőjével úgy éljen együtt továbbra is, mint bárki

más élne az ő helyében, ha tisztessége akadályozná, hogy belemenjen a kompromisszumokba, de éppen tisztessége kényszerítené újabb és újabb megalkuvásba, akkor Makra lényegesen súlyosabb emberként döbbenhethet rá arra, hogy nincs tovább. Makra útja akkor lenne lezárható, ha nem döntésre képtelenül hányódna három életforma között, hanem éppen önmagában hordozná azt az ellentmondást, amely minden megnyilvánulásában eleve kudarcra ítéli. Makra a tisztessége, öntudatlan és legyőzhetetlen tisztessége révén válhatna tragikus hőssé, ha ezzel az emberségével Makra egyedül állna környezetében. Valami tisztesség volt barátjában, Zselényi-ben, de kiveszett belőle. A Makra körül keringő nőkből pedig eleve hiányzik. Felesége, Magdus, annyira jelentéktelen, hogy nála a tisztesség mint erkölcsi kategória fel sem merülhet. Sztanek, a szeretője, végtelenül önző. Vali pedig, a nagy szerelem, Makra számára azért nem jelenthetne megoldást, mert Makra felelősséggel tartozik a szerencsétlen és kis-szerű Magdusért, Vali számára viszont ez a felelősség csak elvontan, csak általában létezik, mint az egész emberiség sorsáért felelősséggel tartozó forradalmárok egy részénél. És éppen a konkrét emberhez kötődő felelősség az, ami az adott helyzetben Makrát Vali fölé emelhetné. Az volna az igazán tragikus, ha Makra éppen a tisztességét adná fel, ha Valit választaná önmegvalósítás céljából. Ebbe a paradoxonba Makra valóban hősien bukkatna bele.

Ez volna Makra sorsában az igazán jelentős. Az, hogy Kertész Ákos kisszerűbb Makrát vállal, a regényben nem feltűnő, a darabban azonban nagyon érezhető. Makra gyávasága eredendően tűnik, bár az író tudati maradványok meglétével próbálja magyarázni, de ezek a maradványok nem elég társadalmiak és nem elég általánosak. Makra a saját gyávasága miatt olykor tisztességesnek tünteti fel magát, éppen gyávaságát indokolandó de ez sem teljesen követke-

zetes szál, mert Kertész Ákos jobban szereti Makrát annál, semhogy emiatt el tudná ítélni. Makrát nem szagatják szét tulajdon ellentmondásai, ezért nem lehet igazán jó drámát írni sorsából.

A színpad Makrája

A rendező Berényi Gábor és a már dramaturgként működő Kertész Ákos mindenestre megérezték, hogy Makrából nem lehet főszereplőt faragni. Ezért a cselekmény a barát, Zselényi visszaemlékezésektől zajlik, már Makra halála után, a dráma főhőse, akárhogy nézzük is, nem Makra, hanem Zselényi. Ez egyáltalán nem baj, sőt, adva van a tragédia megkettőződésének lehetősége. A dialektikusabb megoldás ebben az esetben az lett volna, ha Zselényi és Makra teljesen különböző jellemük ellenére is azonos vagy majdnem azonos végkövetkeztetéshez jutna, más szóval: ha Zselényi a tisztességes Makra bukása után rájönne arra, hogy a maga tisztességtelenségével is megbukott. A kevésbé dialektikus megoldást látjuk, lévén hogy Makra az előbb elemzett módon nem erkölcsileg bukik, vagyis Zselényi nagyjából azt az utat járja végig Makra halálának okait kutatván, mint maga Makra. Ez sem érdektelen folyamat, és ami az elő-adásban izgalmas, az mind ezzel a Zselényire vonatkoztatott kutatással függ össze.

Kránitz Lajosnak nagyon hálátlan szerep jut, az ő Makrájának nem marad más lehetősége, mint hogy tehetségesen, ám akaratgyengén hányódjék a három nő által képviselt három életforma között. Talán még ez a kisszerű Makra is lehetne valamivel érdekesebb, de a hitele nem önmagától függ, hanem attól, hogy a körülötte zümmögő nők képei-sek-e a nézőt meggyőzni arról, hogy egyikük sem lehet az akaratgyenge, ám tehetséges férfi méltó partnere. Hármójuk között valamiféle egyensúlynak kellene létrejönnie ahhoz, hogy Makra a hálójukban vergődhesen. Ez az egyen-súly azonban nem jön létre.

Szemes Mari jól játssza a primitív és önző Magdust, bár talán túl hamar világozássá válik, hogy mellette nem lehet megmaradni. Önzése persze a szöveg ismételései által is elég drasztikusan nyilvánvaló, árnyaltabb alakításra nem is nagyon van lehetősége. A Sztaneket alakító Margittay Ági bódító és egészséges nemisége talán nem annyira elementáris, hogy Makra vívódását megalapozott-



Kertész Ákos : Makra (József Attila Színház). Kránitz Lajos (Makra), Szemes Mari (Magdus) és Horváth Sándor (Zselényi) (Iklády László felv.)

nak érezzük. Kránitz mindenesetre érzi szerepe gyengéit, Sztanekkal való jeleneteiben némi dúvadsághoz folyamodik, amire Margittay némi közönségességgel válaszol.

Vali a darab legnehezebben játszható alakja. A regényt olvasva is fölmerül a gyanú, hogy míg a többi szereplővel találkozhatunk az utcán, Vali csak fikció, az a nő, aki nincs, az a tiszta forradalmár, amilyen - mondjunk egy nagyot - még Che Guevara sem lehetett. Vali a darab pozitív hőse, szimpatikus, de kissé sablonos szócső.

Pálos Zsuzsának nemcsak az írott szöveggel, hanem tulajdon szépségével, fiatalságával is meg kellene küzdenie ahhoz, hogy Valit elfogadhatóvá tegye. Ezzel számolnia kellett volna a rendezőnek, mert valószínűleg előre lehetett sejteni, hogy a Makrát oly hosszadalmasan kapacitáló, szerelmes meg szenvedélyes meg szépségesen fiatal Pálos Zsuzsának a nézőtérén ülő férfiak közül senki se tudna ellenállni, Makra azonban szerepe szerint ellenáll, és ezt aztán nem lehet magyarázni sem Makra tisztességével, sem határozatlanságával, sem a tehetségébe vetett elégtelen hitével, legfeljebb észveszejtő mulyaságával. Ráadásul Vali

még egyszer visszatér, hűen a regény szövegéhez, hogy még egy dramaturgiailag teljesen felesleges jelenetben távolítsa el a férfinezők lelkületétől Kránitz Makráját.

Az igazi drámát Horváth Sándor játssza el, főleg a második felvonásban. Az első felvonásban inkább csak a pózoló Zselényit mutatja, ami a szöveg hibája is: Zselényi sokáig úgy jelenik meg, mint aki születése óta cinikus (vagy azt játszó) figura lenne, holott Zselényi cinizmusának nyilván megvan a maga fejlődéstörténete, amit nem ártott volna érzékeltetni. Zselényi az első felvonásban inkább csak narrátor, főszereplővé a második felvonásban lép elő. Horváth Sándor játéka az első felvonásban néhol még üres, a második felvonásban azonban már egyértelműen róla van szó, és ez így is van rendjén, mert Makra már meg-halt, Zselényit pedig még meg lehetne menteni. Az utolsó jelenetekben Horváth Sándor már csak a fejét ingatja, csak hallgat nagyokat, a többiekre oda se figyelve, beszélnek hozzá, ő bólogat, hogy ne kelljen válaszolnia, és világossá válik: itt nem érdemes beszélni, a szavak itt nem segítenek - nem Makrán, de Zselényin nem segítenek. Horváth Sándor

legjobb pillanataiban azt a Pécsi Sándort juttatja eszünkbe, aki súlyosabb szerepeiben ugyanilyen döbbenetes mozdulatlan-ságra képes. Horváth Sándor fáradt, szomorú szemének, lompos tartásának, egyre kevésbé cinikus felhangjainak köszönhető, hogy a dráma vége olyan fajsúlyúvá válik, amilyen az egész darab lehetne.

Horváth Gyulától, Márton Andrástól és Csók Istvántól nem igényel különösebb erőfeszítést a nyúlfarknyi szerepek eljátszása. Kállai Ilona tiszteletre-méltó igyekezettel próbál meg eljátszani valamit megíratlan szerepéből; annyit mindenképpen elér, hogy Zselényi nem teljesen légüres térben küszködik múltjával és jelenével.

Witz Éva jelmezei jók, egyetlen egyet nem értünk: miért kell Makrának a szanatóriumi fehér ágyon barna öltönyben feszítenie.

Wegenast Róbert díszletei a sűrű jelenetváltásokhoz igazodnak. A gyors változások megoldása nem könnyű feladat, Wegenast osztott színpadának egyik szélé egy műhely részletét, másik szélé Makra lakását jelzi, a színpad közepén pedig hol Zselényi, hol Vali, hol Zselényi élettársának lakását látjuk, hol pedig a kórházi ágyat vagy a kórház kert-

Beszélgetés Kertész Ákossal

A kirobbanó regénysikernek napjainkban szinte természetes velejárója a más műfajú folytatás. S bár a regényhősöknek a filmvászonra vezető útja, a mű-faji KRESZ szabályai szerint zökkenőmentesebb, mint az, amelyik a színpadra vezet, mostanában mégis a színházi ösvény bizonyul járhatóbbnak. Járható, ámde nem veszélytelen út ez, hiszen a meredek dramaturgiai kaptatók gyakran nem a művészet csúcsára, hanem a kudarc szakadékhöz vagy a másodlagosság fennsíkjára vezetnek. Ámde hiába az intő példák sora, a kritika berzenkedése és az olvasó-nézők csalódása - a színháznak mint a nyilvánosság legszuggesztívebb fórumának vonzása és a közelmúlt néhány, esztétikai értelemben kivételnek tekinthető hasonló vállalkozásának elsöprő sikere rendszerint az előbbieknél erősebbnek bizonyul. A színházak sürgető drámaéhsége egyszer-re jelent kísértést és biztatást. Akár reményekkel, akár aggodalommal tölt el ez a jelenség, nem lehet nem tudomásul venni, hogy a *Tóték*, a *Macskajáték*, a *Fejünk felől a tetőt*, a *Rozsdatemető* megszületése és jogos sikere minden korábbinál szélesebbre tárta a regényből írott drámák előtt az utat.

A szélesebb, biztonságosabb út nagyobb sebességet is tesz lehetővé: Kertész Ákos *Makrája* 1971-ben jelent meg könyv alakban, dicsérendő gyorsasággal, még az 1971-72-es évadban színpadra ke-

rült a József Attila Színházban, s a színházi bemutató idején már nagy vonalakban készen állt a tervezett Makra-film forgatókönyve is.

A dráma kritikai fogadtatása ezúttal mintha eltekintene az összehasonlításoknak rendszerint az eredeti mű javára hajló hagyományától - éppen olyan lelkes, mint a regényé volt. Éppen ezért már telefonon jelzem Kertész Ákosnak, hogy nem azért invitáljuk beszélgetésre, hogy friss babérkoszorúját új levéllel gyarapítsuk, hanem, hogy a József Attila Színházban bemutatott drámájának tartalmi-dramaturgiai kérdéseiről beszéljünk és vitatkozzunk.

Bevezető kérdésem azonban még a lehető legártatlanabb.

– *Milyen érzés ez a hirtelen, negyvenévesen megismert nagy siker?*

– Hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem esik nagyon-nagyon jól. Még azon is mosolygok, hogy régen homályba tűnt ismerősök újra rámismernek, és az utcán sokkal többen köszönnek, mint egy évvel ezelőtt. Az igazság az, hogy az írónak szüksége van a sikerre a továbblépéshez: a siker anyagi bázist jelent, bizalmat, ösztönzést a további munkához. Bár mostanában eszembe jut egy Füst Milán egyetemi óráin hallott példázat, hogy mi van akkor, ha Mancika sok évi udvarlás, könyörgés és reménykedés után végre igent mond, de az ember boldogságára árnyékot vet, hogy történetesen éppen fáj a foga...

– És táj?

– Szerencsére azért nem veszélyes. Csak talán csodálkoztam, amikor regényem leglelkesebb kritikái is „meglepetésről” beszéltek, amikor pedig én úgy éreztem, hogy a *Makra* egyenes, gondolati és formai következménye, szerves folytatása annak, amit eddig csináltam.

És ha valamire büszke vagyok, akkor a következetességemre, hogy a *Sikátor* viszonylagos visszhangtalansága után sem tértem le a választott útról. És azt szerettem volna, hogy ha az olvasó nem is, de legalább a kritika észreveszi, nyugtázza ezt a sokéves következetes erőfeszítést, és azt méri fel, hogy az induláshoz képest meddig jutottam ezen az úton.

– *Kötetei, a Hétköznapiak szerelme, a Sikátor és a Makra között éreztem, hogy nagyon szoros az összetartozás. Nemcsak a környezet azonos s a hősök rokonok, de még életük alapkérdése is visszatér. Bognár Vince nemcsak azért tekinthető Makra Ferkó „regénytestvérének”, mert azonos társadalmi környezetből való rokon jellemek, hanem azért is, mert bizonyos értelemben hasonló válaszára kerülnek. Csak a Makra kérelhetetlenül végigköveti hőseit azon az úton, amelynek a Sikátor 'csak az első szakasza...*

– Ez nyilvánvalóan annak a következménye, hogy minden munkám két alapélményből táplálkozik. Az első politikai-társadalmi-közéleti töltésű, és oda megy vissza, hogy a negyvenes és ötvenes évek fordulóján - a második világ-háború, a fasizmus traumája és az újjá-építés éveinek kamaszfejjel átélt lelkes szédülete után - rádöbbenem arra, hogy mindaz, amit a munkásosztályról hittem és tanultam, valahogy másként van az életben. Ennek a gondolkodási folyamatnak, felismerésnek csak igazolása volt a közvetlen találkozás, az a néhány év, amit érettségi után az Ikarusz-gyárban töltöttem karosszérialakatosként.

– *Mi volt e /elismerés, tapasztalás lényege?*

– Ha a válaszban is ragaszkodom az íróként vállalt objektivitáshoz, akkor azt kell mondanom, hogy az a budapesti

jét. A színpad közepével van tehát a gond, főleg azért, mert a díszlet itt többnyire jelzett, egy-egy ágyból áll csak, az egyik díszlet azonban, amely tulajdonképpen egy hatalmas könyvszekrényből és két fotelből áll, nagyon naturálisnak hat, és uralja a háttérrel akkor is, amikor az előtérben más, jelzett szín-helyen zajlik a cselekmény. Talán a gyakori jelenetváltásokhoz rendszeresített elsötétítés is mellőzhető lett volna.

Egy szót a közönségről.

A darabnak szemmeláthatólag nincs nagy sikere. Ez persze nem minősíti sem

a darabot, sem az előadást; a produkció ha kiválóan nem is mondható, de igen tisztességes munka. Egy színházhoz azonban a közönsége legalább úgy hozzátartozik, mint az igazgatója, a rendezői és a színészei. és ha a József Attila Színház törzsközönsége távol marad a Makrától, ezt nyilván azért teszi, mert könnyedebb szórakozáshoz van szokva, mert azt igényli, amire évek hosszú során át nevelték. A nézőteret így közönségsszervezett kiskatonák és munkásfiatalok töltik meg, akik maguktól nyilván nem mentek volna a *Makrába*. Mégis odafigyelnek az

előadásra, és érezni, hogy nagyjából értik a lényegét. Tulajdonképpen tehát szerencse, hogy ők ülnek a színházban és nem a törzsközönség. Nekik szól a darab, és nem a törzsközönségnek.

Kertész Ákos: *Makra*, József Attila Színház.

Rendezte: Berényi Gábor, díszlet: Wegenast Róbert, jelmez: Witz Éva.

Szereplők: Kránitz Lajos, Horváth Sándor, Pálos Zsuzsa, Szemes Mari, Margittay Ági, Kállai Ilona, Horváth Gyula, Márton András, Csók István.

nagyüzemi munkásréteg, amelyet megismertem, életvitelében, szemléletében, látásmódjában sokkal kispolgáribb volt, mint kamaszfejjel vagy a brosúrák alapján képzeltem. Később gyógyíthatatlan racionalizmussal és realizmussal próbáltam ennek az okait is feltárni, értelmezni.

– *Gyógyíthatatlannak érzi a racionalizmusát?*

– Igen. Ezt bizonyítja az is, hogy valójában minden írott történetem abszurd, csak éppen - racionalista értelmezésben.

– *Hogy érti ezt?*

– A valóság csupa érthetetlen, hihetetlen, valószínűtlen dolgot produkál. Az író észreveszi, felfedezi ezeket az érthetetlen, valószínűtlen dolgokat, és megpróbálja ábrázolni. Hát nem abszurd dolog az, hogy egy ilyen Makra Ferkó - akinek Vali személyében megadatott életében az egyetlen nő, aki méltó társa lenne, akivel emberként élhetne, akit szeret és aki szereti - fogja magát és otthagyja? El tudom képzelni, hogy egy modern francia író Makrának ezt a lépését mint abszurdumot, abszurd módon közelítené meg - joggal. Én azonban elemezni próbálom: miért történhetett ez így, mik lehettek ennek az abszurd döntésnek a társadalmi, lélek-tani okai? A redukált információval dolgozó, nem realista irodalommal szemben, esztétikai hitvallásom is ez a sokrétű informáltságot feltételező, megfelelően dokumentált elemzés. Az előbbi - megítélésem szerint - ugyanazt a döbbszerű értetlenséget ébreszti az olvasóban, a kérdések káoszát, mint maga az élet. Kétségtelen, hogy ez a hatás is lehet élmény, lehet megrázó és felkavaró. De a realizmus a dolgok mögött a gyökereket, a tettek mögött a rugókat ábrázolva elemez és értékeli, s ezzel megkönnyíti az eligazodást is. Anélkül, hogy bármelyik tendencia esztétikai jogosultságát vitatnám vagy akár értékkülönbséget tennék, vallom, hogy engem elszakíthatatlan kötelékek fűznek a realizmushoz.

Kertész Ákos lassan, nehezen formálja a szót, de hangja ennél a témánál átforrósodik. Szikár, szakállas arcán a szenvtelen nyugalmat felváltja a szenvedély. Mint aki még mindig nem létező vagy régen kihűlt támadások ellen védekezik vagy saját jó ügyének makacs prókátora.

– Ha elégedett vagyok, az csak azért van, mert nem adtam fel elveimet akkor sem, amikor a nyugat-európai próza hirtelen beáramlása, az új divatok és él

mények hatására sokan avultnak, besározottnak érezték nálunk a realizmust. Pontosan tudom, hogy a *Sikátor* és a *Makra* között eltelt időszakban nemcsak én léptem íróként előbbre, de a közvéleményt, a kritikát is áthangolta a modern amerikai próza betörése. Hogy időközben remekművek bizonyították, hogy a realizmus változott, de nem avult el.

– *Beszélgetésünk elején két alapélményből indult ki, de a másodikkal adós maradt.*

– Azt hiszem, a szubjektív élmények és vonások nehezebben körvonalazhatók, mint a társadalmiak. Bár valójában nem könnyű a kettő között határt vonni, hiszen az emberi psziché bizonyos idő-egységen belül állandó (hogy ne mondjam: örök) vonásait, az emberi maga-tartásokat is felerősítheti vagy elnyom-hatja a társadalmi környezet. Életkoromból - 1932-ben születtem -, sorsomból, gyerekkoromból következik, hogy korán kifejlődött bennem a mindenfajta emberi egyenlőtlenség ellen való tiltakozás. Hogy végtelenül érzékeny lettem a fajok, osztályok, nemek közötti viszony torzulásaira, mindenfajta megkülönböztetésre és elnyomásra. Minden munkám magán viseli ennek az élménynek és érzékenységnek a bélyegét. Férfi és nő viszonya számomra ezért nem egyszerűen szerelmi téma. Marx azt írja valahol, *hogy az embernek emberhez való legalapvetőbb kapcsolata a férfi-nő viszony, mert ebben egyszerre jelenik meg az ember biológiai és társadalmi relációinak rendszere.* Ezért tükrözi a férfi-nő kapcsolat azt is, hogy meddig jutott el a társadalom az emberi viszonyok humanizálásában. Ezt a szemléletet igyekszem követni írásaimban, és szeretném hinni, hogy ez a felfogás végigkíséri hőseim sorsát. Ezenkívül többnyire beleütköznek abba a magatartásbeli dilemmába is, amit Makra Ferkó halála előtt így fogalmazott meg: „Mindenkinél jó akartam lenni, de nem jó voltam, hanem hülye. Béketűrésem mindig bajt hozott arra, akiért lenyeltem a sérelmeket ...” A rossz irányba forduló jószág, a meg-hiúsult segíteni akarás problémája, úgy érzem, ugyancsak jellemző korunkra és kortársainkra, talán rám is, s éppen ezért végigkíséri hőseim életét.

– *Mindaz, amit elmondott, valóban segít bennünket abban, hogy művei gyökeréhez ássunk. De megvallom, egy alapvető problémafelvetés vagy felismerés hiányzott számomra. A Makrából olvasott első, folyóiratbeli fejezetnek, ha*

jól emlékszem, az volt a címe: Szűk ruhában. Ez a „szűk ruha” - érzésem szerint - az ember jellemének és szerepének, vágyainak és lehetőségeinek alapkonfliktusára utalt, s számomra a Makrának is a kulcsa. A legizgalmasabb gondolatnak azt érzem, hogy egy embert megfojthat az a nem testére szabott szerep, amit a társadalom elvárásai alapján, önmaga jobbik énjét meghazudtolva vállalt.

– Jó, hogy erre rákérdez. Magamtól talán azért sem beszéltem róla, mert annyira bennem volt az írás kezdetétől és annyira bennem van azóta is, hogy már nem is éreztem szükségét, hogy külön szóljak róla. Valójában a vágy és a valóság ellentmondása örök probléma, s ennek a huszadik századi változata talán a legizgalmasabb írói téma. Elég a világban körülnézni, hogy lássuk, a fiatalok az egyenruhától - a felnőtt stílustól, magatartástól - idegenkedve, kívülállásuk bizonyítékeként egy másféle egyen-ruhába bújtak. Olyanba, amely egyfelől megkülönbözteti őket a felnőttektől, másfelől viszont hangsúlyozza, saját nemzedékükön belül, a többiekkel való azonosulást. Még az effektív egyenruhát viselőikben is él valami hasonló igény: azonosulni a társakkal, de kívánni a többi ember közül. Korunkban a társadalom, a környezet és a kortárscsoport terrorja rendkívül megnövekedett, a társadalmi elvárás maga béklyózza körül az embert. A legtöbben, ezt követve, ugyanolyanok akarnak lenni, mint a szomszéd, a rokon, a kolléga. A fogyasztói társadalomban ez a törekvés a státuszszimbólummá lett tárgyak birtoklására is kiterjedt. Már nemcsak élni illik ugyanúgy, nemcsak az életet kell a többiekhez hasonlóan felfogni, de a cél: ugyanolyan lakásban lakni, hasonló autót, hűtőszekrényt szerezni, mint az azonos státusban levők. Makra tulajdonképpen gyötrődése is azon a bevallott igényen alapul, hogy nem akar „más”, nem akar kitaszított lenni, nem akar különbözni. Azért választottam ehhez a küzdelemhez egy olyan, külsőre is extrém figurát, mint Makra Ferenc, hogy hősömnek ez az élménye, a kitaszítottaságtól való félelme még realisabb legyen.

– *Valahol Ön arról beszélt, hogy Makra tulajdonképpen „véten” a maga tragédiájában. Én megvallom, megütözttem ezen ...*

– Talán a fogalmazás nem volt a leg-szerencsebb, bár valóban nehéz ezt a

kérdést eldönteni. Mert Makra Ferenc tagadhatatlanul bűnös is, de már csak azért sem szabad az ő bűnét, felelősségét túlhangsúlyozni, mert ez felmentené azt az elvárásrendszert, amelynek hősöm a legjobb szándékkal akart megfelelni, s ami végül is felőrli. Makra tiszta ember, még csak nem is gyenge ..

– „Mert a jó sajátja, míg bűne a koré, mely szülte őt”?

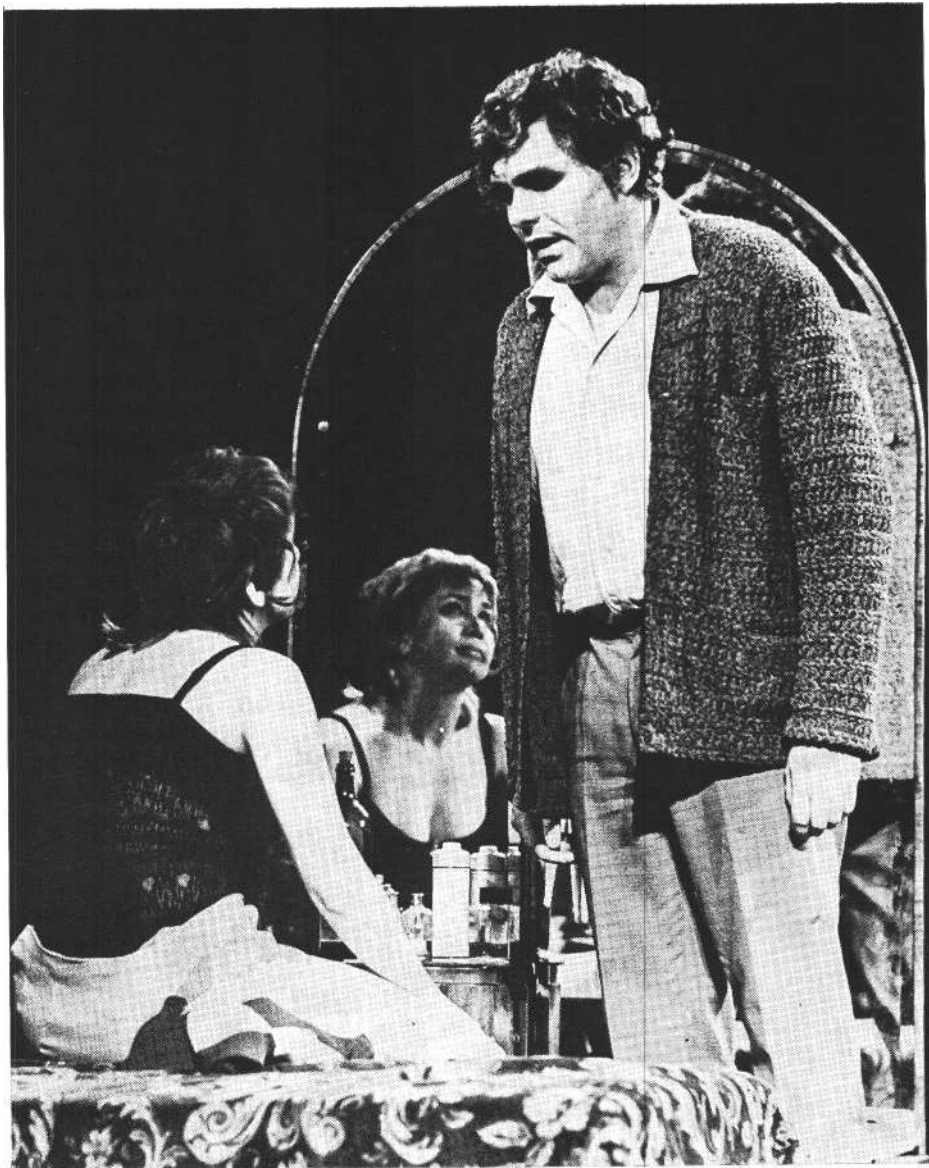
– Igen, talán ez pontosabb, mint az, ha véltlennek mondjuk, és mégis méltányosabb egy szigorú ítéletnél.

Makra drámai problémái után ideje, hogy rátérjünk a dráma problémájára. Olvastam, hogy egy interjúban, a kérdést meg sem várva, elmondta, hogy nem jutott eszébe, pontosabban nem Önnek jutott eszébe a Makrát színpadra vinni. Hogy a dráma Berényi Gábor fel-kérésére született.

– Így igaz.

– Én azonban nem érem be ezzel a válasszal. Engem tudniillik az érdekel, hogy mit szólt Kertész Ákos, az író, és mit Kertész Ákos, a hivatásos dramaturg ehhez a felkéréshez? Kérdezhetném úgy is - mi vonzotta vagy miért állt kötélnek?

– T'aven Halálhajójában szerepel egy hajófestő, aki elvesztette a hajóját, elvesztette az iratait, és így békésen, munkátlanul ögyeleg, napozik a spanyol partokon Arra úszik egy elég aggasztó külsejű hajó, ahonnan leszólnak és hívják, nincs kedve hozzájuk szegődni? A festőmatróznak: nincs túl nagy hajlandósága feláldozni a nyugalma, meg azután fél is a korábban már átélt vihartól, hajótöréstől, attól, hogy halálhajóra száll, de eleget volt munka nélkül ahhoz, hogy ne merjen nemet mondani. Valahogy így voltam én is a Makra színpadi változatával. De komolyra fordítva a szót: féltem a színházról. Féltem attól, hogy fogok a magam filmes szemléletével megbirkózni a feladattal. Filmes múltam - ha attól a naptól számítom, amikor először keresett meg Bán Róbert dramaturg és Rényi Tamás rendező, hogy hajlandó lennek-e nekik dolgozni - tizen-két esztendő. Az első próbálkozás, amelyből később a *Mindennap élünk* született, elvetélt ugyan, de a filmmel való viszonyom, szerelmem, házasságom tartós lett. Két filmet írtam, több tévé-filmi, és hat éve vagyok hivatásos dramaturg. Azt hiszem, sikerült Rényi Tamással együtt kialakítanom a magam filmes formanyelvét, és ha dramaturgként mások forgatókönyvébe nyúlok, akkor



Kertész Ákos: Makra (József Attila Színház). Margittay Ági (Sztanek) és Kránitz Lajos (Makra) (Iklády László felv.)

sem a hivatalnok, hanem az alkotó oldaláról teszem. Igyekszem a magam módszerét mindig a rendező és az író alkatahoz alkalmazni. Regényépítkezésemben is, úgy érzem, kezdem megtalálni a magam útját. De a színház teljesen új, idegen birodalom volt számomra. Megvallom, magától a műfajtól, a másfajta művészettől is tartottam. Mostanáig egyfajta filmes gyanakvással néztem a színházat ...

– Fordítva gyakoribb, és a művészetek életkorát, történetét tekintve - logikusabb!

– Talán furcsán hangzik, ha elmondom, hogy én mostanáig valahogy befejezetlen művészetnek éreztem a színházat. Nem bíztam abban, hogy lehet egy szituációt egyetlen snittben ábrázolni. Tartottam attól, hogy nem lehet a jeleneteket előzőleg egyenként kidolgozni, nem lehet megvágni. Hiányzott a hangsúlyt kifejező plánok filmbeli szelekciója, és az a lehetőség, hogy egy vágással megszabhatjuk egy mozdulat, egy tekintet időbeli határait, ritmusát ... Mind-

ezen túl, még élt bennem egy gyakorlati és morális aggály is, amiért Berényi felkérése idején már elköteleztem magam Rényi Tamásnak a Makra filmváltozatára. Megértheti, hogy tulajdonképpen minden a vállalkozás ellen szólt. A színház varázsát, annak az izgalmát, hogy a színházban minden este újra megszületik a mű, viszont csak most ismertem meg.

– Ezek szerint Berényi Gábornak mégis nagyon meggyőző érvei lehettek. A legmeggyőzőbb talán az általa vezetett szolnoki színházban színpadra került Macskajáték és az általa rendezett példaszzerű és méltán sikeres regénydramatizálás, a *Fejünk felől a tetőt* lehetett ...

– Beszélgettünk színházról, emberek-ről. És persze a regényemről is. Azután kiderült, hogy - értjük egymást. Engem lelkesített az a célkitűzés, amivel Berényi nekifogott a József Attila Színházban a munkának. Az újat akarása. Hogy a közönség „kiszolgálása” helyett igényeket akar támasztani Angyalföldön. Hogy az én könyvem is eszköznek érezte, amellyel robbantani lehet az el-

uralkodott kispolgári életformát és íz-lést. Vonzott a cél, és akkor már a fel-adat is, hogy hogyan lehet a regényt anyagnak - mondhatnám szinte: élet-anyagnak - tekintve, önálló és önmagában hiteles színpadi művet írni Makra Ferenc sorsából.

- Ezt a törekvést, célkitűzést csak helyeselni tudtam akkor is, mikor nyilatkozatukban először olvastam. De megvallom, a megvalósítás, az egyébként valóban tartalmas színházi este sem győzött meg teljesen arról, hogy ez a tervük sikerült.

- Amikor belefogtunk a munkába, több szerkesztési lehetőség, megoldás kínálkozott. Végül is ennél a nem túlságosan eredeti, retrospektív módszernél kötöttünk ki, és bizonyos értelemben megkettőztük a drámát. Zselényi Dezsőnek a Makráét kísérő drámája a regényben is adva van, de a színpadi változatban kerül ennyire előtérbe. Abból indultunk ki, hogy amikor az olvasó, illetve a néző már ismeri Makrát, amikor már személyes ismerősévé válik a hős, akkor egyszerűen nem halogathatjuk tovább a tragédia bejelentését. Ha két ember találkozik, s az egyik közös ismerősük halálhírére hozza, akkor nem részletezheti a lényeges vagy lényegtelen előzményeket, hanem ki kell hogy mondja a lényeg: Ferkó öngyilkos lett! És csak a beszélgetés későbbi szakaszában kerül sor arra, hogy elmesélje - hogyan. A regényben is az elbeszélésnek ezen a pontján kerül a barát, Zselényi Dezső alakja elő-térbe, elsősorban azért, hogy kérdései, a tragédiával szembeni értetlensége, motiválják a történeteket. De a továbbiakban a regényíró vissza kell hogy vegye tőle az elbeszélés fonalát. A drámában viszont ezt a Zselényi-szálat emeltük ki: ebből következett, hogy Makra Ferenc öngyilkossága a színpadon nem egy folyamat befejezése, hanem egy lelkiismeret-furdalás kezdete. s ezt illusztrálja Makra Ferenc élete.

- Nagyon megkönnyíti a dolgom, hogy először a szerző használja azt a szót, amit én nem mertem kiejteni. Számomra tudniillik éppen a főhős sorsának ez az illusztratív jellege teszi vitathatóvá a színpadi mű dramaturgiai koncepció-ját.

- Nem érzi drámainak?

- Ezt ilyen egyértelmű elutasítással nem mondanám. Inkább csak arra gondolok, hogy a regény, az itt említett, egymás mellé rendelt két drámával szemben egyetlen hős életében találja

meg az egymást követő, egymásra épülő drámai döntési szituációkat. A sorozat két kulcspontja: Makra két életre szóló döntése. Az első: vállalni vagy elengedni Valit, s vele együtt az emberi felemelkedés, a tömegből való kiválás útját, vagy a végletekig alkalmazkodva belesüppedni a környezetbe. Makra második drámája az a felismerés, amely szerint „Sztanek nem Vali”, tehát most Már - tíz évvel az első rossz döntés után - hiába választaná derék, csak éppen elviselhetetlen, főzélékszágú, lefele húzó feleségével, Magdussal és az örök hazudozással szemben a válást, és az üzemben szerzett szenvedélyes szeretőjét - önmaga ellen elkövetett vétkét Már már ezzel sem tehetné jóvá. Ezeknek a döntési szituációknak a drámája, megítélésem szerint, némileg lecsiszolódott, elsikkadt a színpadi változatban.

- Nem védekezem, ha nincs mivel. Azt hiszem, igaza van. De azért annyit válaszol mégis, hogy valami alap-vetően lényeges, fontos dolgot azért talán így is sikerült elmondanom. s ha elfogadom a véleményét, hogy a regényhez képest bizonyos vonatkozásban meg kellett alkudni, akkor drámám mentségére azt is hozzá kell tennem, hogy azért a színmű szuggesztivitása, nagyobb nyilvánossága, szélesebb körben és más rétegekhez is eljuttatja a felvetett és mindkettőnk által fontosnak érzett gondolatokat. Ezenkívül él bennem az a másik remény is, hogy talán akik nem ismerik a regényt, akik valóban önálló műként kell hogy értékeljék a drámát, azokban nem ébred fel az a kielégületlenség, amiről beszélt.

- Valóban, a kritikus nem bújhat bele az ő bőrükbe, s talán hiába is igyekszik magát a korábbi élményektől teljesen függetleníteni. Szeretném hinni, hogy az összehasonlítás kényszere alól felmentett nézők így is követni tudják Makra Ferenc sorsát, és élete csődjét látva átélük a katarzist. De megütköztem például azon a dicsérő kritikán, amely a színmű minden mozzanatáért lelkesedett, „csak” Makra öngyilkosságát érezte motiválatlannak...

- Ha ez így van, akkor vesztettem. De talán mégsem...

- Ne értsen félre. Ezt nem én mondtam, hanem egy szinte fenntartás nélkül lelkesedő kritikus. Bennem, az említetteken túl, egy egészen más, dramaturgiai kérdés maradt nyitva. Hogy ha már ezt a szerintem némileg illusztratív, de azért általánosan elfogadott, sokjelenetes, epi-

kus drámai szerkezetet választották, akkor miért nem törekedett arra, hogy legalább az egyes jelenetekben belül robbanjanak a „minidramák”. Mondjuk úgy, mint Brecht Rettegés és nyomorúság a harmadik birodalomban című művében, vagy akár mint a Rozsdametetőben?

- Szerintem az megint egy más drámai konstrukció lett volna. Mi ezúttal tudatosan ügyeltünk rá, hogy a jelenetek végére, Berényi Gábor szavával, „ne kössünk masnit”. Nem petárdák robbantására törekedtem, hanem arra, hogy az egyes jelenetek befejezetlenségével is fenntartsam a feszültséget, és ily módon csak a teljes ív lezárultával álljon össze a dráma.

- A megoldás nem teljesen meggyőző. Bár az igazat megvallva, lehet, hogy mindez nemcsak dramaturgiai kérdés, hanem inkább az előadással függ össze. Ezzel kapcsolatban szeretném megkérdezni: ilyennek képzelte-e hőseit?

- Erre a kérdésre nagyon könnyű válaszolni. Nem! De én a Sikátor hőseit is egészen másnak képzeltem, mint Rényi Tamás, aki kezdettől nemcsak az általam megírt hőst, hanem engem magamat is belelátott a figurába. Szélesnek, kerek arcúnak, medvemozgásúnak láttam Bognár Vincét, és az utolsó percre nem tudtam elképzelni, hogyan alakulhat át Koncz Gábor - Bognár Vincévé. De a film végül is meggyőzött, hogy ez a figura más ugyan, mint akit én elképzeltem, de hiteles! s én csak hálás lehettem Rényinek, aki kiválasztotta, és Koncz Gábornak, aki eljátszotta ezt a - B. Nagy László találó szavával - „paraszt Miskin herceget”. Ez is azt bizonyítja, hogy a szerző nem beszélhet bele a szereplőválasztásba, nem kötheti meg írott elképzeléseivel a rendező kezét.

Utolsó kérdésem a holnapra vonatkozik:

- Amikor a színházzal szemben támasztott filmes gyanakvását múlt időbe tette, utalt arra is, hogy azóta már megismerte a színpad minden este újjászülető varázsát. Azt jelenti ez, hogy ennek nyomán elkötelezi magát Tháliának? Vagy prózaiban: várhatunk-e a jövőben újabb Kertész Ákos-drámát?

- Ma még nem merek erre válaszolni. Talán. Amiért nem ígerek, még megírhatom. Most csak annyit mondhatok, hogy igyekszem elkerülni a siker legnagyobb buktatóját, és nem akarom az egyszer bevált témát, formát ismételni. Hiszek abban, hogy a siker után mindent előről kell kezdeni.

SZÁNTÓ ERIKA

Az egyensúly felborulása

Oscar Wilde szerint az emberek mind-addig nem érzékelték a kód létezését, amíg néhány tizenkilencedik századi költő és festő erre meg nem tanította őket. Attól kezdve azonban nem egyszerűen a kód vonult be a fogalmi rendszerükbe, hanem fajták és változatok különböző hangulati tartalmú sokasága. Századunk modern nyugati művészete sem egyszerűen megnevezett és tudatosított egy létező állapotot: magányt, hanem láthatóvá tett egy vadul burjánzó fogalom-bokrot, a magányvariációk bőségét. S amit mindenekelőtt szembetűnővé tett: ez a magány leginkább az összezártságban, a szinte érintőleges testközelségben, szorosra fogott emberkörben csírázik ki legjobban, s nem az emberek, csak az emberség hiányával azonos. Így áll elő az a paradox szituációfelismerés, amely a legkisebb elemi közösséget, a családot is, a modern magánypokol színtereként tárja elének. Ide többé nem megpihenni térnek a „hadszíntérrel”, itt a támadó-védekező mozdulatok lefékeződnek ugyan, de el nem csendesednek. Ez a magányérzés nem hasonlít a valamit akarok, a teljességre törekvők emberi zátonyához. Ott a magányban van valami pátoz, valami fenség, a teljes önmegvalósításra törekvő személyiség el-bukott és egyedül maradt, kirekesztődött belső túlméretezettsége miatt az átlagosak, s középszerűek világából.

Azok a magányosok, akik olyan szép számmal sorjáznak elő napjaink amerikai prózájának lapjairól, s öltének testet az amerikai drámák legfontosabbjaiban, maguk az átlagosak, a középszerűek. Jól berendezett peremvárosi házakban, a kertvárosban, az egyetemi negyedben élnek, nappali szobáik berendezése észrevétlenül felcserélhető lenne, s nem kirekesztődtek az emberi világ mikrokörnyezeteiből, hanem épp odabéklyózódtak, egymáshoz láncolódtak, mint a közös bilincsen függő rabok. Ezeknek a magányosoknak szinte összeér a bőrük és a leheletük, riadtan merednek egymásra, de a másik tekintetében semmi biztatót nem tudnak felfedezni. Egy-

más fülébe üvöltik a kétségbeesett és vak gyűlölet agyonforgatott szavait, de tökéletesen és véglegesen halott bennük a remény, hogy valaha is meghallgatásra találhatnak.

2.

Albee nem abszurd drámaíró. Aki csak a *Nem félünk a farkastól* és az *Érzékeny egyensúly* alapján ítélt, könnyen juthat *erre* a következtetésre. Nincs jelentősége itt részletesen elismételni, amit Albee drámaírói alakváltozásainak szokatlan sebességéről és váratlan meglepetéseiről *már* elmondtak. Tény, hogy ebben az irdatlan távolságokat bejáró írói kalandozásban a *Nem félünk a farkastól* és az *Érzékeny egyensúly* rokon tájakat jelent: a hagyományos naturalista dráma tájait. S a *Nem félünk a farkastól* világ-sikere talán *még* tovább erősíti azt a látszatot, hogy a *homokláda* és az *Amerikai álom* csak a szakmai izmosodást meghozó előzmény: a kész, teljes fegyverzetében a világ elé lépő Albee folytatás nélkül ejti el az abszurd dráma sajátosan kezéhez idomult eszköztárát. Pedig csak az történt, hogy a formai vívmányt továbbra is felhasználva, az abszurd *szemlélet* tűnik el műveiből.

Albee először (s az *Érzékeny egyensúly*nál tökéletesebben) a *Nem félünk a farkastól* színpadán képes a részletesen elemzett, gonddal motivált és minden-napi környezetbe helyezett középszerű hőseket tökéletes szimbiózisban ábrázolni a létükben benne rejlő abszurditással. Ezúttal a tétel, a prekoncepció tökéletesen álcázott. A színpadot betöltő élet olyan sűrű, hogy sehol se látszik ki a sakktábla, amelynek szabályos és előre felrajzolt kockáin a játszma folyik. A dialógus látszólagos szertelensége jól takarja a lényegre törés kíméletlen logikáját. Albee nagy gonddal törekszik arra, hogy elhitesse magáról, amit egyik 1964-ben adott nyilatkozatában állít: „Én semmiképpen nem tartom magam intellektuálnak. Gondolkoztam nagy része öntudatlan.” Valóban így látszik: a *Nem félünk a farkastól* szópárbájának alig találhatók meg a „kulcspillanatai”, a mondatok és helyzetek szinte felcserélhető, átrendezhető véletlenszerűséggel követik egymást. Végül mégis létrejön az egyszerűség, kirajzolódik a művészileg szuggerált szükségyszerűség, a hétköznapi kidobja magából az általánosítást, a megszokott megmutatja abszurditását.

Az *Érzékeny egyensúly*ban először is a rokon elemek a szembetűnőek. A drá-

mai történés kiválasztott ideje és helye lényegtelen: valahol a folytonosság kellős közepén, ma, tegnap vagy holnap, az idő érték és ígéret nélkül múlik, az emberek úgy néznek egymásra, ahogy tegnap, s holnap sem sikerül majd fellelni egymás arcán semmiféle biztató jelet, a szavaknak nincs is önálló jelentésük, sztereotípiákká ragadtak össze, készen lehet előrángatni őket a csend ellen, amelyet nem hagyhatnak megtelepedni, mert jobban elárulná őket, mint a beszéd.

Mindkét darabban a legjobban összetartozókat vagy még inkább - legszorosabban összeláncoltakat - a házaspárokat, a beszéd segíti a lényeg elfedésében. Minden, amit kimondanak, nem más, mint egyezményes jel, de nem a közlendő jele, hanem éppen valódi tartalmat helyettesít.

Ami nagyon lényeges: ez nem azonos a kapcsolat hiányával, sőt, nagyon is feszült kontaktust igényel. Itt „játékszabályok” uralkodnak és figyelni kell. Meg-határozott mondatra meghatározott válaszmondat következik, de mindez nem vált automatikussá. A hősök belül egy másik dialógust is lefolytatnak, s rögtön le is fojtanak. Amit kimondanak, az megszokott és ezerszer „lepróbált”, de azért mindig jelen van benne ennek a belső beszélgetésnek a feszültsége is.

Ebbe a megszokott és „rendes lejátszásba” lép be mindkét műben a kívülről jött emberpár: Honey és Nick a *Nem félünk a farkastól* porondjára s Edna és Harry az *Érzékeny egyensúly* színterére. A szokott lejátszásból egyszerre attrakció lesz, exhibicionista szeánsz, az egy-mást tépés gépies szertartása felborul, ki-alakul egy furcsa bizonyítási eljárás, amelynek azonban nem annyira az a tétje, hogy bárki tisztázza magát vád és önvád alól, inkább, hogy a másikat vádolhassa, látványosan és jóvátehetetlenül. S ezen a ponton mindkét műben megjelenik az abszurd mozzanat: a *Nem félünk a farkastól* házaspárja farkasszemét néz egy kitalált gyermekkel, az *Érzékeny egyensúly* Tobiasának és Agnesének nappali szobájába pedig belépnek Harryék, hogy metafizikussá nőtt szorongásukkal tovább tépjék az amúgy is foszladozó látszatot, kinagyítsák a többiekben is munkáló félelmet.

Az abszurd mozzanat azonban ezeken a kulcsponatokon is jól álcázott mindkét műben. Tökéletesen a többi tényező közé ágyazottan jelentkezik. Martha és George körüli az egész világ aláaknázott,

a kitalált s még különleges öngyötrő fantáziával nyomorékká silányított gyermek csak a „nagyágyú”, de bármilyen irányban mozdulnak ki a megszokott feladások-lecsapások ritmusából, homályos veszélyek közé jutnak. George talán szüleinek halálát okozta, soha el nem készült könyve szégyenteljes titkokat tartalmaz, teste is hitvány és egyre hitványodó, házassága nemcsak megvetésre méltó üzletkötés, de ráadásul még meg sem adta az előre kikötött árat, egy senki, egy pipogya, egy kötelező érvényesülésre képtelen csapta be a világot. A szégyen, az ellehetetlenülés azonban nem-csak az információk által meghatározott pontokon nyilvánvaló, hanem jelen van állandóan. Egy felhangzó zenefoszlány, egy félig kimondott jelző is jelenthet valami szörnyű titkot, s annál rosszabb, minél kevésbé tudjuk, hogy mit. A szégyennek ez a mennyisége is abszurd elemmé válik, a tudatosnak és tudat-alattinak ez a felgyült, összetorlódott szemete már alig hasonlítható össze a hagyományos naturalista dráma más arány-

rendszerhez méretezett hulladékhalmával.

Az *Érzékeny* egyensúlyban még szembetűnőbb az abszurd elemek osztott jelenléte, tehát az, hogy nem egyetlen mozzanat hordozza, bár kétségtelen, hogy a megnevezhetetlen félelmében otthonát elhagyó Edna és Harry megjelenése kiemelt jelentőségű. Ők azok, akik semmiféle egyedi vonással nem rendelkeznek, ez a házaspár a lélegző, vegetáló Szorongás. Belőlük hiányzik a lélektani árnyaltság, ami a többieket még nyomokban jellemzi. Claire alkoholizmusa, Julia társtalanságra ítéltége, Agnes örültséggel fenyegető józansága vagy Tobias tökéletes emberi megszűnése külön-külön nem fe^szítene még szét a hagyományos dráma kereteit és „illemszabályait”, csak így együttesen képeznek valamit, ami már az abszurd világába indít. És vissza. A mű legdöntőbb vonása: ez az oda-vissza játék. Albee nem törekszik olyan szenvtelenségre, mint „igazi” abszurd rokonai. Egyik legkegyetlenebb művében, az *Amerikai* álomban sem mond le

a reményről, hogy hőseit érdemes együtt-érzésével megajándékozni. Ha többet nem is, egyetlen figurát, a nagymamát emberbőrbe bújtatja panoptikum-színpadán. Ez az írói magatartás lényegileg más légkört teremt Albee színpadán és nézőterén, mint például Ionesco esetében.

Albee így fogalmazza meg saját alapállását: „A szánalom az együttérzés el-érzelmesítése - bizonyos módon. A szánalom a sajnált személyt lealacsonyító érzelem. Az együttérzés nem lealacsonyító. Engem nem érdekel a szánalom - engem az együttérzés érdekel. A szánalom önelégült érzés. Az együttérzés adakozó érzelem. Az érzékösség felületes pótléka az érzelemnek.”

Albee tehát elhatárolja magát a szentimentális színháztól, de vállalja az érzelem jogának és kötelességének hirdetését a színházban.

3.

Jelenti-e az együttérzés jelenléte a felmentés jelenlétét? Van-e még folytatás

Albee: *Érzékeny egyensúly* (Vígsház). Bánki Zsuzsa (Edna), Benkő Gyula (Harry), Sulyok Mária (Agnes), Ruttkai Éva (Claire) és Várkonyi Zoltán (Tobias)



Albee hősei számára? Van-e reményük, hogy a vegetációból egyszer még élet, az egymás tépéséből egymás feltámasztása lehet?

A Vígszínház előadása, Horvai István rendezése tiszta, világos választ ad ezek-re a kérdésekre. Az *Érzékeny egyensúly* figurái olyan véglegesen bezáródtak saját világukba, hogy már az emlékezetükben is elhalványult egy másfajta életlehetőség. A drámán belül még az is a szemük előtt bizonyítódik, hogy hiába is próbálnák kitenni a lábukat ebből a fullasztó házból, a szomszéd házban ugyan-olyan légszomjjal birkóznak az emberek, s így lehet ez a szomszéd városban, talán a szomszéd államban is, hiszen Júlia a rosszabból a rosszba menekült vissza ide.

Az előadás tehát nem kínál feloldást, s ez a végeredmény vitathatatlan. Az okok azonban kevésbé mutatnak túl a falakon, mint amire a drámai anyag lehetőséget nyújt.

Különös helyzet áll elő: az előadás épp túlszínezettsége, lenyűgöző egyéni teljesítményei miatt veszít erejéből, gondolati tartalmából és jelentőségéből. Horvai István rendezői koncepciója valami módon kárpótolni akart azért, ami az *Érzékeny egyensúlyból* a *Nem félünk a farkastól*hoz képest hiányzik. Közelíteni akarta a két mű értékét. Ami vég-eredményként bekövetkezett: a távolodás.

A *Nem félünk a farkastól* George-át, de Marthát, Dicket, Honeyt sem valamiféle pszichés defektus, belső torzulás teszi a normális emberi életre képtelen-né, nem eleve torzak, hanem torzultak. S Albee nagyon pontosan és konkrétan felmutatja torzulásuk - saját házuk falain messze túlmutató - okait. A torzulások meghökkentően egyediek, furcsák és abszurdak, de az odáig vezető út nem klinikailag, hanem társadalmilag pontos. Az egyetemi város mikrokörnyezete jól érezhető, de a mikroklimában állandóan jelen van a nagyobb „éghaj-lati” meghatározottság, az amerikai sikerfogalom, az érvényesülés jól definiált útjai, az egész „amerikai álom”.

Az *Érzékeny egyensúlyban* ezzel ilyen szinten nem találkozunk. Albee Tobias és Agnest, sőt Claire-t és Juliát sem ábrázolja olyan szinten, mint a *Nem félünk a farkastól* figuráit. Nemcsak a háttér mélysége hiányzik, de vázlatosabbak a jellemek is.

A Vígszínház színpadán érdekesebb emberek kelnek életre, mint a drámában. De mögülük továbbra is hiányzik

a falakon túlról ható világ. Az érzékeny egyensúly felbomlik, a mű „privatizálódik”, és veszít fontosságából. Albee-nál a redukált egyénítettség még hordoz magában némi általánosító erőt. Valamennyien hasonlatosak Ednához és Harryhoz, ha nem is azonos fokon. Valamennyiükben fontosabb és érdekesebb, amit képviselnek, mint amik ők maguk. A nyomás, amely rájuk nehezedik, nem kap határozott megnevezést. Meg akarnak szabadulni - valamitől -, s már csak italban, örületben, kábítószerben reménykednek, „ha semmi sem segít, ha már az a kis élmelműség is tűrhetetlenné válik”.

Ha a néző erre a teljes életidegenség-re nem kap a karakterekben választ, ha nem azok eleve torzult voltában talál magyarázatot, maga konstruálja meg. A dráma - furcsa módon - épp hiányai nál fogva alkalmassá válhat a kiegészítésre, a teljessé tételre, s hatásában jelen lehetnek olyan mozzanatok, amelyek valójában hiányoznak vagy csak csökevényesen vannak meg benne.

A Vígszínház színpadán egy tökéletesen kimunkált tanulmányt látunk, nagy-szerűen kidolgozott patológiás karakterekkel, olyan virtuóz módon egyénítve, aminek igazán ritkán lehetünk színházainkban tanúi. Harry és Edna megjelenése ebben a közegben nem hathat igazán általánosító erővel, az a félelem is elveszti mélyebb, társadalmibb tartalmát, ami az ő szemükből süt, a patológiás állapot egy végső stádiumává válik. Mégis, az ő színpadi belépésük őrzi meg a legtöbbet a dráma szélesebb lehetőségeiből.

Horvai rendezői koncepciója még egy áldozatot követel: a túlságosan „szóló-zásra” épített konstrukcióban egymással csak nagyon vékony szálon tartanak kapcsolatot a szereplők, s még ez a vékony szál is gyakran megszakadozik. Ez a színpadi helyzet természetesen nem a da-rab valóságos karakterétől függetlenül jött létre, fogalmazhatunk úgy is, hogy nem a mű hibáitól függetlenül, de még ezek figyelembevételével sem látszik ki-kerülhetetlennek. Albee ebben a művében sem a kapcsolatteremtésről végleg és teljesen lemondott embereket ábrázol, s nem is állítja a kapcsolatfelvétel általános lehetetlenségét. Sőt, éppen a kapcsolatokat vesztett hősök állandó és reménytelen újrapróbálkozásaiban nyilatkozik meg humanizmusa, a meglevőt, a kialakultat támadó tiltakozása, itt nyilatkozik meg Albee együttérzése.

Az előadásban a figuráknak ez a re-ménytelen újrapróbálkozása csak töredé-kesen valósul meg. Az egymás mellett létrejött magányállapotok egymástól való függése, kegyetlen egymás mellett létezése s egymástól való szüntelen közeledése-távolodása hiányzik, s ezért az egyes alakítások csak önmagukon belül logikusak, az egész előadás relációjában nem mindig azok.

4.

Az előadás színészi teljesítményei - ki-válóak. Nincs üres színpadi pillanat, a színészek tökéletesen „belakják” az egyébként érthetetlenül túldíszített és monumentálissá tett díszletet.

Claire.

Leginkább az ő figurája színesedik ki Ruttkai Éva színpadi létezése által. Mozdulatai kiszolgáltatottak és uralko-dóak, szétesőek, s önmutogatóan komponáltak, egy clown kegyetlen szókimondása és éleslátása munkál benne, egy tompult agyú, alkoholban szétmállott ripacs ágál mégis belőle, talán mindent lát, talán semmit sem lát, csak egy pillanatra belekap a felderengő részletek-be, aztán visszasüllyed önmagába, ahol már nincs jelentősége a dolgoknak, csak az alkoholnak. Ruttkai nyúl vissza alakításával leginkább az ábrázolt figura múltjába, ő mutat fel a legtöbbet a kezdőpontban talán még létező jellemértékekből, Claire-jében érezzük meg legjobban az eljátszott emberi lehetőséget. Ruttkai színészegyéniségének mélységei - tehát nemcsak a színpadi mindentudás virtuozitása, hanem a színpadi őszinteség megszenvedettsége - régen mutatkozott meg ilyen megrendítően.

Agnes.

Sulyok Mária mindenekelőtt sajátos fanyarsága által határozza meg a figurát. A gunyoros modor pajzsa mögött kínlódta végig ez az Agnes az életet, rémei semmivel sem szelídebbek, mint a többieké, de ő a szemükbe nevet. S a többiek szemébe is. Pedig iszonyodva látja ott viszont saját kínjait, melyeknek jogos létezésében sosem hitt igazán. Ez a „jaj az erőseknek”-sors igazi hitelt nyer keményen kopogó, egyenes járásában, visszafogott reagálásaiban - egész túlfegyelmezett lényében.

Tobias.

Várkonyi régóta hiányzik a színpadról. Kevesen ismerik az ő szintjén a szín-padi jelenlét titkát. Kevesen tudják a „lényegtelen” pillanatokat úgy betöl-



Albee: *Érzékeny egyensúly* (Vígyszínház). Sulyok Mária (Agnes) és Ruttkai Éva (Claire)
(Iklády László felvételei)

teni és úgy kihasználni, mint ő. Várkonyi akkor tud a legtöbbet elmondani, amikor „nem róla van szó”, tehát ami-kor a szituáció háttérében él, egyszerűen csak van, létezik. Amikor leül az íróasztalához, szavak nélkül is elmond mindent arról az emberről, aki csak ül, ül az asztalánál, s fogalma sincs, mihez fogjon. Az égvilágon semmi dolga a világban. Élete - a testet öltött abszurdítás.

Júlia.

A legszembetűnőbb változás vele esett. Földi Teri hibátlan belső logikájú szerepformálása egy szexuálpatológiásan motivált hisztérikát állít a szín-padra, aki sérüléseit nem a világban szerezte, kizárólag az ágyban. Nincs többé drámája - csak esete.

Harry és Edna.

Az író így jellemzi őket: „nagyjából olyanok, mint Agnes és Tobias”. Bánki

Zsuzsa és Benkő Gyula szembetűnően nem felel meg ennek az írói követelménynek. (Már csak azért sem felelhetnek meg, mert Agnes és Tobias is mások, mint az Albee megírta figurák.) Egy más játéktílust hoznak be a színpadra, bár Benkő Gyula még ezen a talpalatnyi helyen sem használja ki teljes mértékben a kínálkozó lehetőséget. A pszichológiai hűség helyébe a konkrét jelen-téstartalom túlmutató szimbolikát.

S nem ők tévednek.

Edward Albee: *Érzékeny egyensúly*, Vígyszín-ház.

Fordította: Elbert János, rendezte: Horvai István, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Kemenes Fanni.

Szereplők: Sulyok Mária, Várkonyi Zoltán, Ruttkai Éva, Földi Teri, Bánki Zsuzsa, Benkő Gyula.

BERKES ERZSÉBET

„Ah, bennetek is így hajt lelketlen a végzet ...

Tersánszky Józsi Jenő drámája
a Pesti Színházban

A háttérben snájdig katonatisztek alakja villan fel, s a színpad közepén törékeny lányalak áll: fáradt-rózsaszínbe öltözött, fején bágyadt kis tüllkalappal, kecsesen és szomorúan. Emlékezik. Felidézi hamvas álmait fényes társaságról, jó partiról; s felidézi a valóságot: mi-ként lett a frontvonalak közé szorult galíciai kisvárosban prostituálttá. Megelevenednek a szerelmek és a csalódások, a bódító vallomások és megalázó erőszakoskodások, a szívdobogtató szenvedélyek és a rutinölelések. A korábban felvillantott arcok jelenetekké egészülnek ki, a szecessziós bájú környezet vaskos fények és árnyak kontrasztjaitól telítődik, s bár vallomása szerint hősnőnk le-züllött, bájos-bágyadtan, rózsaszínűn s kecsesen vesz tőlünk érzelmes búcsút a színjáték végén.

Zavarban vagyunk: ez a lány nem züllött el. Ez a lány azt *mondja*, hogy elzüllött. Ez a lány azt állítja, hogy a háború tette tönkre, holott maga választotta viharos kapcsolatait. De miért választotta? A játékban szemléletessé tett események - szemben vallomása narratív szövegeivel - arról tanúskodnak, hogy nemigen érdekelte őt a drámáját okozó „testiség”. Arról beszél, hogy micsoda nagy lelki veszteség érte őt ezekben a kapcsolatokban, pedig hát mit veszített? Az ál-szent kis illúziókat, a hamis érzelmességre támasztott igényeit, az eseménytelen és unalmas, csak füledtke ábrándjaival tarkított világot, s azt, aminek saját maga előtt sem volt jelentősége - szüzességét.

Zavarban vagyunk. Az a Tersánszky Józsi Jenő írta ezt a darabot, aki színét-fonákját látta s szerette az életnek, aki mindenik írásában a valódi emberek értékeségét bizonyította az álerkölcöskkel szemben, aki gunyoros-meghitt nevetéssel, kaján szemvillanással Kakuk Marciként örökítette meg magát irodalmunkban?

A színjáték alapjául szolgáló regényt Tersánszky írta, de az egész „úrilány-tragédiát” idézőjelben értette. Huszonnyolc évesen, önkéntes szakaszvezetői rangban maga is a fronton élve, nem ért-

hette másként, s hogy nem írta meg a háborús történetet keményebben, gunyosabban, annak csakis az az oka, hogy a hadsereg kötelékeiben szolgálva nem írhatott nyíltan háborúellenes regényt.

1916-ban a Nyugat közölte folytatásokban, majd a folyóirat kiadásában könyvalakban is megjelent az akkor már olasz fronton harcoló szerző írása. A regény első bírálója, Ignótus azt bizonygatja, hogy „Tersánszky regénye nem háborús regény”, hanem a magyar irodalomban eddig szokatlan hangú írás. Attól szokatlan, hogy az orosz regény-írók módszerét követi: hétköznapi események leírásából egy lélek drámáját rajzolja meg. Néhány héttel később, ezzel a recenzióval polemizálva Ady End-re értékeli a kötetet. Megállapításai ma is helytállóak, érdemes idéznünk: „Voltaképpen Tersánszky Józsi Jenő háborús regénye az én mostani háborús olvasmá-

nyaim közül talán az első háborús regény. Titkos mottója mintha ez volna: hiszen igaz, háború, sőt Háború van, de ember is van, embersors is van, s a gép-fegyver sem kattozhat ember nélkül, s ha nincs ember: kire? - Mi a megejtő ebben a regényben? - A keresett formája bizonyára nem, s megint az író epilógusa sem olyan stílusos, amilyennek ő eleve kigondolta. Egy elszegényedett, érett, lengyel úri szűz ottreked Galíciában a Háború elején, s beteljesedik vele az a végzet, amelyik egy normális had-gyakorlaton is elérte volna. De még csak hadgyakorlat se kellett volna, ez már régi dal, s a rokon sorsú irodakisasszonyok nem ülnek le utána a zongorához szonátákat játszani avagy naplót írni. De hogy a háború mégis el tud férni eb-ben a regényben - ez a legnagyobb virtus.”

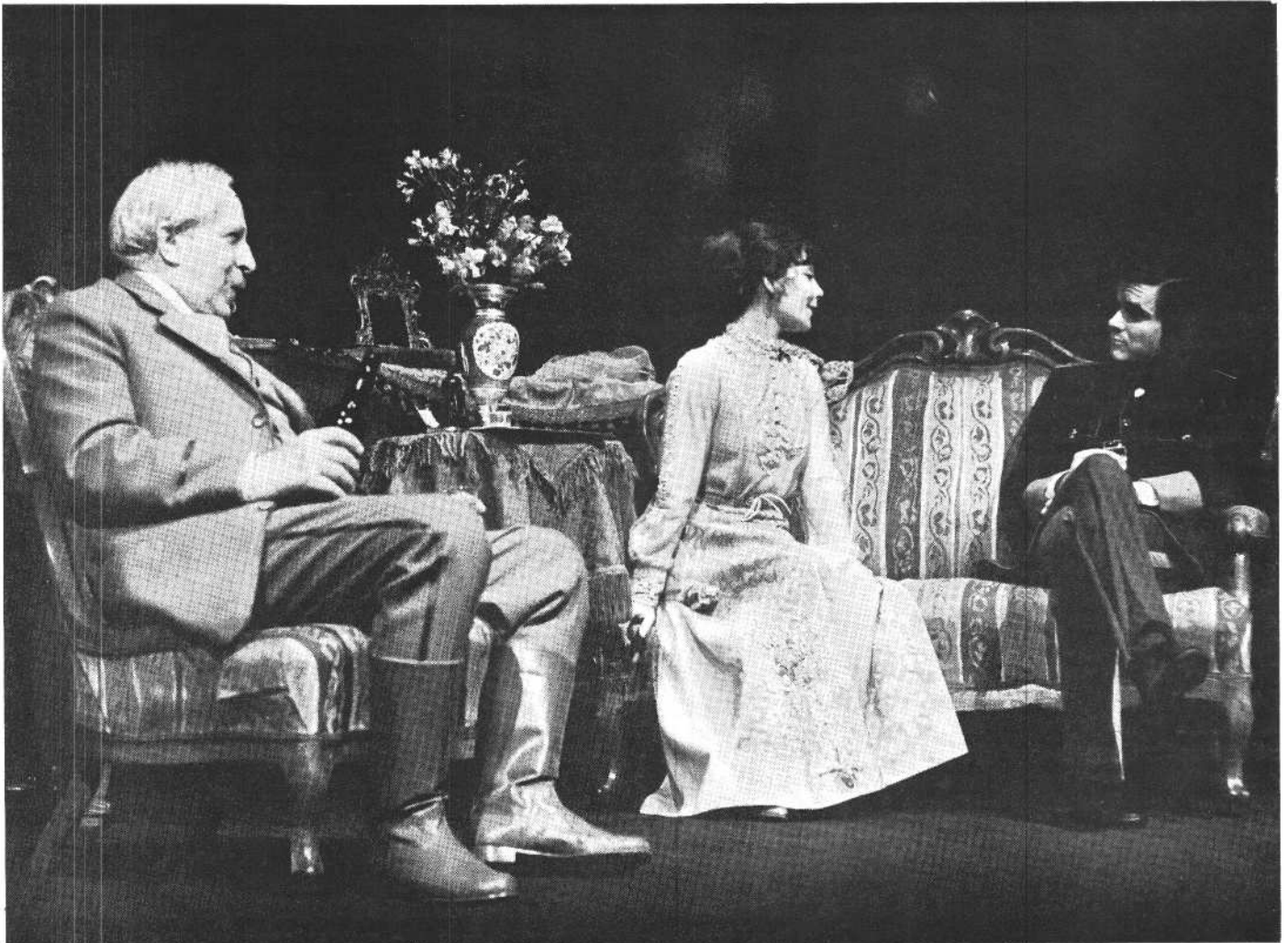
A jó kritikai érzékű Ady tudta hát,

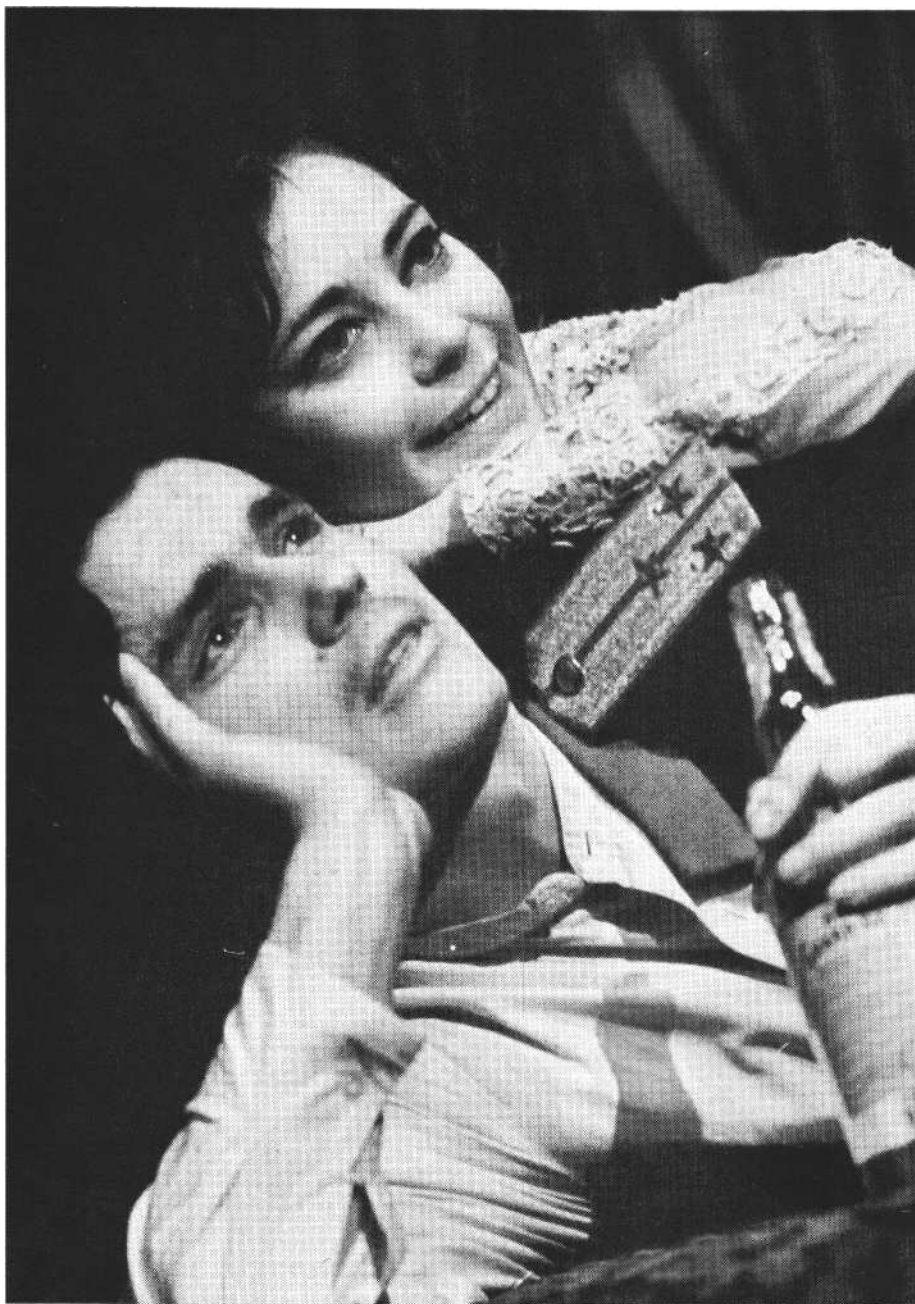
hogy a regénytörténete tucatügy, nem azt kell komolyan venni, hanem azt, ami az események háttérében munkál. S ezt tudva állíthatja a műsorfűzetben a regényt dramatizáló Maár Gyula, hogy olyan erők feszülnek a regényben, melyek méltán rokoníthatók a legmodernebb drámai törekvésekkel. Nela történetét csak idézőjelben, ironikusan fog-hatjuk ma fel pontosabban: ma is fel

hogy fenntartások nélkül elfogadhassunk egy aktuális igazságot: a háború fajsúly szerint helyrerázza az embereket.

Tartozunk az igazságnak azzal, hogy hangsúlyozzuk, Maár Gyula nemcsak nyilatkozatában, de a dráma egész szerkesztésében és a szereplők színpadi megformálásában is következetesen végigviszi szemléletét. Az érzelmes és bombasztikus szövegekre mindig rávágunk a vas-kos akciók, a fennköltnek látszó eszmefuttatásokat mindig szembesíti a tények-

Tersánszky: Viszontlátásra, drága (Pesti Színház). Páger Antal (Nagyapus), Venczel Vera (Nela) és Oszter Sándor (Nyikoláj)





Tersánszky: Viszontlátásra, drága (Pesti Színház). Oszter Sándor (Nyikoláj) és Venczel Vera (Nela) (Iklády László felvételei)

kel. A boros fővel filozofáló tisztecskéik okoskodó gesztusai mögül mindig kivillantja a műveletlenséget, a lány jelenlétében magát kellettő férfihiúságot; Nagyapus leplezetlen színeváltozásai egyszerre festik a kotnyeles vénembert s a mohó kaparíságot; és Nela fájdalmas szövegei, tettei, háborús dalocskái és szonátajátzó kecsessége mögött is ott a lelki szenvedések póza, a férfit becserkésző kacérkodás, az unalomtól megnőtt jelentőségű „lelki élet” színpadi megformálásának lehetősége. Nem a dramatizáláson múlt, hogy ebből a lehetőségből nem született meg az a figura, amelyet Tersánszky is, de a mi szemléletünk is megkövetelne.

Miből adódott a helyes értékrend elcsúszása? Úgy tetszik, abból a rendezői megoldásból, hogy Nela alakjának megformálását a különös tehetségét már sok

szor bizonyító Venczel Verára bízta. A törekeny, szép színésznő kikölkenthetetlen biedermeier bájjal játssza végig szerepét. Bármit tesz, bármiről vall is, hiába iszik vodkát, gyűjt egyik cigarettáról a másikra, mindhiába ecseteli erotikus álmait - nem csap ki belőle a vágyak tikkasztó forrósága, a csontszínű csipkékbe takart mohóság, a saját magát is meglepő szerelmi éhség képessége. Venczel Vera csodálatosan hitelesíti azt a lányt, aki szűzies marad, bár ártatlanságát és szüzességét megtiporták. Venczel Verában a háború nem tudott gonosz erőket felszakítani: ilyenek nincsenek benne. S deformálni sem tudta, csak eltiporni, elégetni, tönkretenni. De a regény s a dráma nem erről szól. Nela megformálásához olyan elidegenítő játékmód kellett volna, melyre a szereplők többsége rá is talált. Kivételnek csak

Nela első s valóban szeretett kedvesét, a Nyikolájt alakító Oszter Sándort tekinthetjük, ami annál is nagyobb hiba, mivel azt a felfogást erősítette fel, amelyet Venczel Vera végigvitt. Oszter hódítóan daliás a jól szabott tiszti ruhában, de elmulasztotta megmutatni, hogy nem több, mint egy kinyalt tisztecske. Szerelmesen mélyített gordonkahangon beszél, de elmulaszt arról informálni, hogy a dallam, melyet mindújra megszólaltat, nem több a boci-boci-tarkánál. Szívszaggató egyszerűséggel búcsúzik el kedvesétől, s eltagadja azt, hogy Nyikoláj életében nem ez az első s nyilván nem is az utolsó ilyen búcsúzás.

Nela úri látszatokat őrző, de lényegében kerítővé egyszerűsödő nagyapját Páger Antal játssza. Biztosan alkalmazza azokat az eszközöket, melyekkel szemléletessé válik: a szenilitás határán mozgó, pózaiból és egész életének gesztusrendszeréből kikölkentett öregember milyen pontosan ismeri fel a megváltozott körülmények között is érdekeit, s hogyan alkalmazza megszokott, használatától simára csiszolt frázisait a maga hasznára. Talán élesebbé tette volna a dráma kritikáját, ha keményebb, gonoszabb, céltudatosabb Nagyapust formál. Mert így öreguras kedvességei még cél-tudatos gonoszságait is „aranyossá” varázsolták. A figura azonban belső érték-rendje szerint így is következetes, s a színpadra állítók szándékai szerint funkcionál.

Ernyey Béla szakítva bohókás szépfiú-kedvességével, itt bebizonyította, hogy epizódnai szerepből színészi leleménnyel hús-vér alakot tud formálni. Nela egyik, már csak megszokásból és anyagi haszonból választott szeretőjét játszotta. Trénőrmester, s mint a lánynak őt ajánló szomszédasszony mondja: szép, finom ember. Az bizony. Tükör előtt borotválkozva keni-feni magát, előretolt állán a szépséghibákat korrigálja, s közben, csak úgy a tükör fölött enyeleg, kellemkedik Nelával. Ahogy ingujjra vetkezetten önmagát csodálva a tükörbe nézdeleg, amilyen telimarkú mohósággal a lány után nyúl, szeretkezésre készülve csizmáit lerúgja, minden külön kommentár nélkül kirajzolódik a figura múltja, szerelmi „sikerei”, önelégültsége, utálni való lényege.

Hasonló funkciójú figurát formált a Tüzértiszt szerepében Balázs Péter. Jelenete csak villanásnyi, Nela útjának utolsó állomását demonstrálja: a beszállásolt új férfi oda sem figyelve, mit mond - mert már számára is megszokott a já-

ték -, bókol a lánynak, néhány pillanat múlva, ismét alig figyelve arra, amit megszokásból tesz: Nela combját kezdi fogdosni. Nem figyel, mert egyetlen probléma izgatja valójában, s ezt végső szorongatottságában nem is hallgat-hatja el: a félreeső helyre kíváncsi.

Hogy ennek a gusztustalan alaknak még az este vagy csak a következőn lesz hálótársa Nela - lényegében már mellékes is. Balázs Péter lábrázogató türelmetlensége, rutinunalommal végigjátszott tisztí gálánssága többet mond el a hősnő lecsúszásáról, mint az, amit maga a lány közölhet még a maga sorsáról.

Ezeknek a mellékszereplőknek a beálítása, a jó ritmusban váltakozó jelenetek tempója, s Fáby Zoltán kitűnő színpada jelzik, hogy az előadást rendező Marton László tisztában volt azzal, hogy a pasztellszínű, marcipánédességű történet csak ürügy, s csak akkor fogadható el, ha hangsúlyozza, hogy a fülledt kis lányregényt maga is idézőjelenben fogja fel, s a világról se andalodjék el a néző az első világháború dalocskáinak édességén, a háborús szerelmi romantikán, Nela utolsó állításának vélt mélységén. A lány ugyanis szeretői sorsát s a magáét egyetlen mondatban így összegezi: „Ah, bennetek is így hajt lelketlen a végzet.”

Kellemetlen színházi este volt? Nem. Csupán korunk szemléletétől idegen a szecessziós bájú előadás, amelyik fényesen bizonyította, hogy a színész *alkata* a színházművészet elengedhetetlen, a számításból ki nem vehető eleme.

Tersánszky Józsi Jenő: Visszontlátásra, drága, Pesti Színház.

Rendezte: Marton László, díszlet: Fáby Zoltán, jelmez: Jánoskúti Márta.

Szereplők: Venczel Vera, Oszter Sándor, Páger Antal, Tahi Tóth László, Ernyey Béla, Nagy Gábor f. h., Balázs Péter, Szatmári István. Sándor Iza, Verebes Károly, Áron László f. h., Horváth Péter f. h.



KEMÉNY GYÖRGY

A két Henrik Békéscsabán

Kezdjük talán azzal, hogy Shakespeare-nek e két tragédiája, a kétrészes *IV. Henrik és két hőse* - IV. Henrik és fia, V. Henrik -- ritka vendégek a magyar színpadon. A pesti Nemzeti Színház először 1845-ben adta elő a tragédia első részét Egressy Gábor és Matisz Pál fordításában. (Akkor még a színészek fordítottak is, nemcsak játszottak.)

Egressy jutalomjátékának választotta, Harry szerepében lépett színpadra. Az egykori krónikások szerint Lendvay Márton művészien játszotta Percyt, Szentpétery Zsigmond Falstaffot alakította kitűnően (e szerepben később Szigeti József is fellépett, aki „magyaros” Falstaff volt). A budapesti Nemzeti Színház 1916-ban ismét csak a tragédia első felét játszotta el, Ivánfi Jenő rendezésében, Lévy József fordításában. Ivánfi játszotta a királyt, Beregi Oszkár a herceget, Falstaffot pedig Gál Gyula.

A *IV. Henrik* második részét csak 1916 októberében játszották el először hazánkban. A tragédia mindkét része összevont formában pedig 1942 áprilisában került színre *Falstaff* címen, ugyan-csak a budapesti Nemzeti Színházban. Az akkori kritikai beszámolók támadták a bemutatót: a cikkírók véleménye szerint a dramaturgiai nyirbálások, húzások tönkretették a darabot, a mű elvesz-tette értelmét.

A *IV. Henrik* a legnagyobb Shakespeare-tragédiák előtt született, nem is tartozik a legismertebbek közé. A bonyolult szerkezetű, több mint kétszáz oldalas dráma két részén két analóg, egymással alig összefüggő drámai szál húzódik végig. E dramaturgiai sajátosságból következik, hogy a színpadra állítóknak mindig választaniuk kell: a két cselekményszál közül melyiket rendelik a másik fölé. A kritikák tanúszkodása szerint a régebbi pesti előadás Falstaffot vállalta főszereplőnek. A békéscsabai a két Henriket: apát és fiút.

Sándor Jánosnak, a rendezőnek, ha nem lenne más érdeme, mint a nagy apparátust igénylő tragédia előadása Békéscsabán, már akkor is elismerést érdemelne a bátorsága. A kérdés kézenfekvő: a bátorságon kívül hogyan sikerült a

bemutató, mivel a „bátorság” szép dolog, de nem színházi, esztétikai kategória. Nos: nem teljesen jól, de nem is rosszul. A bemutatónak előzményei vannak. Az előzmények annál fontosabbak, mert olyan előadással találkoztunk, melynek főszereplője nem a színész, ha-nem a rendező. Mai divatos szóhasználatlall élve „rendezői színházat” láttunk.

Sándor János a tavalyi évadban már megrendezte a *II. Richárdot*, a *IV. Henrik* drámai előzményét. A folytonosság bizonyítéka, hogy a *IV. Henrik* színpadképe, scenikai elképzelése hasonló, többé-kevésbé azonos a *II. Richárd*éval. Rendezésében érezhető a kortársak: Brecht, Jan Kott, Peter Brook, Kazimir Károly és Major Tamás hatása. De ez nem hiba: e korszerű elképzelésekre, gondolatokra építve Sándor újat, eredetit, egyénit, sajátosat adott. A hatalmas terjedelmű tragédiából azokat a részeket és cselekményszálakat választotta ki, amelyekre rendezői mondanivalóját, körülmökről vallott nézeteit építhette.

A békéscsabai Henrik művészi szándéka hidat verni két távoli időszak, a XV. és a XX. század között. IV. Henrik harca, az 1403-ban vívott shrewsburyi ütközet egyben a mai háborúkat is idézi. A katonák kardot, de terepszínű, mai gondolattársításokat ébresztő egyenruhát viselnek.

A befejezetlen épület képzetét keltő, sínekből, gerendákból, csövekből, gyékényekből, falépcsőből érdekesen, szellemesen összeállított díszlet - Csányi Árpád munkája - összhangban áll a rendezéssel. Hibája, hogy nem minden jelenet eljátszására ideális. Vágvolgyi Ilona jelmeztervezése sokszor meglepi a nézőt: hol stílusával, hol stílustalanságával.

A bemutatónak akadtak kiemelkedően szép és bosszantóan gyenge jelenetei.

Kár, hogy az előadás kezdete színészi játékból, ritmusban egyaránt kiábrándító. Sokáig tart a divatos művészi „bemelegítés” a színpadon. A „korszerűsítéssel” sajnos együtt jár a reneszánsz gazdagságnak, életörömmek a kilúgozása, elszegényítése, szürkítése. Sívár, műhelyszerű a színpad, mintha a falanszterjelenetet adnák elő *Az ember tragédiájából*. Az angol nevek kiejtésével is sok a baj, a szöveget sem tudják eléggé, a sugó olykor jobban hallható, mint a színészek. Bántóan rossz az előadás befejezése. A közönség csak kapkodja a fejét: azt se tudja, vajon vége van-e a darabnak.

A színészek nagyon vegyes stílusban játszanak. Kialakult együttes nincs. Falstaff Simon György. Gyakorlott színész, egy-egy jelenetet jól is old meg, de gyakran külsőséges, a műhöz nem méltó megoldásokat választ. A IV. Henriket Falstaff tartja életben - írta Benedek Marcell. A IV. Henrik hőse Falstaff - írta Jan Kott. A vörös paróka, a dagadó has, a vékony, elgörbült falstaffi kard: kevés. Nem harsány, életörömtől feszülő reneszánsz típus. Pedig kitűnő jelenetei vannak. Például a sorozási képben, amely rendezői remeklés is. Vagy amikor Harryvel előre eljátsszák a tragédia bekövetkező végét: szakításukat, végső búcsújukat, mikor majd Harryből V. Henrik lesz, és Falstaffot eldobja, mint egy kifacsart citromot.

Hővér alakítója, Csernák Árpád, a figurát tehetségesen, shakespeare-i hősi modorban állítja elénk, bár kissé retorikusan. Természetes, közvetlen, emberi, csak a szerephez képest nem eléggé rusztikus, inkább finomkodó.

Körtvélyessy Zsolt mint walesi herceg, kellemes meglepetés. Igaz, játéka, mozgása még nemegyszer szögletes, elnagyolt, kevésbé megoldott, néha durva hibát is vét (az egyik jelenetben cöcög - angol királyi udvarban nyilván ez az első ilyen eset ...), elfogódott, de például apjával való vitájában szenvedélyes, hiteles. Az egész tragédiát átívelő szerepet, amíg Harryből V. Henrik lesz, meggyőzően oldja meg. (De sok is még a tanulnivalója beszédtechnikában, színészmeseterségben ...)

Demeter Hedvig mint Sürge kocsmárosné, kedves, szórakoztató, csak a figurát stílusban századokkal későbbre teszi át - Feydeau idejébe. Lengyel János mint IV. Henrik, ha nem is mindig királyi, de szép, szuggesztív jelenetei vannak.

Sajnos az angol lordok a békéscsabai színpadon bágyadtan mozognak, nem hercegnék, de még nemes embernek sem hihetőek. Hang, mozgás, stílus, gesztus, lélegzés - ezekkel van a hiba? Vagy önmutogatásról, a partnerrel való kapcsolathányról, üres hangoskodásról, lélektelenségről, privatizálásról van szó?

A különféle stílusban alakító színészek között akadtak olyanok is, akik semmit sem játszottak el. Viszont egy amatőr - Vézna Franci női szabót alakította - igen jó volt. Kár, hogy a mű-sorfüzetben nem szerepel a neve. Megérdemelte volna!

FEUER MÁRIA

Magyar egyfelvonásosok az Operában

Operaházunk műsorpolitikáját gyakran éri a konzervativizmus vádja. A kritikusok a modern - valóban *contemporain* - színpadi műveket kérik számon, a színház pedig a közönség igényeire hivatkozva védi a maga álláspontját. Meglehet, igazságtalannak tetszik e régi vita felelevenítése éppen akkor, amikor újdonságokról számolhatunk be, de ezek a most bemutatott egyfelvonásosok kitűnően illusztrálják mindkét fél véleményét.

Az Operaház ugyanis tiszteletre méltó ügybuzgalommal - s erről vitapartnerei is csak elismeréssel szólhatnak - támogatja a magyar műveket. Nemcsak ösztönzi születésüket, hanem gondot is fordít bemutatásukra, s nem egyszerűen „letudja a feladatokat”, hanem legjobb erőivel terem méltó keretet hozzájuk. Immár hagyománnyá vált, hogy az Operaház minden évben egy magyar újdonságot prezentál, s e tény minden kommentárnál többet mond. A konzervativizmus felé hajló műsorpolitika mégsem fedezheti magát a nemzeti alkotómunka pártolásával. Közönségünknek ugyanis így semmiféle összehasonlításra nincs módja: ha akarja, becsületszóra elhiszi a zenekritika véleményét, de a szakzenészek ítéletét legföljebb a hangverseny-termekben vagy a Rádióban szerzett tapasztalatai alapján hitelesítheti. Márpedig a színpadi művek lehetősége, hatása egészen más természetű, mint a koncertzenéé. A kísérleti színpadot éppen a továbbfejlődés sürgeti, s ez adhatna újabb lendületet a magyar komponistáknak is. (Zárójelben hadd tegyük hozzá: az Operaház szívesen tüzi Benjamin Britten egy-egy alkotását műsorára - legfrissebb bemutatója a *Szentivánéji álom* -, ezek azonban nem hogy nem pótolják a modern műveket, hanem fél-re is vezetik a tájékozatlan hallgatót a „kortársi” darab megítélésében - Britten ugyanis csak személyében kortársunk, alkotásainak stílusa a századelő művészetéhez kapcsolódik.)

Ám, ha az egyik oldalról csakugyan a műsorpolitika frissebb szellemét igényeljük, érdemes egy pillanatra fontoló-

ra vennünk a másik oldal érveit is, hogy tudniillik az operák törzsközönsége általában konzervatív ízlésű, s a színház jogosan félti előadásainak látogatottságát. Hogy a bűvös kört hol és hogyan lehet megszakítani, arra most nehéz lenne tanácsot adni. Mindenesetre bizonyos, hogy valamelyes kockázattal számolnia kell a színháznak is - egy valószínűen várható újabb, fiatalabb közönségréteg megnyerése érdekében.

A novemberben bemutatott egyfelvonásosok sajátos kompromisszumról tanúskodnak: mint a mesebeli lány, aki a királyhoz menet vitt is ajándékot, nem is, ezek a művek modernnek is, nem is, meg is nyerek a közönséget, nem is. A legjobb kompozíció s a legjobb előadás, Petrovics Emil *Lysistratéja*, 10 évvel ez-előtt keletkezett. Félreértés ne essék: e mű nem születési dátuma miatt tartozik a kompromisszumok közé, hanem azért, mert nem jellemző Petrovics mély problémákkal viaskodó alkatára: inkább nekifeledkező kiruccanás, olyan mámoros tobzódás a zenélés örömeiben, a színpadi technikai könnyedségben, amelynek játszi világát a *Bűn és bűnhődés* (és a *Jónás Könyve* oratóriummal) messze maga mögött hagyta. A komponista természetesen nem tagadja meg e szerencsés órában született, könnyű kézzel szerkesztett, bravúros alkotását, de vallomása szerint úgy tekint rá, „mint egy fiók mélyéről előkerült, régi fényképre, amely élete valamely elfelejtett pillanatában. számára is ismeretlen arcát mutatja”.

Maros Rudolf 1956-ban írt *Vonósszimfóniája* tipikusan korszakzáró-korszaknyitó mű, már nem tartozik a Kodály nyomdokain haladó első periódus darabjai közé. Hangját ebben a műben kezdi megtalálni a zeneszerző, s nyelvezetében még csak nyomokban bukkannak fel azok a színhatások, amelyek később meghatározzák kolorista egyéniségét. A Vonósszimfóniából indult el Maros új utakon járó művészete: hanghatásai megsejditik, de csak visszafogottan jelzik e korszerű, európai hangvételt követő zeneszerző később kristályosodó egyéniségét.

Szokolay Sándor balettzenéje az egyetlen valóban új kompozíció, az egyetlen igazi bemutató. A „hozott is újat, nem is” meghatározása mégis rá a legjellemzőbb. Szokolay zenéjének értékelése - éppen azért, mivel új alkotás - olyan részletes elemzést igényelne, amely meghaladja e színházi beszámoló hatáskörét. Annyit azonban itt is el kell mondani

róla, hogy szinte rendkívüli érzéke van a hatások iránt. Két operája, a *Vérnász* és a *Hamlet* is azért válhatott egyértelműen sikerdarabbá, mert a zeneszerző eksztatikus alkata a színpadon talált igazi otthonára. S nem lehet itt említés nélkül hagyni azt a sajátos kettősséget, amellyel a szakzenészek, illetve a nagy-közönség fogadja ezt a muzsikát. A muzsikások túlságosan szertelennek, túlradónak, gátlástalanul megfontolás nélkülinek találják Szokolay alkotásait, s zenéjét valamiféle mai Parasztbecsülettel rokonítják. A hallgatóság viszont nagy átlagában nem ismeri a szakma törvényeit, s számára valószínűleg éppen ez a parttalanság, a kifejezésnek ez a mohósága a vonzó. S ha a tájékozott muzsikusi tudja, hogy Szokolay nem kapcsolódik a legkorszerűbb kifejezőmódhoz, és nem a legszabatosabban beszél az európai zenei nyelvet, akkor a tájékozatlan hallgatót éppen ezek a tulajdonságok bűvölik el, mert úgy érzi, révükön ő is közelebb kerül ahhoz a „félelmes” modern zenéhez, amelyről annyit prédikáltak neki. Nem stílusjegyekről van itt szó, hanem hatásokról. Ha az átlagos operanéző a dráma vonzásába került, egyszerűen azt hiszi, mintha ezzel a „modern zene” titokzatos szektájának tagjai közé lépett volna, s még büszke is önnön fejlődésére. Ez utóbbi mozzanat egyik legfontosabb magyarázata a sikernek s egyben a színpadi műfaj népszerűségének.

Az *áldozat* zenéje ugyan ökonomikusabb, mint Szokolay két operájáé, építkezése, zenei nyelvezete mégis - s ez erénye is, hibája is - elsősorban a színpadi hatásra épít. Előnye, mert a nagyközönség számára végül is ez a döntő; hibája, mert ösztönössége néha meggondolatlanságokba bonyolítja. A partitúra és az egész előadás legsikerültebb része a két requiem tétel: a *Dies irae* és a *Libera me*. Ami előtte és utána történik a zenében és a színpadon, az jelképek, szimbólumok világegyetemet, filozófiákat át-ölelő rendszere; szövevényesen bonyolult, biblikus és balladai, őserjű és fennkölt - egy szóval olyan sokat sejtet, amit lehetetlenség egyetlen színpadi mű, kivált balett, kivált egyfelvonásos balett kereteibe tömöríteni. Hadd legyünk igazságosak: ez az egyetemességre áhító, rengeteget markoló koncepció elsősorban Kardos Ferenc szövegkönyvéből fakad. A zeneszerző valamiféle gyermeki naivitással szegődött e „mély filozófia” szolgálatába, s minden bizonnyal ma

sem látja a szakadékot, amely fölött egyensúlyoz. A koreográfus Fodor Antallal együtt hályogkovács módjára operált, méghozzá olyan sikerrel, hogy látványos, hatásos színpadi művük láttán talán nem is mindenki veszi észre a filozófiai mondanivaló buktatóit. A librettó ösködőről, építése megelőző harcokról, félelemtől mozgatott embercsoportosulásokról, manipulátorokról, világégő kavargásokról beszél a cselekmény első szakaszában, a második részben a békésnek látszó építés konfliktusairól szól: a munka áldozatáról, a Kiválasztott ön-feláldozó, Lázár feltámasztását idéző gesztusáról, a tömegek eksztázisáról és gyűlöletéről, vallási fanatizmusról s végül az áldozatvállalás elkerülhetetlenségéről. Ezek a motívumok alkotják a balett cselekményét, illusztrálásukra szolgál a zene sokszínűsége és a színpad dinamizmusa.

Ami ellentmondásra készítet, az első-sorban az álmodernség szuggesztívója - ennek illusztrálására elegendő a műsorfüzet néhány magyarázó mondata: „A balett filozofikus mondanivalója nem merül ki a történelmi monda, az építő áldozat színrevitelével. Az áldozat és a tömeg ellentmondásos viszonya, vagy az, hogy a kiválasztott maga is manipulátor volt, s így kerül szembe korábbi társaival, akik táplálják ellene a gyűlöletet, s végül saját eredményüknek könyvelik el a megszületett áldozatot - kapcsolatot ad forrongó világunk eseményeihez is, s egyben állásfoglalást is bennük.”

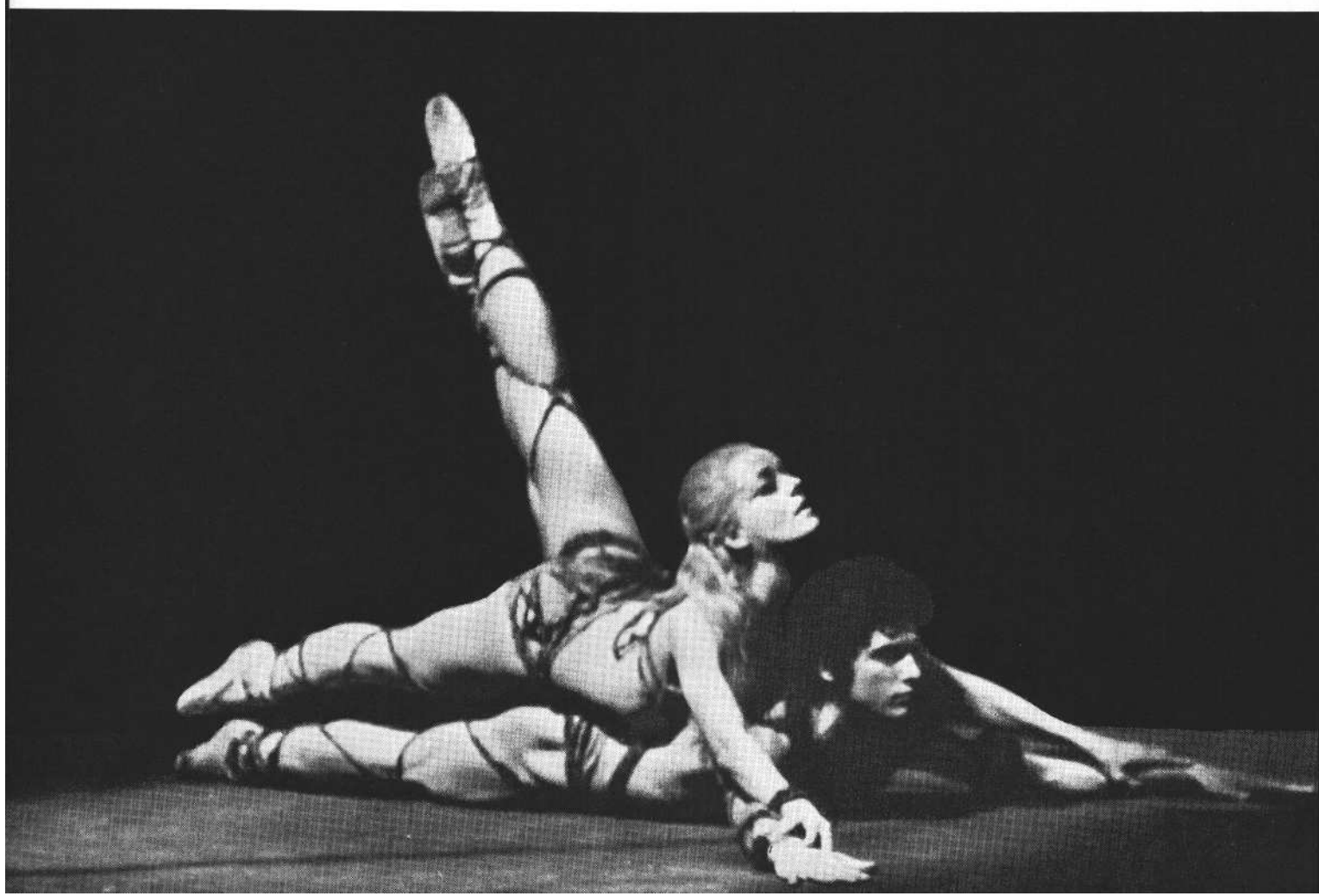
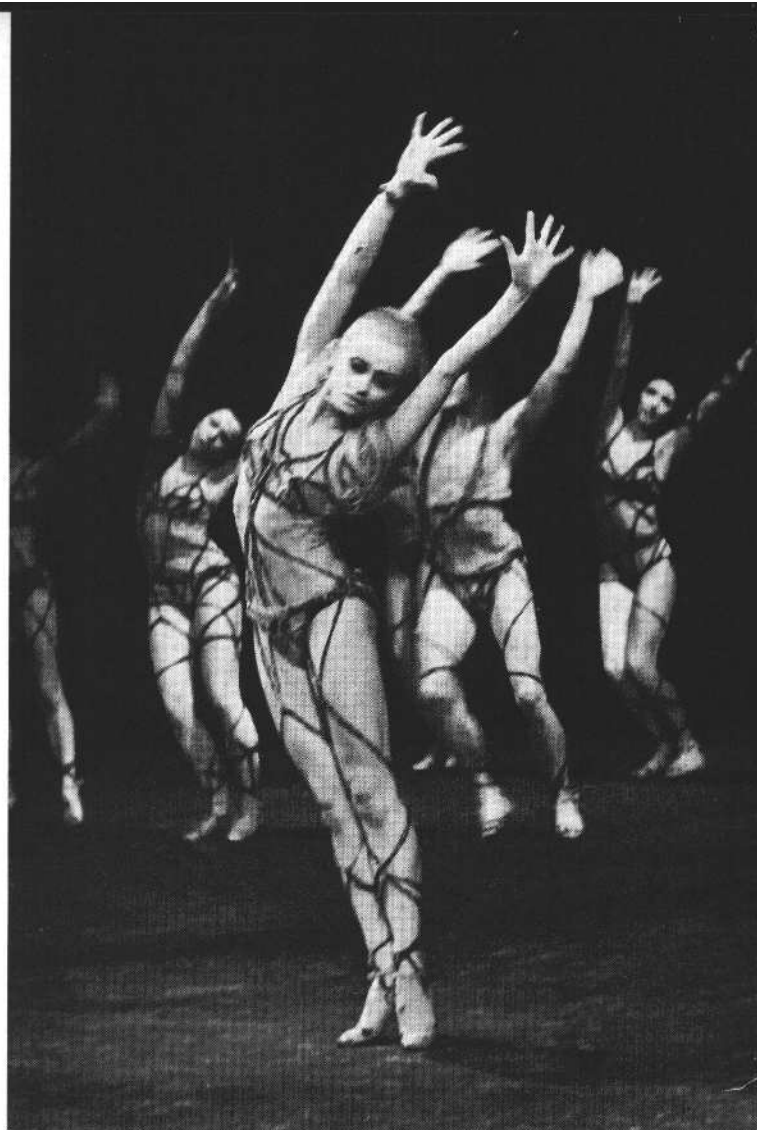
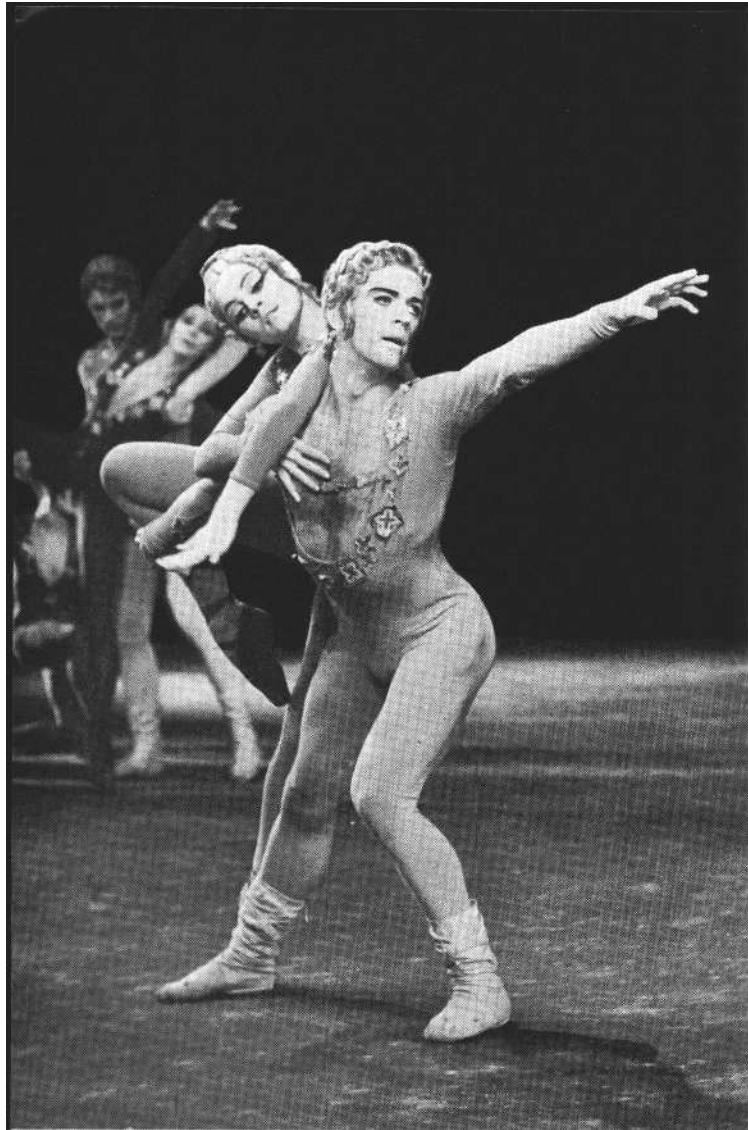
Zeneileg ugyanolyan szerteágazó anyaggal dolgozik a komponista, mint ahányféle tartalmi réteget érint a librettó: magyar és kelet-európai népballadák, ősi indulatszavak, biblikus témák jelzik ezt a sokféle tekintő igényt. Apparátusa nem a megszokott: a mély vonóskarral egyetlen szólóhegedű áll szemben, s a hangzás tömörségét, vastagságát elsősorban a fúvósok és az ütősök, valamint a zenekari árokban elhelyezett vegyeskar biztosítja. A kórust egyébként arra is felhasználja a komponista, hogy zenei gondolatait szavakkal közvetítse, legyen az népballada vagy liturgia.

A zenetechikai megoldások, a szerkesztés értékelésére itt nincs mód, a zene megfigyelhető jellegzetességei azonban szakmai elemző igény nélkül is jelzik a kompozíció színpadi hatásvágyát. Szokolay eszközei két operájához képest külsőleg egyszerűsödtek, s effektusai látszólag higgadtabbak: nemcsak fortissi-

móban gondolkodik, hanem néha kama-razenei hatásokra is törekszik. Mégis úgy érzi a kritikus, mintha ezt a művet is az imént Említettük kettősség jellemez-né, s a modern színpad stílusában járatlan nagyközönség saját modernségképzeléseit üdvözlőné a magas hatásfokú, eksztatikus jeleneteiben legmegoldottabb balettben. A i színpad - Csikós Attila színpadképe, Gombár Judit kosztümjei és mindenekelőtt Fodor Antal koreográfiája - a balett mottóját, a Kőműves Kelemenné balladájának tanulságát, az áldozatvállalás szükségességét hangsúlyozza: „Avval állíták meg magas Déva várát, csak így nyerheték el annak drága árát.”

Említettük már: az előadás legfőbb erőssége a drámai kifejezőerő, s ennek megvalósítása érzékelhetően jó összmunkának köszönhető. S ha a túlbonyolított, túlságosan áttételes, zsúfolt szimbolikájú cselekmény a koreográfiát is óhatatlanul megterheli, a tánctervező vizuális, mozdulatteremtő fantáziáját csak dicséret illetheti. Igaz, a „hozott is újat, nem is” megállapítás alól ő sem kivétel: az operai balettek törzsközönsége számára bizonyára meglehetősen modern és újszerű Fodor Antal koreográfiája, a Pécsi Balett kísérleteit és eredményeit figyelemmel kísérő néző azonban örömmel fedezhet fel művében e műhely hatását. A nagyon tehetséges koreográfus nemhiába nevelődött Eck Imre társulatánál, nemhiába készítette maga is ott első sikeres koreográfiáját, az Operaház színpadán is az ott kialakult mozgásvilágot kelti új életre. De egyéni megvalósításaiban gyakran felsejlenek az Operaház fiatal tervezőjének, Seregi Lászlónak ötletei is. Mindez egységes kifejezéssé ötvöződik, híven az alkotó-társak elképzeléséhez: az egyéni és csoportos táncokban egyaránt szuggesztívén.

Az alkotói együtttest azonban közösen terheli a filozofikus alapeszme megvalósításának következetlensége. A balett mondanivalója a librettista Kardos Ferenc szerint ugyanis „a nagy és maradandó értékek és alkotások érdekében vállalt erkölcsi-érzelmi, hősi áldozat gondolatának fejtegetése”. E mondanivaló zenei és színpadi kifejezése általában asszociációkra épül, s a konkrét hallani- és látnivaló jelképek és célzások formájában valósul meg. Ám ez a meg-lehetősen szerves szimbólumrendszer az építés mozzanataiban: a darab közepén és végén egyszerre konkrétá válik, az



Maros Rudolf: Vonósszimfónia (Operaház)

Szokolay Sándor: Az áldozat (Operaház)

építés addig jelképszerű értelmezéséhez hirtelen kötelek, csigák - különben nagyon mutató és dekoratív - rendszere került. A néző végül is nem érti, hogy általános ideológiai-filozófiai - tisztázatlan filozófiájú - fejtegetést lát-e, vagy a Kő-míves Kelemenné ballada biblikus-liturgikus-primitív elemekkel átszőtt illusztrációját. Lehet, hogy a szerzők nyilatkozatai, a műsorfüzet ismertetése nélkül önfeledtebben élvezné magát a szép mozgást, látványos színpadot, az expresszív zenét, a jó világítástechnikát, az ügyes díszlet- és kosztümmegoldásokat s Orosz Adél és Markó Iván, illetve a másik szereposztásban Pártay Lilla és Erdélyi Sándor táncát. S ha a filozófiával vitatkozunk is, ha az egész mű szféráját túlhaladottnak és éppen a modernség fogalmában félrevezetőnek érezzük, a megvalósításnak, a színpadi ábrázolás kifejezőerejének a közönséggel együtt tapsolunk kell.

Maros Rudolf Vonósszimfóniájának színpadra állítása jóval kevesebb problémát okozott az ugyancsak fiatal, tehetséges koreográfusnak, Barkóczy Sándornak. Barkóczy cselekmény nélküli balettet akart komponálni, s olyan muzsikát keresett, amelynek zárt formáira, a klasszikushoz kötődő, mégis szabadabb hangvételére rezonálni képes. S mivel nem is vágyott mehökkentően újra, el-képzelését tökéletesen meg tudta valósítani. Jó zenei érzékkel hangolódott Maros 15 éves kompozíciójának érzelmi teli-tettségre, szinte romantikus áradású lírájához.

Mozdulatvilágának harmonikussága világos, tiszta formákkal párosul. Barkóczy egyéniségéhez érzékelhetően közel áll a háromtétéles, kitűnően szerkesztett, arányos, szenvedélyes szépségű muzsika, az azóta világszerte ismert szerző új korszakának első állomása. Alkalmat adott ez a zene arra, hogy a koreográfus kiélhesse harmóniaigényét és bemutassa szolid mesterségbeli tudását, muzikalitását és formai érzékét. Alkotása nem rázza meg, nem kavarja fel a nézőt, de kellemesen szórakoztatja. A színpadkép kiegyensúlyozottságához járul a díszlet-jelmez-világítás (Csikós Attila terve) nagyon tudatos, szép kompozíciója: a színek tónusa és összhangja a zene, illetve

a tánc szerkezetét követi: férfiak és nők csoportja, s a közülük kiváló szólisták szembekerülése, összeütközése és eggyé oldódása vizuálisan-akusztikusan, következetes és végiggondolt. Kékesi Mária és Dózsa Imre, illetve Menyhárt Jacqueline és Sterbinszky László kifejező szólói a koreográfia kiteljesedését szolgálják. Zene, mozgás, szín egysége jellemzi színpadi megvalósításában is a harmonikus új balettet.

A három egyfelvonásost ötvöző produkciók legteljesebb, legjobban megvalósított darabja a *Lysistraté*. Valójában nem is illik a két balet társaságába, sokkal ésszerűbb és célravezetőbb lenne ikerpárjával, a *C'est la guerre*-rel közös műsorba iktatni. Igaz, hogy ehhez fel kellene eleveníteni Petrovics 1962-ben bemutatott nagy sikerű egyfelvonásosát.

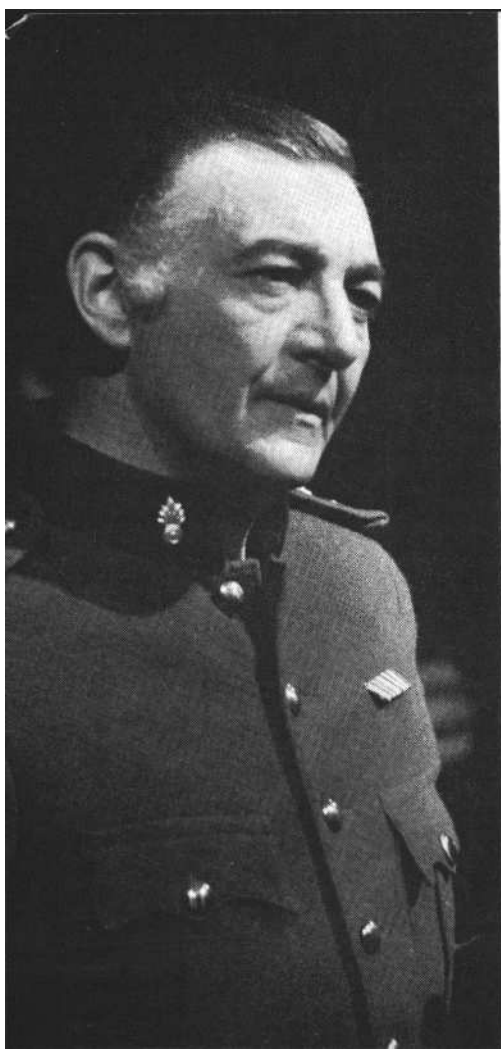
A gondolat kézenfekvő nemcsak azért, mert a *C'est la guerre* értékei is megérdemelnék az újrajátszást, hanem azért is, mert a két mű egymás tökéletes kiegészítése, egyazon központi gondolat kétféle szélső megközelítése. Zeneszerzői tájékozottság, mesterségbeli felkészültség, színpadi érzék és invenció, prozódiai érzékenység és a sokféle kitekintés képessége, a karakterzenék alkalmazása egyaránt jellemzi a két, egymás után készült egyfelvonásos operát. Csakhogy az egyik a dráma pólusáról ábrázolja a háborút, a másik éppen ellenkezőleg, a vígopera eszköztárával él. Mintha egyetlen témát kétféleképpen mesélnének el, a *Lysistraté* feloldja elődje feszültségét, s a nyomasztó tragédiát a komikum oldaláról oldottan közelíti meg. Az Arisztophanész-darabokból készített Devecseri-szöveg derűs életvidámsága, bővérű játékosága és merészen pikáns csúfondárossága olykor lírai, áhítatos-elérzékenyült nosztalgiára is alkalmat teremt, s Petrovics zenéje nagyon is él ezzel a lehetőséggel. Az eredetileg koncertvígoperának nevezett, tehát hangverseny-előadásra szánt zárt számokból álló oratórium dramaturgiája eleve sem zárta ki a színpadi megvalósítás lehetőségét, s most, tíz év távlatából úgy érezzük, mint-ha színpadra született volna. Sőt, azt is be kell vallani, hogy maga a zene is frissebbnek, üdőbbnek tetszik, mint a bemutatás idején, valószínűleg azért, mert akkor elfogódottabban, kevésbé tájékozottan hallgattuk, mintaképei között csupán az akkoriban „felfedezett” Orffot ismertük fel, s nem vettük észre, hogy sokkal messzebbre és távolabbra tekint, hogy a harmincéves fiatalember egyéni-

sége mennyire kiforrott. De az akkori elfogódottságot és a mai újrafelfedezés örömeit valószínűleg az is okozza, hogy a szerzővel együtt mi is nosztalgikusan, egyszeri és ismételtetetlen tüneményként szemléljük.

A mű operaházi előadása Eck Imre rendezésében, Keserő Ilona díszlet- és jelmezterveivel végre igazán korszerű. Fantázia és humor, játékoság és finomság, csipetnyi nosztalgia és fűszeres erotika uralkodik a színpadon; stilizálás és paródia erősíti a zene hatását. Keserő Ilona tervei nemcsak mutatók, hangulatilag, stilsztikailag kifejezőek, hanem humorral is: győzik, s olykor „egyenes”, olykor finoman jelzett, olykor csak szimbolikus szexualitást sugároznak. Eck Imre rendezését rendkívüli mértéktartás jellemzi. Még arra is volt ereje és önfegyelme, hogy visszaszorítsa koreográfus énjét, s táncos megoldásai csupán mint-egy illusztrálják, kommentálják a cselekményt - hol csúfolódva, hol tárgyilagosan, hol komolyan, hol erotikusan. Első-sorban az énekkar harmonikus, zenei mozgására törekedett, s kerülte a triviális megoldásokat. Jóllehet a zene témavilága és táncos karaktere csábíthatta volna a látványosabb, népünnepélyszerű ábrázolásra, jó ízlése és visszafogottsága így határozottabban érvényesítette a darab merész pikantériáját, és jobban szolgálta a zene finomabb rétegeinek feltárását. A pompás megvalósítás - mi-ként a két balet esetében is - zeneileg Erdélyi Miklós, illetve Oberfrank Géza érdeme. A szólisták: mindenekelőtt az első szereposztás férfi karvezetője, Réti József és a második szereposztás női karvezetője: Kalmár Magda, de a többiek: Házy Erzsébet, Ágay Karola, Póka Eszter is (e kézirat leadásáig Szigeti László még nem vette át a szerepet) tehetségük javát nyújtották, s zeneileg is, színészilag is az előadás javát szolgálták.



Szokolay Sándor: Az áldozat (Operaház)
(Ikldy László felv.)



Sinkovits Imre Harper kapitány szerepében a Nemzeti Színház Neveletlenek előadásában. (Iklády László felv.)

VÁGÓ PÉTER

Harper kapitány: Sinkovits Imre

Sinkovits Imre alakításában Harper szárnysegéd sokkal jelentősebb figura, mint eredetileg England darabjában.

A szárnysegéd alakját a Nemzeti Színház előadásában azonban nemcsak a kitűnő színész markáns egyénisége emeli meg. Hozzájárul ehhez Marton Endre koncepciója is, amely az egyes szereplők egyéni, belső drámájának kidolgozása helyett inkább a társadalombírálatra fektetett nagyobb súlyt.

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a rendező kiváló formaérzéke nem biztosította hiánytalanul a produkció dinamikai egyensúlyát. Csupán annyit jelent, hogy a bevallottan s éppen ezért becsületesen polgári színmű a Hevesi Sándor téren élesebben fogalmaz a gyarmati imperializmus kérdésében, mint ahogy azt England valójában teszi.

A tisztikarral pohárral a kezében kétszer elénekeltetett, sörcsarnokemlékeket

ébresztő induló mellett ezt a célt szolgálja Strang ezredes kényszerű, el nem kerülhető vallomásának elmaradása is, amelyet a darab végén a saját - s ezzel együtt az ezred - becsületének megsemmisüléséről mond eredetileg.

Semmi kétség, Englandnél kritikusabb szemléletű szerzőt nem nehéz elképzelni, sőt még találni sem. De ha az író polgári korlátait a konvencionális hang-ütésű és szerkezetű darabot „harcosabbá téve” próbáljuk - legalább az előadás tartamára - ledönteni, nem lehet csodálkozni, ha e műveletbe belesápad egy-két figura.

S még valami. Az elmondottakhoz hozzátartozik, hogy itt angol szerző angol katonákról írott drámájáról van szó. Nem meglepő, ha az író bizonyos fokú közösséget is érez hőseivel. Ez természetesen nem jelent felmentést, a közösség csupán annyi, amennyit egy polgár honfitársai irányában általában érezni szokott. S amennyi az egyéni drámák - Strangé, Harperé, Drake-é - kifejtéséhez múlthatatlanul szükséges is. (Ennek az sem mond ellent, hogy mint hírlik, a londoni előadás élesebb, keményebb, gúnyosabb a pestinél, több a nevetés. Magukon nevetnek, bár mi tudnánk feleannyira csak.)

England nem különösebben „dühös” szerző, sőt a szó szoros értelmében polgári szerző, a darab mesterséges borzolósa a társadalmi-politikai mondanivaló plasztikusabbá tétele érdekében tehát úgy tűnik, kevés reménnyel kecsesgató próbálkozás.

Ezt a koncepciót sínyli meg némiképp Sztankay István alakítása is. Drake drámája abban rejlik, hogy akarata s érzelmei ellenére kénytelen pontról pontra tisztára mosni Millington, egész egyszerűen azért, mert a betű szerint értelmezett kötelesség erre kényszeríti.

Sztankay túlságosan hamar „fölebe kerül” a figurának, s a nyomozás során óhatatlanul barátjáért küzdő védőügyvéddé vedlik át, holott Drake egész egyszerűen az utolsó lehetőségig „helyt-áll”, s teljesíti a feladatot, amit ráosztottak. Homlokával ütközik bele a végső felismerésbe, amelynek következtében a szó szoros értelmében romba dől az élete, és le is mond arról, hogy az ezred-ben maradjon. Ez egy tiszt, különösen egy fiatal tiszt számára az egzisztenciális öngyilkossággal egyenlő, tehát igen komoly lépés.

Ezen ma már lehet mosolyogni, lehet azt állítani, hogy nekünk Magyarorszá-

gon, 1972-ben nem sok közünk van ehhez. Ezek érthető és megfontolandó reagálások. De ha az író hite s képessége szerint egy drámai helyzetet ábrázol, akkor ahhoz kénytelen-kelletlen ragaszkodni kell, másképp a színész nem tud meg-felelően építkezni.

Sinkovits Imre megteremti Harper kapitány drámáját, némiképp az előadás ellenére teremti meg, ezért írtam az elején, hogy a rendezői koncepció „segít” neki. Már első színre lépésekor, a Fothergill hadnaggyal folytatott párbeszédben pontosan, hatásosan, de nem hatásvadál szón indít. Harper a szokásos fogással leckézteti meg alárendeltjét, felajánlja neki, hogy felmenti szolgálata alól, ha az túlságosan megerőltető a számára. Minden rendű és rangú beosztott munkakedvének egyik leghatásosabb serkentője ez.

Sinkovits hangja lágy, cseppet sem indulatos, mégse téved a számtalanszor kipróbált szituáció nyomán oly könnyen kínálkozó „mosolya mögül elővillan igazi arca” közhelyes hangvételébe. Harper pólóingében áll szemben a talptól nyakig egyenruhás tisztekkel, s a színész pontosan érzi, hogy ezt a számára kedvező helyzetet kiaknázhajtja a figura emberi tartásának érzékeltetése érdekében is, de ugyanez a szituáció vissza is üthet, ha csupán a formák megsértése miatt történő handabandázás válik nyilvánvalóvá.

Harper százados számára a klub rendjének betartása nemcsak formai kérdés, s ha ezt a rendet valami megzavarja, semmiképpen sem a látszat megóvásának kedvéért lép közbe, hanem mert legmélyebb meggyőződése, hogy ez a helyes. Harper kapitánynak ugyanis ez az élete.

A színész nagyon határozottan érzékelteti ezt, s tévedhetetlenül üti meg azt a kezdő hangot, amelyre az egész alakítást ráépítheti. Ha csak egy kissé több „kritikával” ábrázolná Harpert ebben az indító szituációban, menthetetlenül őrmesterré fokozná le a szárnysegédet. De Sinkovits Harper százados marad.

A hadbíróági tárgyaláson Millington iránti leplezetlen utálatát cseppet sem igyekszik palástolni. Millington hadnagy szerinte kétségtelenül vétkes, tehát Harperben semmi aggodalom nincs az ügy végső kimenetelét illetően. Ezért érzi Drake próbálkozásait egy idő múlva bosszantóaknak, sőt gyanúsaknak. Ingerültségét csak fokozza, hogy érthetetlen számára a voltaképpen rokonszenves, nagy reményű fiatal tiszt makacskodása.

Harper nem tart attól, hogy kiderül

arcok és maszkok

az igazság. Biztos a dolgában, hisz Millington bűnösségében. Az önmutoztatás vagy szerepjátszási hajlandóság is távol áll tőle. A tárgyalás elhúzódása fölött érzett dühét a hagyományos eljárással, a formával való vélt visszaélés váltja ki. Mivel megveti Millingtont, nem csoda, ha egyre ingerültebben tölti be tisztét egy olyan testületben, amely az ezred hagyományainak megfelelően jött létre, de amely egyre inkább rabjává válik a hagyománynak, s öncélúságával szinte megcsúfolja azt. Harper egy idő múlva értelmetlennek érzi, amit csinál.

A Sinkovits által életre keltett százados nem siettetni akarja a tárgyalást, legalábbis nem azért, hogy eltussoljon bizonyos tényeket. Az ő értelmezésében Harper szárnysegéd ugyanúgy a kötelességteljesítés áldozata, mint Drake. Ahogy Drake-et a védőügyvédi szerep, úgy őt maga Drake szorítja tovább-tovább, a végső felismerés felé vezető úton. Harper helyzete még nehezebb is, mint Drake-é; tizenkét évi szolgálat után egy antikatonai ügyében a kezdetben az ő bizalmát is élvező taknyos hadnagy akadékoskodásának kénytelen teret és lehetőséget biztosítani.

Tehát hite szerint rosszul, az ezred érdekében nem megfelelően végzi munkáját, s nem tehet ellene jóformán semmit.

A fordulat után Sinkovits úgy adja meg újra a szót Drake-nek, mintha ezzel együtt átruházná rá a saját elnöki tisztét. Ahogy korábban azt tette, amit érzése szerint tennie kellett, ezután is azt teszi, még ha ez a korábbival ellenkező álláspont képviselését jelenti is. Mozdulatai oldottabbakká, „civilis-bekké” válnak, tartása fellazul. Szája elé emelt kézzel figyel Drake-et, ami-kor az a döntő bizonyítékot terjeszti elő. S amikor a szót átadja neki, szinte meghajol a hadnagy felé.

Nem játssza el a megrendülést, nem lop érzékeny pillanatokat a Drake-kel váltott búcsúszavak másodperceibe. Férfias líra helyett a meggyőzött ellenfél s a dolgok való állásáról immár meggyőződött ember ábrázolását választja.

Nagy formátumú, tudatosságában szenvedélyes színészi munka.

RÓNA KATALIN

Vázlat Tordy Gézáról

Edgartól Görgeyig

(Edgartól Puckig) 1956-ban 18 éves színészjelölt tűnik fel a kaposvári, majd egy év múlva a szegedi színház színpadán. A főiskolai felvételi vizsgán megfelelt, de abban az évben nem indult új évfolyam. Csak a színészet iránti rajongás és valamiféle belső hivatásérzet viszi színpadra. Kisebbszerepek után Szegeden 1958-ban Edgar szerepét osztják rá a *Lear* királyban. Shakespeare-t játszik, megmutathatja a jószágot, a szenvedést, a tébolyultnak tettét. Így indította el a pályáján a tehetségre való érzékenység, a bizalom és a lehetőség Tordy Gézát.

Három év után, 1959-ben, a Magyar Néphadsereg Színháza szerződteti. Akkoriban alig volt fiatal színész Budapesten - a főiskoláról mindenki vidékre került -, Tordynak „monopolhelyzete” volt. Egymás után játssza a kamaszs szerepeket, a fiatal hősokeket, a diákokat. Színpadra viszi Nyikolájt a *Háború és béke*-ben, a fiút az *Egy csepp mézben*, eljátssza a *Hamletnek nincs igaza* főszerepét. A lelkes, nyílt, őszinte, néha zavart, lendületes fiatalok figurái lassan már hasonló arcot adnak a színésznek, de Tordy itt is mindig a maga arcát próbálja megkeresni.

Az önmagával való elégedetlenség, az újat akarás viszi át a Madách Színházba. Shakespeare-hez a nevetésen és a nevetetésen keresztül jut el újra. Puckként ő is a játék mozgatója, a gyermekmesék csínytevő manója, ő is zsinóron rángatja a többi szereplőt, mókázik, jókedvre derít, ám egy pillanat, s mint ígéri, máris a „Gonosz” alakját ölti magára. Egyszerre láttatja Puckban az események mozgatóját és kigúnyolóját, a mókamestert és az ördögöt.

(Hangsúlyváltások) Sikere volt, még-is egyre nyilvánvalóbbá vált: küzd és küszködik. Megérezte, hogy fiatalsága és alkata skatulyává szűkül körülötte. Felfedezésekre vágyott, s közben felismerte, hogy „szerepkörében” önmagát ismétli. Az egy irányba mutató szerepek sorozatában Tordy állandóan keresi a maga útját, a maga helyét. A szerepet, amelyben önmagáról, önmaga világáról

beszélhet. Ez az útkeresés nem látványos, szinte „hangtalan”. Lassan egy év-tizede színész, amikor a hagyományos szerepkör-kategorizálás predestinálta alakok után másféle szerepekhez jut. Az első lépés Mufurc a *Téli* regében.

1967-ben visszatér a Vígszínházba. Első szerepe Simon A nyárban. Látszólag a korábbi kamaszs szerepek egyenes folytatása. Mégis ennél sokkal többről van szó: a játékból a szerelemre-szomorúságra-magányra ébredő fiú alakjában Tordynak már lehetősége nyílik a lélekrajzra.

Egymást követik a karakterszerepek: a *Székénybe zárt szerelem* fiújának könnyed játéka, bátoratlan gesztusai, nyugodt fölénye, mértéktartása az előadás egyik fő mozgatórugója. Az *Elő a jeges* olasz pincérstricijét a színész nyegle mozgása, mozdulatainak és hangsúlyainak könnyedsége, líraisága és hevílékenysége teszi színészi telitalálattá.

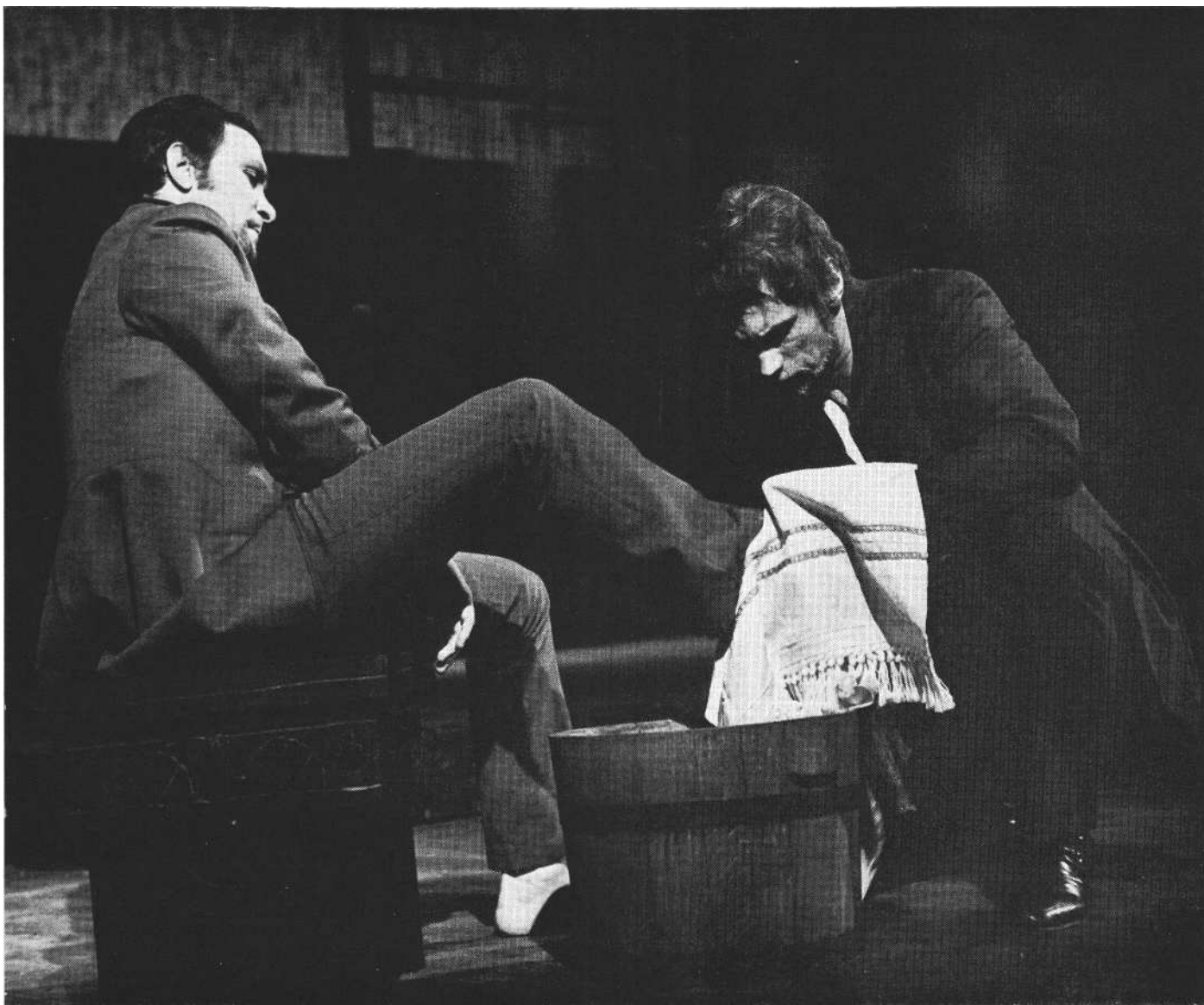
S kirajzolódik egy másféle arca is: Tordy ^{Bri-t} játssza Peter Nichols kegyetlen darabjában, a *Tojás Joe halálának* egy napjában. A sorsával viaskodó férfi nyers, sokszor durva cinizmusba menekülő, Máskor ellágyuló, majd szinte a szadizmusba átcsapó hangulati hullámzásait a visszafojtott, majd kiáltva feltörő hangokkal, a leegyszerűsített mozdulatokkal, a gesztusokban kirobbanó szenvedélyekkel, a párjelenetek csendes feszültségével tudja érzékeltetni.

(Groteszk fíntor) Nagy kedvvel és tehetséggel játszik komédiái és groteszk figurákat. Szívesen nevetet, hogy közben egy-egy ironikus gesztussal, egy gunyoros hangszíval vagy fíntorral felismertesse-leleplezze önmagát és a közönséget.

A *Játsszik a család* Moórjaként az előadás dinamizmusát adta meg. Ahogy szertelen mozdulataival ijedségét, a féktelen nagyhangúsággal rajongását palástolja, egyszerre tud félénk kamasz és hódító lovag, mutáló hangú srác és rekedt férfi lenni. Forgószélszerű lendülettel komédiázza végig a játékot, elkerülve az olcsó megoldások buktatóit, eszköztelensége rejtje humorát. Davis hadnagya a *Napoleon* és Napoleonban biztos érzékkel találja meg a komédia humorárnyalatát, pontos stílusérzékkel mutatja meg, hogyan lehet komolyan parodizálva eljátszani a kalandos históriát.

A helyzetkomikumokra épülő Feydeau-vígjátékban (*Bolha a fülbe*) is erős komédiái tehetségét bizonyítja. A rob-





Tordy Géza Görgey tábornok szerepében Koncz Gáborral (Kenéz Imre) a Vígszínház Fegyverletétel előadásában (Iklády László felv.)

banó temperamentumú spanyol grandot eleven humorérzéssel mintázza-karikírozza plasztikusra. Mint a némafilm korabeli burleszkek szereplői, úgy futkos, szökdécsel a színpadon. Hatalmas gesztusai, harsány kitörései a bravúros stilizálóképességet, a groteszk helyzetek kimunkálásának biztonságát mutatják.

(Befelé tekint, belülről érdeklődik) Tordy az igen sokáig tartó „fiatal színészség” után egyre inkább érett, kiforrott művészként lép elénk. Akkor kapja meg Görgey szerepét a *Fegyverletétel*-ben, amikor eszközei már kiteljesedtek, s van elég mondanivalója az emberi sorsról.

Hideg, kemény, fegyelmezett Tordy Géza Görgeyje, de megenged, amint egy pillanatra önmagát látja Kenéz Imrében, aztán újra megkeményednek vonásai, s szigorúan beszél: „Romantika, minden ember életében előfordulnak vehemens pillanatok. Felelős posztan állván azonban: a józan ész mindennél fontosabb.” Ennek a józan észnek a jelen-létét érezzük a színész játékában, Gör-

gey minden hangsúlyában, mozdulatában. Rokonszenves visszafogottság jellemzi alakítását. Erő és belső érzékenység, a gondolkodó-küzdő ember felelősségtudata, szenzibilitása együtt él benne.

Leginkább egy jelenetnek felidézésével éreztethetem, jellemezhetem Tordy Görgeyét. Az összecsapás Perczellel. A kiabáló, önmagából kikelt Perczellel szemben Görgey rezzenéstelenül áll, csendes kíméletlenséggel beszél. Szavai egyre élesebbek, de arca nem változik, mozdulatlanul áll a színpadon. Hallatlan fegyelmezettség van ebben a mozdulatlanságban, ám közben érezzük, hogy nő a belső feszültség. S amikor Perczel a Kenéz elleni vádat olvassa, amikor felszólítja, hogy löje le Görgeyt, még akkor sem mozdul - áll, csak a fejét fordítja várakozóan, csodálkozva, értetlenül, de még mindig büszkén és el-szántan Kenéz felé. Ebben a mozdulatlanságban rejlik alakításának nagysága - mozdulatlanságával is lendületet tud teremteni a színpadon, mert ami mö-

götte van, az az érzéseket, gondolatokat befogadó és feldolgozó feszültségteli ember. Amikor a jelenet súlyos atmoszférája feloldódik, tétova gesztussal leveszi szemüvegét, és halvány, ironikus mosollyal jelzi a megkönnyebbülést. Ám ez csak egy rövid, csendes pillanat, s máris a régi, kemény, gunyoros fensőséggel szól Perczelhez: „Úgy, hát akkor tárgyaljunk.”

Tordy a tudatos, gondolkodó színészek közül való. Ám ez a tudatosság intuitív módon kapcsolódik szerepeinek rendszerébe. Játékának intellektuális ereje az eszközök puritánságában, egyszerűségében hordozza lényegét.

Szerepkörével színészi lényé is átforgalmazódott. Állandó készenlétével szerepről szerepre nő, fejlődik. Mozgása harmonikus, de mozdulatlanul is tud élni a színpadon. Fontos ábrázolóeszköze a belső feszültség. Visszafojtott hangjai, a lehalkított érzelmi áradás, az egyszerű gesztusok és a szép zengésű orgánusmot jól használó szövegmondás különös erővel tölti meg a színpadot.

Voith Ági

Voith Ági éppen öt esztendeje végezte el a főiskolát - szerepei még megszámlálhatók. A főiskolán prózai szerepek-ben Molière és Arthur Miller tette próbára. Énekesi tehetségét a *Fekete Opera* Millie-jeként bizonyította. A József Attila Színházban Stephanie szerepe A *kaktusz* virágában biztosította számára a sikert. A vénlányos, szigorú pózokat könnyedén engedte át a fiatal, élethabzsoló energiáknak. Ezt a szerepet jugoszláviai és romániai magyar színházakban is játszotta.

És sorolhatom tovább: a *Két úr szolgálja* Beatricéjét (mennyi vidámság sugárzott belőle!); a *Szmirnai komédiások* Lucreciáját (hogyan tudott hódolókat hódítani); a *Malom a Séden* Milijét (matrózblúzos virgonc teremtés a komor ház gondterhelt lakói között); vagy a bűbajos, tétova Angyalt Gyárfás Miklós *Kényszerleszállás* c. vígjátékából. Az igazi feladat azonban O'Neill: *Egy igazi úr* c. drámájának Sarah Melodyja volt számára.

A Svejken feltűnően elegáns, kihívó külsejű hölgy robban be a színpadra, bőrrönddel a kezében. Lukács főhadnagy a táján huncut bizalmassággal kopogtat, majd - mivel az nem nyílik - elbizonytalanodva, kétségbeesetten dörömböl. A kacér és kikapós asszonyt ezzel a né-hány gesztussal máris tökéletesen jellemezte Voith Ági. Már azt is sejteti: a férj megérkezésekor engedelmesen haza-tér a jól fésült katonatiszttól.

A *Svejk a hátszágban* erősen erotikus epizódjának középpontja az általa megszemélyesített asszony. Itt is kitűnően és kultúráltnan énekel, némi nosztalgiával, amely stílusában jól illik az akkori időkhöz. Mozgása kidolgozott, s messze elkerüli a színpadi helyzetben le-vő közönségesség veszélyét. Kettőse Svejkkal - meg a főhadnaggal - végig a jó ízlés határai között marad, példát adva arra, hogy a sikamlós játékok is csak művészi mértéktartással sikereseek.

Beaumarchais *Figaro* házasságában Zsuzsiként láttam viszont. Nem könnyű feladat Zsuzsit úgy megformálni, hogy egyszerre legyen okos kis fruska és sze-

relméért küzdő nő, hűséges komorna és önkéntelen vetélytárs, aki oly sokat tesz úrnője nyugalmának helyreállításáért. S mindezt csupán annyira komolyan véve, hogy senkiben ne maradjon kétség: játékról van szó.

Voith Ági Zsuzsija ellentétekből gyűrt, vérbő lány: egyik percben maga a kicsattanó öröm, a másikban merő szomorúság; boldog és aggódó, táncos kedvű és lassú léptű. Ami viszont feltűnő is teszi, az kimunkált, szép mozgása. Kevés fiatal színésznőnk van, aki ennyire takarékosan s ilyen gonddal bánik mozdulataival. Finom kézmozdulatai (tessék csak megfigyelni!) már-már a balett-táncosok könnyedségét idézik.

*

A pálya állomásairól és buktatóiról, az estéről estére történő átváltozás szépségeiről és kínjairól - lehet alkalmasabb hely? - a színházban beszélgetünk.

- *Fiatal színészek gyakran sokáig keresik azt a színházat, ahol képességeiknek megfelelően foglalkoztatják őket. Néhányukkal előfordul, hogy, csak hosszas kísérletezés után találják meg. Voith Ági a főiskoláról a József Attila Színházhoz került, s ma is ott játszik. Mit jelentett számára ez az öt év?*

- Nagyon szeretem ezt a színházat. Rengeteg jót és sok rosszat tanultam itt a szakma gyakorlati részéből. Ez a színház évei számát tekintve elég fiatal, de ez nem azt jelenti, hogy nincs olyan határozott profilja, mint a régebbi színházaknak. Nálunk a közönség igénye sokat nyom a latban. Mégis több szeretetre és megértésre van szükségünk - a kritikára gondolok. Mutathatnék számos lebecsülő kritikát, amelyek nem a produkció egészét veszik figyelembe, és nem törődnek a körülményeinkkel sem.

- *A Bartók Színházban Csipkerózsikát játssza. Mi indokolja, hogy ezt a szerepet is elvállalta?*

- Nagy élményem a gyerekszínház. A *Csipkerózsikát* a tízen aluliak nézik meg, és a gyermek hallatlanul hálás közönség. Úgy érzem, a színház szereteté-re már ebben a korban rá lehet szoktatni a gyermekeket. A tíz-tizennégy évesek kritikusan nézik az előadást. Halasi Mária *Az utolsó padban* című darabjában játszottam ennek a korosztálynak. Utána felmérést készítettek a gyerekek között a cigánykérdésről (ezt tárgyalta a darab), s akik látták az előadást, sok

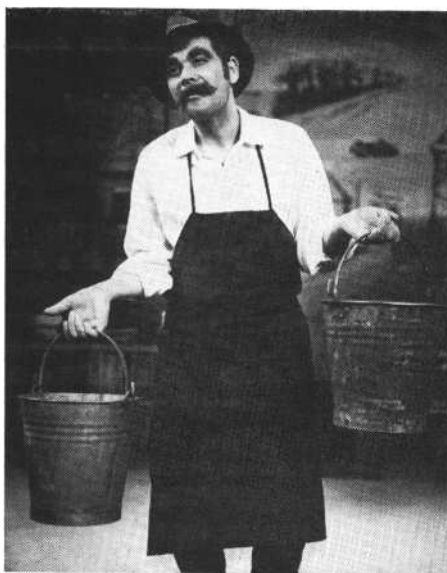
kal megfontoltabb, kedvezőbb válaszokat adtak, mint azok, akik nem nézték meg.

- *Mit tenne a portrévázlathoz?*

- Én alapjában véve nem vagyok optimista alkat. Legfőbb tulajdonságom: nagyon szeretek játszani. Alkalmam is volt, hogy néhány műfajt kipróbáljak: a táncdaltól a zenés vígjátékon át a drámáig. Az a tapasztalatom, hogy vígjátéki szerepet nagyon nehéz játszani, mert a közönség itt aktívabb, és a színész azonnal megérzi játéka hatását. Egyéb-ként sok mindennel szeretek foglalkozni. Nemcsak egy műfaj érdek. Természetesen én is szívesen játszánék nagy drámai szerepeket, de ehhez alkalom kell. Leginkább azonban drámai musicalben lépnék fel, olyasmiben, amilyen a *Hej, cigányok* vagy a *Fekete Opera*. Úgy gondolom, a színház csonka zene nélkül. Elengedhetetlenül fontos eleme a zene, az igényes zene. Kár, hogy nálunk nem születnek ilyen drámai musicalek. Érdekes feladatot adnának. Nem tartom ugyanis károsnak, ha egy színész énekel és táncol is. Fontos viszont, hogy ne csak ezt csinálhassa, hanem kapjon lehetőséget az önkifejezés más módjaira is. Persze, tisztában vagyok azzal, hogy a színészt mindig a körülmények között kell nézni. Azért, mert a „félalkotó művészek” közé tartozik, hiszen az író gondolatait közvetíti meg azért is, mert a rendező elképzeléseinek belül kell adnia ön-magát. Szeretném, ha megírná: nagyon bánt, hogy beskatulyáztak. Az emberek csak a zenés szerepeimet veszik tudomásul, pedig nagyon sok prózai darabban játszottam.

*

Voith Ági panasza jogos. Nemcsak a közönség ítél hamar - és hajlamos a beskatulyázásra -, hanem szakmai körökben is gyakran elhamarkodott, egyoldalú vélemény alakul ki, ha némely színészt első nagy sikere zenés-táncos darabban éri. Való igaz - példa szép számmal található -, hogy ezek a színészek később nagyon nehezen jutnak komoly drámai szerephez. E kényelmes skatulyákat a rendezők is megszüntethetnék - nagyobb vállalkozókedvvel, gondos körültekintéssel, a szokványos színészválasztás felszámolásával. S ez már nemcsak Voith Ágira vonatkozik.



Kóti Árpád (Márk **gazda**) Taar Ferenc: *Sírkő pántlikával* című színművében

M. LÁZÁR MAGDA

Kóti Árpád népi figurái

**Ziccerszerep? Epizód szerep?
Kabinetalakítás?**

Nem Kóti Árpád hordja a vállán a debreceni Hungária Kamaraszínház ösbe-mutatójának, Taar Ferenc *Sírkő pántlikával* című tragikomédiájának súlyát, terheit. Mellékszereplő, epizodista csupán. Javában kibontakozott már a cselekmény, amikor két nehéz moslékos vederrel a kezében, feje búbjára tolt zsíros kalapban, színehagyott, kék „surc”-ban, vagyis vetőkötényben, komótosan színre ballag.

Megszokott napi munkáját végzi végtelen nyugalommal, míg a tanácselnök feleségének szavait hallgatja. Ez a furfangos menyecske arra akarja rávenni Márk gazdát - Kóti Árpádot -, falubeli funkciója szerint egyszerre tanácselnökhelyettest és téesz vezetőségi tagot - hogy az esti gyűlésen, amikor az egykori tanyából községgé előlépett falu „első halottjának” temetése felől döntenek, az ő férjét s ne ellenlábasát, a téesz elnökét támogassa. Ez a látszatra teddide-teddoda gazdaember csak akkor zökken ki határtalan nyugalomból, amikor a ravasz asszony végső érvként szemébe vágja csúfnévét: Pacal Márk! A kis emberi közösség két rivalizáló vezetője között eddig ide-oda egyensúlyozgató

„Pacal” Márkban most ébred fel végre az emberi önbecsülés igénye. Ezzel a meglehetősen későn támadt férfias indulattal a gyűlésen galibát galibára halmoz. A vita tetőpontján kiparancsolja a falu többi vezető emberét a szobából, hogy kettesben maradhasson a tanácselnökkel. Most azután ömlik belőle a szó. Rázúdítja az elnökre minden felgyülemlett sérelmét, onnan kezdve, hogy kimaradt a földosztásból, és ezért tovább cselédkedett apósa földjén, odáig, hogy majdnem utoljára lépett be a téeszbe. Kitálal, felhergeli magát, és - estéről estére nyíltszíni tapssal kísértén - kirohan a hercegkúti éjszakába. No, nem messzire és nem sokáig - kisvártatva visszatér, hogy egy fröccsel emeltebb hangon számoljon be a „helyi vonalról”, melyet a kocsmában tapasztalt ki.

A továbbiakban, a feszült vitában nincs sok szava. De azért részt vesz benne - és Kóti egy gyermek duzzogásával, kötekedve, hitetlenkedő hangsúllyal kóti szavait előző nagyjelenetéhez, a megsértett s „pacalból” emberré, önállóan gondolkodó lényvé váló Márkhoz.

A tragikomédia fordulataiban, amikor az életében részeges semmirekellőnek tartott első halotról kitudódik, hogy igazából a régi rendszer megnyomorított áldozata volt - Márk konokul és sokáig kitart balítélete mellett. De amikor vég-re rádöbben a maga tévedésére is, és tétován buggyantja elő a keserű szavakat életről, halálról, emberek megítéléséről - ő lesz az, aki semmiféle rábeszélésre sem hajlandó holmi tekintély-féltésből elhallgatni a falu előtt a megismert igazságot. Egyszerűen azért, mert ő nem tud hazudni. Nem hazudott soha. Kóti Árpád színészileg erre a momentumra építi fel a szerepet. Nem Márk „ingadozására”, hanem tisztességére.

Milyen eszközökkel tölti meg élettelt Pacal Márk szerepét? Hogyan lesz a jó figurából valamennyi néző személyes ismerőse?

Előbb összehúzott szemének gyanakvó pislogásával, ide-oda jártatott riadt tekintetével - jaj, nehogy valaki meghallja, hogy részeg fővel a szövetkezeti elnök helyébe kívánczolt! -, később a gyűlésen hangoskodásának magabiztató felhangjaival a ragadványnév igazát húzza alá. Az *igazmondó* Márkot érdekes módon már höbörgésével is előrevetíti. Amikor pedig a cselekmény szerint autón a városból váratlanul képviselő és tanácsi hivatalnok érkezik a falu vezetőinek gyűlésére, Márk-Kóti a színen

levő hercegkútiak közül az utolsó hagyományosan öltözött, csizmás, mellényes paraszti alak - oly mélységes gyanakvással és ősi távolságtartással fejezi ki nem éppen hízelgő véleményét a mindenkori „nadrágos emberekről”, nemcsak ujjpercropogató kézszorításával, de megméretős pillantásaival is, amely mögött évszázadok beidegzett reflexei sejlenek fel.

A Pacal Márk-nagyságrendű szerepek-re mondja a szokásos színházi nómenklatúra: „epizód szerep” - a kollégák utánozhatatlan hanghordozással, az irigység vagy a lekezelés különös elegyével: „ziccerszerep” - és a kritikusok, általában, elemzés helyett, de elismerőleg: „kabinetalakítás!”.

Mindezt el lehet nyugodt lelkiismerettel mondani Pacal Márkról, Kóti alakításáról is. Mégis más, és több ezeknél a sablonoknál, skatulyáknál.

Kóti Árpád eddigi színészi pályáján sok csizmás, bajszos, zekés vagy mellényes magyar parasztot formált már remekbe. A legtöbbet csak Debrecennek mutathatta fel, tévé, filmgyár ritkán érdeklődik vidéki színészek s még ritkábban epizodisták után. Pályájának emlékezetes mérföldkövei a *Lúdas Matyi* címszerepe, a *Kapaskodj, Malvin* névtelen magyar hősi halottja, most legutóbb Németh László *Erzsébet-napjában* Varga Pali, a részeges, testvérbicskázóvá fajult tohonya nagygazdafiú alakja.

A hercegkúti Pacal Márk természetesen elsősorban külső jegyeiben rokon ezekkel az elődökkel. Hiszen valamennyi figurát a kunsági falu eszméltető gyermekeiből, apja, dédapja, üke sorsából, véréből teremtetten, idézte fel, sűrítette színpadra. De a magyar paraszti alkat mitizálása éppen olyan idegen tőle - szerencsére! -, mint naturalista felmutatása avagy népszínműves elédésítése. A megjelenésével, testtartásával, mozdulataival, szóejtésével eleve hiteles hangulatú magyar parasztfigurák általánosság mögött érlelődő, egyszerűsödő színészi eszközeivel egyre az egyénit, a karakterisztikusat kutatja.

Kóti Árpád végigjárja Pacal Márk, a görnyedt tartású, belsőleg is megnyomorított parasztember szinte szemmel látható kiegyenesedésének útját, és mind-ezt a groteszk játéktílus eszközeinek felhasználásával a *tragikomédia* egészének hangulatába illeszkedve be, néhol esendő komikummal, de sohasem nevetségesen.

BÉKÉS ANDRÁS

Munka közben

Jegyzetek főiskolai délutánokról

A téma, amelyről írok, a kezdő színészhallgatók első féléves, ún. „alapozó” munkájáról szól. 1970 márciusában e lap már közölt beszámolót hasonló címmel. Az a cikk egy azóta már végzett osztály induló és biztató próbálkozásairól számolt be. Ezeknek a jegyzeteknek indítékát az adja, hogy új osztályommal éppen most fejeztük be tanulmányaink hasonló szakaszát.

Próbálkozásaink központjában változatlanul a „rögtönzés” áll. A rögtönzés, nem mint *eszköz* a színészi munka során, hanem mint *végcél*, amely egyedül képes a játékot újra és újra feltámasztani, megismételni, élővé tenni.

Pedagógiai szempontból a színészképzés e szakaszában ez a következőt jelent: megismételve az akkor már közölt idézetet: „A rögtönzés szakít azokkal a szokványos eljárásokkal, melyek a színészi munkát a szöveg elmondására, kifejezőmódjára, szavazásra, szó szerinti tanulmányozására szorítják. A fiatal színi-növendék számára a rögtönzésnek, az improvizációnak lényeges célja az, hogy az ifjú növendék önmaga munkáján keresztül fedezze fel lépésről lépésre az alkotó tevékenység törvényszerűségeit, igazságait, hogy *ő maga legyen képes* felfedezni a játék természetét és jellegét, a benső szellemi, valamint a testi létezés természetét, törvényeit stb.” (Az ITI színészpédagógiai konferencia jegyző-könyvéből - 1964.)

Alapvető szempontunk: miben hasonlít ennek a félévnek a munkája az előbbihez, és miben igyekezett túlhaladni azt?

Az új munka, az új nekiindulás előtt ismételten te kellett szögezni, hogy a fiatal színészhallgatók igazi megnyilvánulásának legfőbb gátja mindaz a *tudott* emlék, élmény, tapasztalat, amelyet eddig a színházról, színésről, önmagáról, akár öntudatlanul is felfogott, összegyűjtött. Ez az ismerethalmaz a növendéket mindig valamilyen utánzásra kényszeríti, gondolkodását, emocionális életét valamilyen irányba beszűkíti. Állandóan valamely *vélt* képletnek, többnyire má-

sok által létrehozott „sikerélménynek” akar megfelelni.

Felvették a főiskolára, ott ül a tanár, és neki produkálnia kell. Ettől függ az élete, jövője. Úgy gondolja, hogy várnak tőle valamit, és állandóan ennek a várakozásnak akar megfelelni. Ez a megfelelni akarás önmagában szinte lehetetlenné teszi, hogy igazi énje megnyilatkozzék.

A tanárnak ez ellen való küzdelme bosszú, bonyolult, néha csaknem reménytelennek tűnő. Sokáig az állandó gyanakvás légköre veszi körül. A növendék nem hiszi, nem meri tudomásul venni, hogy egy hosszú félévig neki egyáltalában nem kell vizsgáznia. Cselt szimatol, állandóan a módszer mögé akar látni.

Mit lehet ez ellen tenni?

A másik osztállyal való munkám során ebben az időszakban (mint ahogy erről már beszámoltam) a kiindulási pont a „játék” volt. Mindenféle játék - bármiféle játék. Ami örömet okozhat, s ennek következtében fantáziát, emóciót válthat ki. Játék, amelynek az a feltétele, *hogy* semmiféle produktumra nem kötelez. Ebben az új stúdiumban „a kiindulási pontot” még primérből megnyilvánulásokra igyekeztem „leszállítani”. Még az a tény is, hogy *a tanár akar játszani*, és nem a növendékben támad az igény, spontán, örömteli vágygal - még ez is gátlást okoz, amelyet minden alkalommal külön-külön kell feloldani a gyerekekben. Két évvel ezelőtt írt beszámolómban igyekeztem pontosan megrajzolni azt a fordulatot, amikor sikerült a játék kezdeményezését akkori növendékeimnek a véletlen segítségével a kezükbe ragadniuk. Ezt a véletlent azonban megelőzte még valami, s a dolog teljes megértéséhez még egyszer vissza kell kanyarodnom ehhez a témához és az akkori eseményekhez.

Abból a kronológiából ugyanis annak idején kihagytam egy közbeeső, jelentős epizódot. E történet fontosságának régebben is tudatában voltam, de akkor még túlságosan „intim csíny” volt ez köztem és az osztály között. s volt egy véd- és dacszövetség is, a dolog konspiratív titokban tartására. Most, azt hiszem, már elég messze vagyunk tőle, hogy beszélni lehessen róla.

Együttműködésünk tehát - akkor - egy idő után látszólag már nem telt haszontalanul. Mégis, ezt az önmagáért való spontán, örömteli együttjátszó kedvet nem tudtam igazán belső kényszerre és természetessé tenni. Minden óra úgy

kezdődött, hogy ők ültek komoran, várakozva, én pedig zsonglörködtem, hogy észrevétlenül valahogy meglódtam a bennük „rejtezve szunnyadót”.

Egy hetedik fátol mindig ott lebegett a lelkek felett. Sőt, úgy éreztem, igazán egy betonfalat kellene megrepeszteni, hogy ezt a rémült tanár-diák felelgető viszonyt egyszer s mindenkorra széttörjem. Idővel majdnem tehetetlennek éreztem magam. Már maga az óra kezdete, az ünnepi felállás, komoly köszönés, leülés; eminens várakozás közép-iskolás görcsöket okozott. Negyedórát teltek el, míg át lehetett rajta keveredni. Egy idő után ki is fogytam a „szakmai eszközökből” Valami általános megoldást akartam kitalálni. s akkor, mondhatnám végső kétségbeesésemben, váratlanul egy „csínyre” határoztam el magam. Egy csínyre, amely diákos, kockáztat, leleplezhet, gúny tárgyává tehet - de jó esetben meglepetést, ámulatba ejt, az-tán felold, és lehet belőle valami. Is-mertem egy játékot - egy bűvésztől tanultam egyszer. Olyan „mágikus” gondolatolvasó játék. Igen hatásos.

A moka abból áll, hogy kimegyek a szobából. A bent maradtak kifundálnak valami feladatot, én visszajövök, és sok „mélyen átél” hókuszpókuszt közepette kitalálom, milyen feladatot szántak nekem, mit kell nekem tennem?

Mondjuk: ki kell találnom, hogy egy pakliból vegyek ki egy cigarettát, gyűjtsam meg, és adjam egy meghatározott személy szájába. Vagy oldjam le az egyikük nyakkendőjét, és tegyem az asztal alá stb. A dolog megismételhető, bonyolítható. Siker esetén a résztvevőket borzongás hatja át, nem értik. Nem érthetik. Varázslatot sejtene, igazi misztikum leng a levegőben. A mágikus hókuszpókuszok mögött természetesen csalás van. Jó esetben erre szinte lehetetlen rájönni.

A fent vázolt helyzetben az egyik órán végül is erre a játékra szántam rá magam. Annak a tudata borzongatott ugyan, hogy sikertelenség esetén nevetségessé válhatok a gyerekek előtt, minden további megnyilvánulásom elveszti komolyságát, s ez a gyerekes, ügyetlen bohóckodás olyan csorbát ejt tanári tekintélyemen, amelyet alig lehet majd kiköszörölni. De mindegy - valamit kockáztatni kell. Valami módon közölni akartam, hogy a kockázat minden játék igazi öröme, izgalma. Éppen e kockázatért, amelyben siker és bukás egyaránt bekövetkezhetsz, érdemes csinálni az egészet, és a sikertelenség lehetősége nem

nyomhatja el a megvalósulás lehetőségének az örömét.

Rövid és „komoly” előadást tartottam tehát a „koncentráció lényegéről”. Biztattam őket, hogy a koncentrációs képesség rövid időn belül rendkívüli lehetőségeket biztosít, s illusztrálásképpen felszólítottam őket az előbb vázolt dologra. Kimentem, visszajöttem, sötéteket és mélyeket néztem a szemükbe, tűnődtem - „koncentráltam” - és kitaláltam. Megilletődött csend. Ismétlés. A feladatot komplikálták. Még egyszer és még egyszer. Nagy csend. Döbbenet. Tökéletes értetlenség. Azután gyorsan minden átmenet nélkül közöltem, hogy mindez csalás, csak „trükk”, és most mindenki gyorsan megtanulja, kipróbálja, és ezt játsszuk egész délután.

Iszonyatos játékkedv dühöngött. Mindenki versengve jött-ment, ki-be a tereméből. Egy óra sem telt el, mindenki főmágusnak érezte már magát. Aztán szinte vérszerződés jött létre, hogy a játék osztályon belül maradjon. Ami az-után kezdődött, Karinthyba való. Még aznap este az Erzsike presszóban ki-ki megkezdte megrendítő bűvészműtatványát. Egy hétig bolondították kollégáikat a koncentrációs gyakorlatokon elért „rendkívüli” eredményeikkel. Kivételes osztályöntudat támadt. Mágikus hullámokat eregettek maguk körül. Ördögi kéjeket éreztek. Mi pedig nem is beszélünk többet a dologról. Soha! Mintha mi sem történt volna, továbbmentünk felette, de a közös csínyben most már mint egyaránt részesek, megszültük magunknak a Játékot.

A pszichológia műszerei

Nemcsak ilyen speciális mókát, a tanulmányoknak ebben a szakaszában szinte egyetlen gyakorlatot sem lehet más társasággal, más körülmények között megismételteni. Minden órán, a legnagyobb felkészültség mellett is, a tanárnak újra és újra improvizálnia kell, élni a pillanat adta lehetőségeikkel, amelyeknek éppen spontán ereje képes magukkal ragadni a növendékeket. De az eredmény túlságosan is ki van téve a véletlennek és a tanár pillanatnyi diszpozíciójának.

Függetlenül attól, hogy ezeknek a tényezőknek mindig minden alkotómunkában sorsdöntő szerepük van és lesz, tudatosan foglalkozni kellett olyan módszerek és lehetőségek feltáráásával, amelyek a különösebb szenzáció nélküli hétköznapiak során is biztos bázist jelent-

hetnek a folyamatosan produktív együttműködésben.

Egy ifjú lélek legbensőbb titkai körüli tapogatózásainkban olyan közel járunk magának az életnek, ezen belül az ember létezésének, a külvilághoz való viszonyának, a jelen és a fejlődés során felhalmozódott, még nem feltétlenül tudatosított és felismert élménytárhoz, hogy ez elemi szinten folyó munka egyben megköveteli a pedagógustól néhány filozófiai kérdésnek - ember és társadalom, ember és az őt körülvevő világ, művészet és alkotás, művészet és társadalom -, valamint a pszichológiai, a lelki folyamatok problematikájának alapos tisztázását.

Ezen a téren, úgy érzem, meglehetősen elmaradtak vagyunk. Még a kérdések felvetésében is. Az igazság az, hogy ifjúkorunk tanulóéveiből a pszichológia és a filozófia mint aktív, pályánkat döntően megalapozó tananyag, egyszerűen kimaradt. S ez az állapot később sem nagyon változott. Sőt! Bár mindenki, aki pedagógiával és rendezéssel foglalkozik, büszkén vallja, hogy megfelelő „pszichológiai adottságokra” van szüksége, a valóság az, hogy tudományosan alig birtokoljuk a témát, és egy bizonyos határon túl tulajdonképpen gyanakodva el is hárítjuk a „pszichológizáló” és „filozofálgató” szakemberek számunkra érthetetlen tolvajnyelvét.

Napjainkban a pszichológiának egyre döntőbb társadalmi szerepe van, és meggyőződésem, hogy az elkövetkezendő évtizedekben igen fontos gyakorlati szerep jut e tudománynak a közélet, s benne a személyiség kialakításának munkájában.

Az elmúlt évtizedekben a pszichológia is átesett a gyermekbetegségeken, és ma egyre inkább megfogható, gyakorlati és materiális. Ez a materiális szerepe rendkívül fontos. Egyre fejlődő és fejlettebb módszerek a lélek körüli bizonytalan tapogatózást valami „kézzelfogható”, de legalábbis műszerekkel követhető közelségbe hozzák, s aki „pszichével” foglalkozik, az e téren szerzett új és új kísérletek ismeretét nem nélkülözheti.

Szorosan kapcsolódik ehhez mindaz, ami e témakörben Ázsiából áramlik felénk. Bizonyos misztikus, sokszor érthetetlen vallási köntösbe bújtatott fantáziák a józan, intellektuális európai számára elutasítandóvá tették azt az egész ismerethalmazt, amelyet az ázsiai tudományok magukba foglalnak.

Nem feladatomban ennek a számomra is áttekinthetetlen anyagnak a bírálata és osztályozása. Egy kétségtelen: Japánban, Kínában, Indiában már évszázadokkal ezelőtt olyan mélyreható intuitív felfedezések birtokában voltak a színészek, amiket módszeresen használtak fel mindennapi színpadi munkájukban, amelyeknek egy részét az európai tudósok még csak most kezdik tudományosan megközelíteni és kimutatni.

Igyekeztem mindezekből az anyagokból is a hozzáférhető és számomra áttekinthető megszerezni és megismerni. Egészen biztos, hogy összes eddigi tapasztalataimat jelentősen segítették konkrétan, pontosabban meghatározható, céltudatosabb, következetesebb irányba kényszeríteni. Ezek alapján is szeretném munkám néhány alapvetően új próbálkozását részletesebben ismertetni. A módszereket előre végiggondolva, igyekeztem következetesen alkalmazni, függetlenül téve attól, hogy a végső, az eredmény mikor következik be. A sikerélmény döntő jelentőségéről már írtam. Itt most a módszer eredményességének érdekében, ennek a sikerélménynek a bekövetkeztét erőszakosan is függetleníteni kellett az „időtől”.

Idő, mozgás, zene

Még egyszer összegezve tehát: munkánk előbbi szakaszában a „játék” volt a kiindulási pontunk, feltételezve, hogy az örömteli játék megszünteti a gátlást és spontán, őszinte érzelmi folyamatokat indíthat meg. Most a kérdés az volt, hogy milyen alapvető gyakorlatokat lehet megelőzően végezni, hogy maga a játék örömmel és természetesen szülessék meg. A munkának ebben az induló időszakában ugyanis az egyik kerékkötő mindig az idő szabta kényszer. Vagyis, hogy egy bizonyos időn belül valamit produkálni kell.

Saját munkámban tehát ebben az új korszakban egy-egy növendék számára igyekeztem „megszüntetni” az időt. Egy-egy röpké színpadi jelenlét tizenöt perc, fél, egy, másfél óra is lehetett. (Hogy ezt hogyan kellett mindenki számára a mégiscsak korlátozott óraszámban lehetővé tenni, arra még visszatérek.)

Ennek a színpadi jelenlétnek első szakaszában a pszichikumnak semmi jelentősége nem lehetett. Sőt, azon igyekeztem, hogy a növendék figyelmét önmagáról eltereljem és arra készítsem, hogy fizikumának teljes fellazítására összpontosítson. Ennek mechanikusan alkalmaz-

ható módszerei vannak. Megfelelő testhelyzet, az izomcsoportok apránkénti, fokozatos fellazítása. Az erre való tapasztalatokat a már bevált színészi, valamint a sportból kölcsönözhető gyakorlatokon kívül a jóga alapiskoláiból meg lehet szerezni. Ez a kiindulás, az alaphelyzet, enélkül nem lehet továbblépni. A segítség, amelyet a tanár a növendéknek nyújthat a fizikum parciális lazítására való gyakorlati tanácsadás mellett, bizonyos pszichés ráhatás is, amely az eseteknek megfelelően a legkülönbözőbb formában történhet.

A színpadi jelenlét következő fázisa, hogy a növendék ebből a valóban laza fizikai állapotból - amely feltételezi, hogy intellektusa ernyedt és pszichikuma szinte semmilyen kapcsolatot nem tart már fenn a környezettel - valamilyen irányba megmozduljon.

Sztanyiszlavszkij egyik legfőbb és legjelentősebb tapasztalata, hogy a színész pszichikumának helyes, adott irányú működése fizikai cselekvéseinek logikus kapcsolatán nyugszik. Tehát ez a „fizikai” megelőzi, és így szinte azt mondhatni, provokálja a „pszichikait”. De ha nemcsak a színész alkalmazott tevékenységére gondolunk, teljesen világos, hogy az élet *alapvető* megnyilatkozási formája maga a mozgás - a mozgás ön-magában, anélkül, hogy annak tudati vagy emocionális tartalma lenne. Próbálkozásainknak ebben az alapvető fázisában tehát minden igyekezet arra irányult, hogy ebből a feltételezett fizikai és lelki ernyedtségéből a növendék bár-milyen irányba, testének bármely részével megmozduljon, cél és szándék nélkül. Egy kurta, tartalom nélküli mozgásfázis másikat von maga után, a fázisok íveket, szögeket, formákat hozhatnak létre. A test különböző részeinek más-más irányú, más ritmusú, más dinamikájú kombinációi előbb-utóbb valamilyen drámai (ellentmondó vagy egymást támogató) folyamatokat eredményezhetnek, játékos összhangba vagy ellentmondásba keveredve egymással. Optimális esetben a személyiségnek, aki egész testével vagy testrészeivel - koncentrációját hol ide, hol oda helyezve - harmonikus vagy diszharmonikus mozgásfolyamatokat hoz létre, feltétlenül megindul a képzelete. A véletlen alliterációkat most már kombinálni kezdi, ami előbb-utóbb emocionális folyamatokat indíthat meg. Ezek az émociók azonban nem ellenőrzöttek. Ha a játék öröme ilyenkor szenvedéllyé forrósodik, ez olyan elementáris megnyil-

vánulásokra ragadhatja a játész személyt, amelyeket a későbbiekben megismételni még nem tud, de amelyeket most éppen tudatlansága enged szárnyalni.

Ezek a próbálkozások a mozgásnak nyilván rendkívüli szerepet tulajdonítanak. De meg kell mondanom, anélkül, hogy a dolog fejlődéstörténeti részére most bővebben ki akarnék térni, hogy az öntudatra ébredt ember első „színészi” megnyilvánulásának primér formáját, eszközét, tartalmát is mindenekelőtt a mozgás adta. A mozgásnak minden kétséget kizáróan olyan le nem kottázott, meghatározott formációi vannak, amelyek ősidőktől fogva magukba sűrítik az emberiség alapvető emocionális élményeit.

Egy tehetségesnek ítélt, adott esetben semmihez sem értő fiatal színőnvendék helyzetében eleve abból a feltételezésből kell kiindulni, hogy ezeknek az élményeknek születetten, öröklöten és minden bizonnyal öntudatlanul birtokában van. Megítélésem szerint ennek a megszólaltatása a pedagógia (később a rendezői munka) legdöntőbb feladata. A tudat kontrolljára és irányító szerepére ebben a periódusban a szárnyait próbálgató színőnvendéknek semmi szüksége nincs. Sőt, éppen a kontrolltól kell megszabadítani, mert ez a kontroll legtöbb esetben mások tapasztalatából származó reprodukív gátló és fékező erő.

E próbálkozások során a tanár sokat segíthet. Mint már szó esett róla, a fizikai lazítás módszerének elsajátításában, de azon túl is egy-egy meghatározó impulzussal lökheti, fejlesztheti, feladatok elé kényszerítheti az őnmaga játékában örömmel megnyilatkozó személyiséget.

A dolog előremenetelét két fontos tényező alapjaiban biztosíthatja. Ebben a félévben sikerült - egyelőre csak kísérleti módszerként - biztosítani, hogy foglalkozásaink közben szinte egyfolytában és megállás nélkül szőljön a zene. Nem akarok most a zene meghatározó jelentőségére különösebben kitérni. De ha előbb azt említettem, hogy a mozgásnak le nem kottázott formációi vannak, akkor nyilvánvaló, hogy a zene egyrészt ezeknek a mozgásformációknak megfogalmazott valósága. Ha csak ennyi volna a tartalma, a játékok során szerepe már akkor is felbecsülhetetlen lenne. De ezen túl harmonizálja a belsejét provokáló játékos bizonytalan és rakoncátlan rezzenéseit.

(folytatjuk)



Álarcot tartó görög színész (vázakép)

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN

Álarcok és festett arcok II.

A természeti népek kultikus álarcrai csodálatosak. Dekorativitásuk elkápráztató, formagazdagság, változatos anyagok, bátor színek teszik időtlenül s legjobb értelemben modernné őket. Mindez azonban a néprajztudományra tartozik.

A színházi vonatkozású álarcok használata, amelynek ismertetése ennek a sorozatnak a célja, a prehellén világban alakul ki, és a görög színház alkalmazza teljes gazdagságában.

A színháztörténet első nagy korszaka, a görög színház, túl azon, amit a dráma-irodalomban alkotott, egyben a szín-házi álarcoknak is a legnagyobb korszaka. Bár kezdetben a még helyhez nem kötött, alkalmi Dionüszosz-ünnepeken csak festették az arcokat, mihelyt kialakul a színháztér és megfogalmazódik a színjátszás formája, ezzel együtt az álarcok használata is általánossá válik.

Sokat és sokszor látjuk művészettörténeti vagy kultúrtörténeti könyvekben ezeknek a görög álarcoknak a típusait, valójában azonban kevesen ismerik alkalmazásuk módját és kivitelezésük anyagát. A képeken látható terrakotta álarcok kivétel nélkül csak álarcmásola-



tok, nem valódiak. Az ábrázolások forrásai: vázaképek, domborművek, pergamentekercsek illusztrációi. Elég szép számmal maradtak fenn, s formájukat tekintve jól tájékoztatnak. Gyakorlati alkalmazásuk leírása azonban már nem ilyen gazdag. Nincs olyan tökéletes írott forrásunk, mint amelyet a színház épületéről az építész Vitruviusz reánk hagyott. A legfontosabb írott forrásunk az i. sz. II. sz.-ban, Commodus császár idejében élt naukratiszi Polluxtól származik, akinek tízkötetes fennmaradt munkájában, az *Ono* mastikonban, áttekintést ad a görög irodalomról és a görög régiségekről. Ennek a munkának a negyedik kötete a színházról, a színészekről és az álarcokról szól. Eszerint egy „társulat” maszkjai három fő csoportra oszthatók:

1. tragikus álarcok; 2. szatírtjátékalarcok; 3. komikus álarcok. A régi tragédiáknál kilencféle idős, tizenegy ifjú-, két rabszolga-, tizenhét női álarc, melyeket a synodusok (maszkmester + kellékes) szállítottak, elegendő volt bármelyik tragédia eljátszásához. A későbbiek során jelentősen szaporodott számuk és típusuk. A megjelenés formáját illetően lényegében ugyanazok a hatások voltak a dominálók, amelyeket ma is helyén-valónak érzünk. A férfiak sötétbarna színű, a nők finomkodóan fehéres, a betegek sárgás színű, a hírnökök sötétvörös színű álarcokat viseltek. A fiatalok göndörszőkét, az öregek fehéret, a heterák vöröset, a gonoszak feketét. De ugyan-így a forma is azonos a mi elképzelésünkkel és gyakorlatunkkal. Erős karvalyorr: szemtelenség, ravaszság; tömpe orr: együgyűség. A homloktól fölfelé tornyozott rátéthaj (onkosz) pártaszerűen folytatta az álarcot. A hősöknek dús fürtű, a gyászolóknak rövidre nyírt hajuk, s végül a komikusoknak kopasz fejük volt. A szakáll öregedést jelentett. (A nagyon gyakran előforduló állatálarcokról külön alkalommal kell majd szólni.)

Az álarcok csoportosítása ezenkívül életkor, jellem, osztályhelyzet, a haj színe szerint vagy az álarc arcformája szerint történt. Ilyen típusok voltak az öreg, az apa, szigorú nő, jószágos nő, kurtizán, ifjú, katona, paraszt, rabszolga. A későbbi álarcjegyzékeken kilencféle idős, tizenegy ifjú-, hét rabszolga-, tizenhét női álarc szerepelt. Az álarcokat szakrális tárgynak tekintették, és a Dionüszosz-szentélyben ajánlották fel. Az álarcok anyaga vászon, gipszserű anyaggal keményítve. Sapkaszerűen húzták a

fejükre, és ehhez dolgozták hozzá a kiégésítő haját (parókat). A szájníylás rendszerint eltúlzottan nagy volt, amiből régen arra következtettek, hogy valami beléhelyezett hangerősítővel (sztentor) akusztikai hatást értek el. Ma azon a véleményen vannak a kutatók, hogy inkább azért tágitották a szájníylást, hogy az álarc ne nyelje el a hangot. Ugyanígy változott a vélemény az erős formai, plasztikai hatásról is, amit régebben optikai okokkal magyaráztak, tekintettel a nagy távolságra. Ma erről is az a vélemény, hogy nincs összefüggésben a távolsággal. A menandroszi új vígjáték idején kétoldalas maszkot is alkalmaznak: a maszk egyik oldala mosolygós, a másik szomorú. Ezt természetesen csak profilváltoztatással lehetett használni.

Tekintettel arra, hogy nőket nem engedtek be a színházba, a női szerepeket is férfiak játszották. Az álarcok viselete lehetetlenné tette az arcjátékot, ezért a különböző típusok hanggal való érzékeltetésére nagy súlyt fektettek. A pantomimszereplők álarcán nincs szájníylás.

Aki Athénban járt, az Akropolisz oldalában egymás mellett láthatja a nagyon romos állapotban levő görög Dionüszosz-színházat s mellette a ma is működő Herodes Atticus római színházat. Egy színhelyen nézheti meg, mi volt a különbség a két színház típus között. A római színház a görög műveltség öröksekként nagy tisztelettel átvette a görög színházművészet minden nagy eredményét, de a római civilizációban már korántsem volt olyan jelentősége a színházművészetnek. A színház elveszítette vallásos jellegét, a görög mintára írt tragédiák csak utánérzések. Magukat az előadásokat délelőtt tartották, mert a délután kellett a véres cirkuszi játékoknak. A színészek a plebs kedvét keresik, viszonzásul a plebs kialakítja a sztárkultuszt. Az álarcok száma és típusa megsokszorozódik, majd cl is marad. Legtovább az előadás végén rögtönzött kabarészerű jelenetek színészei, a *tellánák* („könnyszárítók”) viselik a karikatúraszerű komikus álarcokat. A kórus megszűnik, felkerül a színpadra statisztának. S van-e jellemzőbb Rómára, mint hogy Néro is álarcban lépett fel, s az istenálarcot saját magáról, portrészerűen készítette el?!

Ami a görög tragédiák mai előadásmódját illeti, maguk a görögök sem tudnak egységes véleményt kialakítani.



Nemzeti színházuk az egyik hivatott tolmácsolója a tragédiáknak. Epidaurosban a csodálatosan épen megmaradt görög színházban az idegenforgalomnak köszönhetően minden nyáron sorozatosan játsszák el a nagy tragédiákat, de már nem álarcban, hanem festett arcokkal. Kórusuk pantomimmozgással vesz részt a cselekményben, s nem rézserpenyők, hanem korszerű térhangosítás segíti az akusztikát. De van ezenkívül Athénban egy másik híres társulat is, amely ragaszkodik a hagyományokhoz, és itt a színészek álarcban és koturnussal lépnek fel. Ez a társulat hamisítással vádolja az előző előadásmódot. A másik társulat pedig ma már unalmas és eltűzött archeológiai erőlködésnek tartja az álarcban való előadásokat. Harmadik megoldás, amikor a vezető színészek festett arccal, a kórus azonban álarccal szerepel. Nem a régi, teljes, hanem a sokkal későbbi félálarckokat alkalmazva, ami természetesen sokkal könnyebb és kényelmesebb. Ismét más megoldásuk a francia televízió nagyszerű Perzsák-előadásának álarcai. Itt a perzsa szobrok fejeit alakították át teljesen zárt körplasztikus álarc, haj és fejdísz egységgé. Természetesen az egyszeri televíziós felvétel több lehetőséget ad, mint az állandóan ismétlődő színházi előadás. De a színház nem mond le a jövőben sem az álarcok jó értelemben vett archaizáló hatásáról.

XVII. STERIJA JÁTÉKOK

Áprilisban rendezték meg Újvidéken a XVII. Sterija Játékokat. A jugoszláv nemzeti fesztivállal egyidőben tartották a III. Nemzetközi Díszlet- és Jelmezterv Triennálét. A nagyszabású kiállításon 12 ország vett részt: Bulgária, Finnország, Franciaország, Görögország, Jugoszlávia, Magyarország, Románia, Csehszlovákia, Nagy-Britannia, Svédország, a Szovjetunió és Hollandia.

A bírálóbizottság a legkiválóbb jelmeztervekért az aranyérmet Kópeczi Bócz Istvánnak (a III. Richárd ruháiért) az ezüstérmet Beatrix Tanaka francia művésznak, a bronzérmet pedig Mária Klonarisz görög tervezőnek ítélte. A legjobb díszlettervekért David Boriszovszkij szovjet művészt aranyéremmel, juha Lakulát (Finnország) ezüstéremmel, Miroslav Melenát (Csehszlovákia) pedig bronzéremmel tüntette ki a zsűri. A kollektív díjak „csapatversenyében” a magyarországi válogatás a jelmeztervek csoportjában bronzérmet kapott.

GÁL M. ZSUZSA

Az új közönségért

Megalakult a Gyermek- és Ifjúsági Színházak Nemzetközi Szövetsége Magyar Központja

Amikor 1964 májusában Michel Saint-Denis, a közelmúltban elhunyt világhírű rendező, az Angol Gyermekszínházak Szövetségének akkori elnöke aláírásával meghívó invitálta Londonba a világ gyermekszínházait - e terület néhány szakembere nemzetközi szinten már ismerte egymást. Korábban Párizsban, alig egy hónappal a londoni találkozót megelőzően pedig Brüsszelben - az ITI égisze alatt és a Bábszínházak Nemzetközi Szövetsége (UNIMA) keretében - vitatták meg problémáikat.

London nem készült nemzetközi szemlére. Az akkor öt esztendeje működő Angol Gyermekszínházak Szövetsége a Shakespeare-évforduló eseményei közé iktatott egy konferenciával egybekötött brit nemzetközösségi gyermekszínház-fesztivált is. A nemzeti rendezvény iránt azonban számos más ország is olyan érdeklődést mutatott, a szövetséghez annyi meghívást igénylő levél érkezett, hogy végül meg kellett nyitnia kapuit a külföldi országok, a nemzetközösségen kívüli szakemberek és társulatok előtt is.

A korabeli jegyzőkönyvek tanúskodnak: London „sztárja” a Szovjetunió volt, impozáns, 23 tagú küldöttségével - és a delegátusok mögött 48 állandó gyermek- és ifjúsági színházával.

A tíznapos tanácskozáson Londonban mind nyilvánvalóbb lett, hogy a gyermek- és ifjúsági színházak alapvető elvi, esztétikai és művészeti problémái, a „mit és hogyan?” kérdése, minden országot egyaránt érintő, közös gond. Határozat született: „Tekintettel arra, hogy a szín-házművészet az emberiség egyetemes ki-fejezési eszköze, és szerte a világon hatalmas embercsoportok között teremt kapcsolatokat a béke szolgálatában kifejtett befolyásával és erejével; tekintettel továbbá arra a szerepre, amelyet a szín-ház az ifjúság nevelésében játszhat - megalakult a Gyermek- és Ifjúsági Színházak Nemzetközi Szövetsége (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse - ASSITEJ), hogy nemzeti tagközpontjai közreműködésével, kölcsönös megismeréssel és megismertetéssel, nemzetközi szinten elő-

segítse a magas művészi színvonalú gyermek- és ifjúsági színház fejlődését...” (Az ASSITEJ alapszabályából.)

Három kongresszus, három nagy nemzetközi fesztivál, konferenciák, szemlék, kiállítások sorakoznak az ASSITEJ nyolcesztendő útján.

A központ Párizsban működik, a szövetség elnöke: Konsztantyin Sah-Aszizov, a Központi Gyermekszínház igazgatója, Moszkvában. A három alelnök közül az egyik Csehszlovákiában a Jiří Wolker Gyermekszínházat vezeti, a másik, Ilse Rodenberg asszony a kelet-berlini Theater der Freundschaft intendánsa. A negyedéves információs bulletin Prágában készül, a szövetség pénztárosa a bukaresti gyermekszínház rendezője. A végrehajtó bizottság tagjai között van Bulgáriai és Jugoszlávia is.

1971. december 20-án, délután 3 óra-kor a Fészek Klub Gobelín-termében megalakult az ASSITEJ Magyar Központja.

Szemrehányás az elvesztegetett éve-kért? Jogos lenne ugyan, de mégsem igazságos.

Az ASSITEJ gyors egymásutánban alakult nemzeti központjai országuk gyermek- és ifjúsági színházaira épültek. A moszkvai Központi Gyermekszínház a közelmúltban ülte meg 50. születésnap-ját. A Theater der Freundschaft csaknem húszesztendő. Az angol iskolai színjátszás több évtizedes hagyományokra te-kint vissza. Bulgária, Jugoszlávia, Románia gyermekszínháza is rangos múlttal rendelkezik.

Múltja a budapesti gyermekszínháznak is van, ha nem is éppen rangos. Színész-körökben - immár adomává szelődítve - mai napig emlékeznek az ötvenes évek Úttörő Színháza közönségének „kézzel-fogható”, csúzlival is kifejezett érzelem-nyilvánításaira, a beskatulyázott szerep-körök színészi fejlődést bénító béklyóira.

A magyar gyermekszínház történetének kezdetét tehát 1960-ra helyezzük, a Bartók Gyermekszínház megalakulásának évére. Ennek a törekvéseire és eredményeire, ügyszeretetére és módszereire már épülhetett volna ASSITEJ-központ, mostoha körülményeire, albérlő státusára és magárahagyatottságára azonban mégsem.

Az elmúlt év őszén a Bartók Színház önálló épületet kapott és ugyanakkor társakat is: vidéki gyermekszínházakat. A Pécsi Nemzeti Színház rendszeres, állandó gyermekműsorai, a békéscsabai Jókai

Színház, a kaposvári és más vidéki színházak gyermekelőadásai, az amatőr színjátszócsoporthoz ilyen irányú törekvései azt bizonyítják, hogy a gyermekszínházi kultúra nem szorítkozik immár kizárólag a Bartók Színházra és Budapest területére. Lassan országos ügyé válik, és így méltó rá, hogy nemzetközi szervezet bázisa legyen.

A hagyományos szorongás: vajon hányan jelennek meg az ASSITEJ Magyar Központja alakuló ülésén, csakhamar felengedett. „Öreg és fiatalok”, színészek, rendezők, tervezők, írók és zene-szerzők, kritikusok és pedagógusok eljöttek, mert érdekelte őket az ügy: a jövő közönségének színházra nevelése.

Mit és hogyan? ... Nemzetközi gond és nemzeti probléma - az ASSITEJ kongresszusain és konferenciáin éppolyan állandó központi kérdés, mint a Magyar Központ tagjainak spontán felszólalásai-ban.

„A kultúra halad, és mi állandóan új formákkal találjuk szemben magunkat” - mondta 1964-ben, a londoni konferencián Michel Saint-Denis. „Meg kell tanulnunk reagálni rájuk, és megtalálni köztük az utat. Ha ma olyan gyermek-színházat csinálnék, mint húsz esztendeje, az csak egy csepp lenne a lehetőségek tengerében. s húsz év múlva a mai gyermekszínház analomba fulladna. Márpedig mindent adhatunk a gyerekeknek, csak azt nem, ami untatja őket ...”

„A gyermekszínháznak teljesen a gyerekek színházának kell lennie és egyben antinaturalista színháznak” - vallotta K. Sah-Aszizov, az ASSITEJ 3. kongresszusán, Velencében. „Az előadott művek legyenek tehát művésziek és ugyanakkor nevelő hatásúak. Hiszen a gyermekszínház nem pusztán szórakozás, az életet tárja fel, abban pedig vannak kellemet-lenkényelmetlen helyzetek ...”

A Magyar Központ alakuló ülésén is többször elhangzott, hogy az ifjú közönség romantikát és heroizmust akar, hogy keresi az eszményeket: az igazságot, a szabadságot, a hazaszeretetet.

E sorok írójának pedig eszébe jutott egy élménye a közelmúltból. Egyik vidéki színházunkban a *Montmartre-i ibolyát* látta, ifjúsági előadásban. A néző-teret zsúfolásig megtöltötték - az általános iskolák tanulói. Romantika? Heroizmus? Eszmények? A közönségszervezés furfangja. s ráadásul egy olyan színházban, amely már művészi rangra

emelte rendszeres gyermekszínházi előadásait.

„Ugyanúgy, mint a felnőtteknek - csak jobban.” - Sztanyiszlavszkij e híres mondatát a gyerekeknek játszó színházak stílusáról, módszeréről idézte Sah-Aszizov, amikor a velencei kongresszuson a gyermekszínházak művészeinek szovjetunió-beli képzéséről beszélt. Beszámolt a speciális gyakorlóiskolákról, ahol nemcsak a színészeket, hanem a gyermekszínház valamennyi ágának művészeit is felkészítik a sajátos és nagyon igényes feladatra. Mindamelllett, e magas fokú képzés ellenére is, a művészek az igazi szak tudást a színházban szerzik majd meg. Ott sajátítják el elsősorban ennek a színházművészetnek az alapkövetelményét: a gyermek ismeretét. „A gyermekszínházak színészei segítenek az iskolai nevelés munkájában. Szorosan együttműködnek a pedagógusokkal. De soha, egyetlen pillanatra sem feledkeznek meg róla, hogy a színház mindenekelőtt színház, nem pedig tanterem ...”

A színház szerepe az ifjúság nevelésében világviszonylatban jelentkező aktuális probléma, s az ASSITEJ alapszabályának sarkalatos pontja. Központi kérdés volt az UNESCO égisze alatt ősszel Velencében tanácskozó kulturális miniszterek tárgyalásán is. Az ITI Magyar Központja még ez évben nemzet-közi kollokviumot hív össze, a helyzet felmérése céljából.

A téma felvetésében már eleve benne rejlik, hogy a pedagógusok aktív segítségével nélkül a színháznak ez a funkciója elsikkad. És rögtön felmerül a kesernyész kérdés: miért van az, hogy nálunk a pedagógusok általában nem szeretik a színházat? Miért szorul háttérbe a színház az ifjúság esztétikai nevelésében?

Az ASSITEJ Magyar Központjának alapszabálya mintegy a szervezet kötelességévé teszi ennek az áldatlan hazai állapotnak a felszámolását. Álljon előtte a szovjet és az angol, az NDK-beli és a belga gyermekszínházak példája, amelyek pedagóguskollektívákat tömörítettek maguk köré, és ezekkel szorosan együttműködnek a közös cél: a minél teljesebb személyiségformálás érdekében.

Ezen túlmenően azt várjuk az ASSITEJ Magyar Központjától,

hogy kulturált, színházszerető nemzedékeket neveljen fel, és ezzel biztosítsa a színházi élet folyamatosságát;

hogy hasson oda: valamennyi magyar színház tartson a gyermekek és a fiatalok

százazres tömegeinek minél több vonzó, a színház szeretetét erősítő, a kulturálódást szolgáló előadást;

hogy teremtsen meg az együttműködést a budapesti és vidéki gyermek- és ifjúsági színjátszás között;

hogy rendezzen a Bartók Színházban évad végi fesztiválokat, amelyen a fővárosi közönség is megismerkedhet a vidéki színházak és legjobb amatőrtársulatok legsikeresebb gyermek- és ifjúsági előadásaival;

hogy nemzetközi kapcsolatai kiépítésével segítse elő a külföldi gyermek- és ifjúsági színdarabok széles körű és rendszeres megismerését;

hogy gondoskodjék a magyar gyermek- és ifjúsági színdarabok külföldi propagálásáról.

Mindezek megvalósítása a Magyar Központ vezetőségének, Gyárfás Miklós elnöknek, Duka Margit és Kazán István alelnököknek, Kárpáthy Gyula titkárnak lesz szép és a magyar színház jövője szempontjából nagy jelentőségű feladata.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Both Béla:

Süket fülek

Hermann István:

Antirómantika

Saad Katalin:

A Csenedesek a hajnalok születése

Szántó Judit:

A rituálé gyönyöre

spiro György:

Csernus Mariann Psyché-estje

Köpeczi Bócz István:

Festett angyal, álarcos ördög

Ungvári Tamás:

Értelmezés és tempó

Bernáth László:

Ankét vidéken

Dobák Lajos: Meztőláb

a színpadon

Pierre Roudy: Párizsi

színházi levél

Kunszery Gyula:

Dráma Janus Pannoniusról

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetek a Bartók Gyermekszínház évadjáról

Őszinte vallomással kezdem: elfogult vagyok a Bartók Gyermekszínház iránt, hiszek abban, hogy a gyerekeket későbbi színházi élményeikre, a nem kor szerint szelektált felnőttelőadásra is kitűnően készítheti elő az ilyen típusú gyermekszínház; mert az iskola mostohán adagolt esztétikai örömeit rokonszenvesen és megnyugtatóan gyarapíthatja egy kellemes, zenés-táncos-verses ifjúsági előadás; és mert tisztelettel vegyes izgalommal szurkolok annak a mérkőzésnek, amelyet szinte naponként kell megvívnia a Bartók Gyermekszínháznak, hogy bizonyítsa létezését és fennmaradását.

A furcsa az egészben az, hogy nem valamilyen hahnibrigád létéről van szó, hanem egy olyan állami kulturális intézményről, amely hivatalos támogatással évenként legalább 150-160 előadást tart az ifjúságnak. És ha csupán mostani, a régebbinél kisebb nézőterüket veszem alapul, akkor is évadonként minimum 70-80 ezer általános iskolást nevel, szórakoztat jó színvonalon, és végzi el lelkiismeretesen munkáját azon a területen, amelyet sokan mások sajnálatosan elhanyagolnak.

A Hamupipőke szerepében

Az idei évadban felújították egy korábbi, 1968-as produkciójukat, a *Hamupipőkét*. Megnéztem újból, mert homályosan emlékeztem csak a régi előadásra. És miközben figyeltem a színészeket a színpadon, a gyerekeket a nézőtérén, lehetetlen volt nem arra gondolnom, hogy ez a színház most önmaga sorsáról is be-szél, egyelőre azonban a mesedarab happy endes befejezése nélkül.

A Bartók Gyermekszínház ugyanis igazi mostoha, afféle Hamupipőke a társak, testvérek között. Nincs, az egykori Úttörő Színház óta soha nem is volt állandó helyisége, mindig csak kölcsönből élt. Amíg az Operettszínházban játszott - hol a Nagymező utca egyik, hol a másik oldalán - érthetően alkalmazkodnia kellett a főbérletlőhöz. Próbákra természetesen csak akkor kerülhetett sor, amikor éppen üres, szabad volt a színpad. Hogy ez a színészek idejének egyez-

tetése szempontjából mit jelent, azt ezeken a hasábokon aligha kell részletezni. Tavaly ősszel a Thália Színház elköltözött Paulay Ede utcai helyiségéből mert széltében-hosszában elterjedt, hol elismert, hol cáfolt hírek szerint az épület veszélyessé vált. Hogy mindenképpen elhanyagolt, rossz állapotban van, ezt senki sem tagadja. Az elárvult helyiséget a Bartók Gyermekszínház kapta meg. Nem kétséges: nekik ez is „fejlődés” az eddigiekhez képest. Bár ne volna az!

Nem folytatom tovább a Hamupipőke-sors részletezését. Csak annyit jegyzek meg, hogy köztudott például: nincs állandó társulata, a színészeket onnan veszi kölcsön, ahonnan éppen kapja. Munkája tehát nagymértékben függ a társintézmények jóindulatától.

Beható kritikai elemzéssel is ritkán

becsüli meg a sajtó a gyermekszínházat. Most, hogy erre a cikke készültem, a Magyar Színházi Intézet jóvoltából átnéztem az idei évadban játszott darabok kritikáit. Valahogy az volt közben az érzésem: az elnéző vállon veregetés, a sajnálkozó jó szándék a legtöbb, ami a bírálatokból kiolvasható. Tizenöt-húsz évvel ezelőtt írtunk így a vidéki színházról, ha ott véletlenül egy klasszikus mű előadása a kulisszahasogatás színvonala fölé került. Nem mintha a Bartók Gyermekszínházra ez a színvonalalattiság vonatkozna, sőt, némely alakítás példát adhatna más társulatnak is a szerep tudatos, kiérlelt megformálására. Van azonban egy ki nem mondott, lappangó kulturális közvélemény, amely alacsonyabbra teszi a gyermekszínház mércéjét más színházakénál.

Móra Ferenc: Aranykoporsó (Bartók Gyermekszínház). Lukács Margit (Prisca) és Ronyecz Mária (Valéria)



A bölcs bohóc

Két gyermekdarab áll a színház idei mérlegén: a felújított *Hamupipőke* és a *Csipkerózsika*. Mindkettő szövegét Romhányi József írta, és az ő rímzsonglőrök-dése, valóságos versvarázslata már jelzi is a színháznak azt a régi, helyes törekvését, hogy a mesék világába ritmikus, kötött szöveg, vers vezessen be. A jó vers a gyermekek esztétikai nevelésének egyik leghatásosabb eszköze; egy-egy jól csengő rím, kellemesen hangzó alliteráció valósággal a népi mondókák erejével hat. És Romhányi, ha komolyan veszi feladatát, remekel is az ilyenekkel. Íme kettő a *Hamupipőke* szójátékaiból, aranyos nyelvi ficamaiból: „Péppel pepecselő péklegény”, „Ágról-szakadt paraszt barackfavirág”. (Szín-művészeti főiskolások beszédgyakorlatai számára is kitűnő szöveg lenne.) A *Hamupipőke* tele van ilyen ötletekkel, de a *Csipkerózsikán* a fáradtság jelei is kiütözköznének, több benne a dramaturgiai következetlenség, a tisztázatlanság is.

Nem könnyű az ifjúság számára játszani, de talán mindennél nehezebb óvodás korú vagy hat-tíz éves gyerekek figyelmét színházi előadással lekötöni. A gyerekből hiányzik még a felnőttek szín-házi konformizmusa; a gyerekek nincsenek tekintettel semmiféle színészegyeztetési szempontra, szociális meggondolásra, így hát nyersen, gyorsan adnak kifejezést unalmuknak. A gyermekdarab rendezése különleges művészi feladat tehát, ahol a sajátos eszköztárból - vers, zene, dal, tánc, bohókodás, hasraesés és sírás, gyerekek megszólaltatása - gyors egymásutánban és megfelelő ritmusban kell meríteni.

Marton László és Horváth Jenő, a *Hamupipőke* és a *Csipkerózsika* rendezői értik is ezt. Mindkét mesedarabban mindig történik valami meghökkentő, valami szemkápráztató, mindig bekerül a színpadra valami új fordulat. Kern András, a *Hamupipőke* sok foglalkozású varázslója például hol innen, hol onnan tűnik elő, a gyors díszletváltozás másod-perceiben közvetlenül mulattatja a gyerekeket, aztán fölpattan, s máris összegabalyítja a cselekményt, majd eligazítja az árva kislány és a délceg királyfi frigyét. A rendező tehát Kern mozgatójával, cselekedtetésével is állandóan gondoskodik a figyelem ébren tartásáról.

A *Csipkerózsikában* szomorkás, bölcs, már-már spleenes bohócot láthatunk. Benedek Miklós alakítja ebben a szokat-

lan fölfogásban a szerepet, filmburleszkek könnyeztető röhögtetése, állandó hasra vágódás, eltorzult grimaszok nél-kül.) z első pillanatban talán különösnek tűnhet, de aztán természetessé válik, hogy neki van a legőszintébb sikere a nézők körében. Mert ha ezek a gyerekek nem is tudják megfogalmazni, azért pontosan érzik, hogy ki az, aki valósággal a mennyekből ereszkedik le hozzájuk vasárnap délelőtt fél tizenegytől egyig, és ki az, aki emberszámba veszi őket, és tiszta szívéből csak nekik játszik. Lehet persze nevetni a megkövesült, a gyermekelőadások sokaságán edzett színészi buk fenceken, a százszor kipróbált rutin-trükkökön is - ilyenekre is ad példát mindkét előadás -, de az igazi siker mégis az emberszabású alakításokhoz, Benedek Miklós, Kern András, Harkányi Endre - Bonifác a *Csipkerózsikában* - játékához szegődik társként.

A humor forrása és minősége ugyan-csak árulkodó jele annak, hogyan közelít a gyerekekhez rendező és színész. Marton Lászlónál a humor néhányszor eléggé külsőséges, Horváth Jenőnél mélyebből tör elő. A *Hamupipőkében* a mulattatás legfőbb forrása Hétszákne és két lányának gyakori affektálása, zsémbelése, nyafogása, sikongató, hangos pörlekedése. Tábori Nóra itt a csapatvezető mint Hétszákne, aki annak idején megteremtett egy mulatságos, talán kissé harsányan nevetető figurát, és ez még beleillett ebbe a játéktípusba. A gyerekek egynémelyikének üdvívalgása azonban valószínűleg félrevezette, mert most már fárasztóan hangos és túlságosan sok energiát fordít arra, hogy mindenáron a játék középpontjában maradjon. Csűrös Karola és Várhegyi Teréz is megindultak vele ezen az úton, nem elsősorban a jó ízlésű komédiázás, hanem inkább az olcsóságok felé. Mi lesz, ha a gyerekek később is ezt fogják a jó színházi előadás normájának tekinteni?

A *Csipkerózsikában* finomabbak, jobban megválogatottak a humor színei és eszközei is. Kevesebb a trivialitás és több a belülről, a jellemből fakadó, mulattató elem. Voith Ági például maga az eleven báj, ritmus és derű, a máskor tőle sem idegen affektálás, erőszakoltság nélkül, és Horesnyi László oroszánjában, Papp János mackójában is a már-már filozofikus humor uralkodik.

A színek tarkasága, harmóniája vagy szándékos disszonanciája kétségkívül fontos mozzanat a gyermekelőadásokon, és ezt már szinte hagyományosan bizto-

sítják a Bartók Gyermekszínház gazdag fantáziavilágú, sikerült díszletei és jel-mezei is, a *Hamupipőkében* Csinády István és Katona Piroska, a *Csipkerózsikában* Fehér Miklós és ugyancsak Katona Piroska munkái. Bár a játék kerülné el mindig annyira a rikító naturalizmust, mint ahogyan ez a néhány okosan absztraháló, a gyermeki képzelethez könnyen utat találó színpadkép. (Ezek a törekvések egyébként azoknak az előadásoknak a díszleteit, kosztümjeit is jellemzik, amelyeket a nagyobb gyerekek számára tartanak.) De ha már színekről van szó, más vonatkozásban beszélnünk kell a színtelenségről is. Detre Annamária halvány *Hamupipőkéjére*, Farkas Bálint jelentéktelen, unalmas királyfijára gondolok például, de említhetném a *Csipkerózsika* szereplői közül Petényi Ilona hűvös-hideg tündérét is. Náluk nem a fölösleges rutint kell elsősorban hibául felróni - mint például néha Kaló Flórián-nál -, inkább a rutin hiányát, amely érdektelen megoldáshoz vezet.

Zsófia és Cilike

Két regényadaptáció is jut az idei évadban az általános iskola felső tagozatába járó korosztálynak. Szabó Magda egyik legkitűnőbb regénye, a Mondják meg Zsófikának az egyik, Móra Ferenc tüneményes szépségű, szerelmes gonddal csiszolt Aranykoporsója a másik. Eltűnődhetünk azon, hogy miért nem sikerült az idén eredeti darabot is műsorára tűznie a Gyermekszínháznak, nem hiányzik-e a dramaturgiai munkából a serkentés, ösztönzés készsége, de ezt most ne firtassuk. Fogadjuk el azt a kétségtelen tény, hogy egy-egy valóságos értéket hordozó epikus mű színpadra átdolgozásra is betölt bizonyos irodalmi, esztétikai nevelőfunkciót, főképp annál a korosztálynál, amely most még olvasásra fogható. (Később, középiskolás korukban külön is örülnek majd az ilyen adaptációnak, mert az eredeti mű ismeretének hamis illúzióját kelti bennük, és azt a reményt ébreszti föl, hogy a színpadi zanzásítás érettségi feleletnél is hasznosan értékesíthető.)

A két átdolgozás ezúttal két világ is. Tarbay Edét olyan erővel ejtette rabul Szabó Magda regényének újszerű formája, hogy nem tudott szabadulni attól az érzéstől, miszerint neki is ilyen modern darabot kell írnia. Így hát fölvonulnak a színmű elején a szereplők, és elmondják életrajzukat, sorsukat, azt, aminek a drámából illenék kiderülnie. Valósággal

Hamlet atyjának szellemeként időnként megjelenik a háttérben Zsófia halott édesapja, hogy néhány közhelyet mondjon Zsófia és a nézőtér számára. Ami a regényben lélekrajz, elemző leírás, az a színpadon néhány plakátízű mondat, összefüggéseiből kiragadva. És ami a regényben Zsófia egyéniségét erősítő külső-belső motívum, az a regény adaptációjában vázlat csupán egy szerepről. Csak Pongrácz bácsinak, az öreg pedellusnak a figurája emlékeztet arra, hogy a darab eredetije kitűnő írói munka, amelyben valódi életről esik szó, és amelynek középpontjában nem elsősorban krimi áll. A Bartók Gyermekszínház ezúttal egy *nagy*, szinte korszakos lehetőséget szalasztott el: megíráhatta volna - persze a legsikerültebben a jó drámai érzésű írónővel, Szabó Magdával - a lány-Nyilas Misi történetét, Móriczénál nem kevésbé izgalmas, mai környezetben. Ehelyett csak egy bájos Cilike bizonyítja be, hogy kétbalkezesége látszat, sutasága mélyén melegszívű kislány rejtőzik.

Kárpáthy Gyula Aranykoporsó-adaptációja viszont nemcsak szuverén mű, hanem irodalmi munka is. Pedig valószínűleg neki volt a nehezebb feladata, mert a terjedelmes Móra-regényben nagyon sok mellékszál könnyedén tévutakra vezethetne. Úgy látszik, az átdolgozáshoz legalább annyi bátorság is kell, mint amennyi hagyománytisztelőt. Kárpáthy Gyula például azzal becsülte meg Móra Ferencet, hogy nem keverte olyan látszatba, mintha áttekinthetetlen, kusza regény szerzője volna.

Kárpáthy az Aranykoporsóból két fiatal teremtés romantikus szerelmét és az apa tragédiáját ragadta ki, és mindezt belehelyezte a korai keresztény mozgalmak, Diocletianus császár uralkodásának idejébe. Mindabból, ami e mozgalmakat és a római császár megosztott hatalmát jellemzi, csak annyit vitt át a színpadra az átdolgozás, ami a megértéshez, a kor jellemzéséhez, a történetiség érzékeltetéséhez elengedhetetlenül szükséges. Önmagában, mankók nélkül is megáll tehát a lábán mint színpadi mű, ugyanakkor szerencsésen nyit kaput a regény elolvasása felé is.

A Mondják meg Zsófikának rendezéséről nincs túlságosan sok mondanivalóm. Babarczy László szemmel láthatóan elfogadta a kész munkát, és ügyelt rá, hogy a mozaikokból valamiféle életszagú élet kerekedjen ki. Néha azonban ez

csak a valóság olajlenyomata. Szöveget hallunk, különösebb jellemzőerő, emberek közötti kapcsolatteremtés nélkül. Venczel Vera is - vonzó egyénisége, minden tehetsége ellenére - alig tudja összeilleszteni a cserepekből egy eltört lelkű kislány hiteles alakját, a többiek pedig kiváltképp azt játsszák, hogy hol egy írói gondolatot, hol egy olvasmányos cselekményrészt illusztrálnak. Egyedül Szirtes Ádám lép ki ebből a körből: Pongrácz bácsija jelentős színészi alakítás, a figura múltjával és jelenével, egyéni ízzel, lendülettel, az átalakulás valamennyi külső és belső jelével.

Egri István az Aranykoporsó rendezése közben nem guggolt le a gyerekekhez, mint némely színész szokta gyermekelőadásokon, hanem fölemelte őket egy színházi előadás magasságába. Ami egyebek között azt is jelenti, hogy nem félt sem a szerelem, sem a szülői szeretet aprólékos ábrázolásától, nem becsülte alá ifjú nézőinek értelmi képességeit, érzelmi fogékonyságát. Az eredmény igazolta, hogy elvont halandzsánál csak a gügyögés távolítja el jobban a színháztól és a művészetektől az ifjúságot. Egyáltalán nem is furcsa, inkább természetes, hogy azok az általános iskolások, akik az általam látott előadás résztvevői voltak, a legőszintébb odaadással figyelték Quintipor és Titanilla megható történetét.

A Bartók Gyermekszínháznak mindig erőssége, hogy a fontosabb szerepekre tekintélyes művészegyéniségeket tud megnyerni. Hogy ennek az elvnek és gyakorlatnak nemcsak művészeti, hanem pedagógiai, pszichológiai funkciója is van a gyermekelőadásokon, azt fölösleges volna bizonyítani. Most Bitskey Tibor képviseli az együttesben azt a színésztípust, amely rangot tud adni játékaival, szerepfelfogásával, egész lényével az előadásnak. Meglehetősen idealizált császár ugyan, akit Bitskey alakít, de ilyennek rajzolta meg Móra is; ehhez a művész hozzáadja azt az emberi-érzelmi többletet, amitől színekben is rendkívül gazdag lesz a játék. Lukács Margit valamivel halványabb ezúttal, pedig Prisca szerepe igazán egyéniségéhez szabott. Valami hiányzik belőle, hogy a császár-nő fájdalmát, tragédiáját őszintén hitelesítse. A mellékszereplők közül néhányan kitűnő kabinetalakítással erősítik meg a darab drámai vonalát. Szénási Ernő,

Horesnyi László, Izsóf Vilmos, Benedek Miklós sorolható elsősorban közéjük, ám Basilides Zoltán felületes zsarnokábrázolását nehéz volna dicsérni. Csaknem bizonyos, hogy Venczel Vera kitűnő lehetett Titanillaként, hiszen alig képzelhető el számára hálásabb színészi feladat. Én azonban Császár Angélával láttam, aki mindent túlhangsúlyozott - és ezzel együtt mindent meg is gyöngített - ami Titanillában báj, szeszély, csáberő, elszántság. Kovács István is keveset láttatott meg Quintipor lírájából, szerelméből; érzelmeivel időnként elkalandozott az operett világa felé.

Lehetséges, hogy néhol talán szigorúbb voltam a kelleténél a Gyermekszínházhoz. Ezt csak) az mentheti, hogy őszintén becsülöm a színház erőfeszítéseit, szívből kívánom, hogy a mostaninál jobb feltételek között dolgozzon. Az elnégzés pedig szerintem a művészi fáradozást lebecsülő, csöppet sem rokonszenves kritikus magatartás. A bírálaton viszont a színházzal együtt azok is osztozhatnak, akiken a Bartók Gyermekszínház sorsa múlik, akiknek erkölcsi kötelességük, hogy ezen a mostani, nem túlságosan biztató helyzeten változtassanak.

Szabó Magda: Mondják meg Zsófikának (Bartók Gyermekszínház). Döry Virág (Iklády László felvételei)



világszínház

Az angol Nemzeti Színház nehéz esztendeje

Amióta 1963-ban, Laurence Olivier vezetésével, Angliában először, Nemzeti Színház létesült, eredményeit az első évadtól kezdve osztatlan elismerés kísérte. Ha sor került is az óhatatlan összehasonlításra a nagy riválissal, a másik szubvencionált vezető társulattal, a Royal Shakespeare Companyvel, a mérleg, rövid ide-oda billegés után, nagyjából egyforma erőviszonyokat mutatott, ami, tekintettel a Nemzeti sokkal ifjabb voltára, kettős dicsőségnek számított. A színház néhány év alatt valóban Nemzeti Színházzá nőtt. Ki tudta alakítani azt a műsort, amely csakis az ő profiljához tartozott. Itt Shakespeare, természetesen, nem egyeduralkodó, hanem csak primus inter pares; tervszerűen zajlott az angol drámai örökség évszázadainak sokoldalú feltárása, színre kerültek az Angliában meglehetősen elhanyagolt külföldi klasszikus és modernebb szerzők, és Olivier, aki nyughatatlan alkotó élete során egy percre sem ült meg babérait, nemcsak az új angol dráma már elismert mestereinek adott otthont, hanem újszerű, kísérleti vállalkozások előtt is kaput nyitott.

Nyolc éven át a gépezet, kisebb zökkenőktől eltekintve, bámulatos simasággal gördült; az angol Nemzeti Színház mint eszme és realitás, jött, látott és győzött.

A kilencedik évben aztán egy-szerre csak bajok mutatkoztak, méghozzá nem elszigetelten, hanem sűrű egymásutánban úgy, hogy már nem véletlen balszerencséről, hanem jelenségről, tendenciáról is lehetett beszélni. A sajtó széles körben tárgyalta a problémákat (visszhangjuk, egy-egy hír formájában, a mi lapjainkban is lecsapódott), s egyes újságírók olyan szélsőségesen borús következtetésekre is jutottak, mint Peter Lewis, a Daily Mail kritikusa, aki az 1971. évről adott összefoglalójában nem habozott leírni: „Ha ez még sokáig így megy, nyíltan el kell ismerni, hogy tényleges Nemzeti Színházunk az RSC. Az évad legszomorúbb jelensége a Nemzeti folyamatos (bár még mindig reméljük, átmeneti) hanyatlása. Valami baj van

akkor, ha minden színház jól megél, a Nemzetit kivéve.”

Hogy egy színházzal valóban baj van-e, azt soha nem a kulisszák mögötti vagy onnan kifelé terjengő pletykák, kósza mendemondák döntik el, hanem a bemutatott produkciók; ezek színvonalán és közönségvisszhangján mérhető le, jogos-e az adott színház válságáról vagy legalábbis „rossz passzáról” beszélni. A Nemzetinek ebből a szempontból 1971 kétségkívül nem volt szerencsés éve. A székhelyükön, az Old Vicben, az év elején bemutatott *A köpenicki kapitány*, a címszerepben Paul Scofield ragyogó alakításával, még kiugró sikert hozott, de már Arrabal *Az építész és az asszír császár* című művét sokan ítélték méltatlannak egy nemzeti színházi intézmény missziójához, és a nagyközönség minimális érdeklődést mutatott iránta. A leghevesebb vihart azonban Shakespeare Coriolanusának májusi bemutatója kavarta. Olivier, új színt akarván hozni a belterjes angol Shakespeare-interpretációkba, bátor és tiszteleltre méltó gesztussal a Berliner Ensemble vezető rendezőit, Manfred Wekwerthet és Joachim Tenschertet hívta meg a színre állításra, azzal a kikötéssel, hogy a brechti változatot mellőzve, csak az eredeti szöveget használhatják, az értelmezés dolgában viszont garantáltan szabad kezük kapnak. A próbák kezdetben elég rossz légkörben zajlottak: a címszerepre szerződte-tett, Hollywoodban elkényeztetett sztár, Christopher Plummer, ragaszkodott a hagyományos hősfelfogáshoz, és ebből következően a plebejusok szokásosan negatív beállításhoz. Mikor kerek perccel megtagadta a rendezői instrukciók követését, Olivier gyűlést hívott össze, s a többi színész véleményét is meghallgatva, váratlan elhatározással elvette a szerepet Plummertól, és egy fiatal, a Nemzeti műhelyében felnőtt kiváló tehetségű színészre, Anthony Hopkinsra bízta. Ettől kezdve a próbák rendben haladtak, ám a jobboldali sajtó már a „kommunista beszívárgás” veszélyét idézte föl, s mikor aztán a premier után a Times kritikusa a színészek „brit ellenállását”, valóságos mártíriumát méltatta, a teljes gárda nyílt levélben tiltakozott: „... Ellenkezőleg, a rendezés elgondolásait izgalmasnak, gondolatébresztőnek éreztük, és teljes szívünkkel vállaltuk. A próbák a kölcsönös tisztelet és öröm légkörében zajlottak, és csodálatosan termékenynek bizonyultak...”

Mindennek fényében a különben ál

talában korrekt, a tényeket respektáló angol kritika megállapításait ez esetben fenntartással kell fogadni; másfelől, nem ismerve az előadást, érdemeiről sem lehetünk meggyőződve, hisz az bizonyos, hogy Wekwerth és Tenschert a Berliner Ensemble-nál kialakult gyakorlatukat plántálták át egy egész más hagyományokon, játéktíluson, gondolkodásmódban felnőtt együttesbe, továbbá brechti szellemében, pontosabban a brechti átdolgozás szellemében játszották el az eredeti Shakespeare-drámát, miáltal valószínű, hogy szöveg és rendezés nem egyszer ellentmondásba került.

A *Coriolanus*-ügy azonban még csak a nyitány volt. A baljós jelek halmozódása akkor kezdődött, mikor a színház kibérelte a West End-i New Theatre-t, hogy ott egy párhuzamos második szezon tartson, mintegy előgyakorlatképp 1974-re, amikor is, elkészülő új hajlékában, minden este két helyen kell játszania. (És a második színpad sem lesz stúdió jellegű és méretű.) A júniusban megnyílt szezon, meghökkentően vakmerő elképzeléssel, négy hét alatt négy új be-mutatót hozott. Egy későbbi mérlegkészítő, Michael Billington, a Guardian kritikusa, e kihívó koncepció „hübriszében” látja a bajok gyökerét: szerinte az újdonságokat váltogatni kellett volna az Old Vic néhány bevált sikerével, „végtére nagyon kevés színház számíthat arra, hogy rövid sorozatban négy találatot lőjön”.

Az első három produkciót szinte egyöntetű elutasítás fogadta. A New Theatre-beli szezon Pirandello *Szerepek játéka* című művével nyitották, melyet 1966-ban Londonban a De Lullo-társulat mutatott be. A kritika az olasz produkciót egyértelműen a hazai fölé helyezte. Irving Wardle a Times-ban például így írta: „Az olaszok világos fejű precizitása és *bella figurája* helyett az előadás az állítólag érzelmes latin temperamentumról formált téveszméinket vetíti ki”, míg B. A. Young a Financial Times-ban már tendenciát vél kitapintani, lévén hogy a *Hedda Gabler*t, *A köpenicki kapitányt*, a *Coriolanus*t s most a Pirandello-drámát is friss keletű vendégjátékok nyomán iktatta műsorra a Nemzeti: „Tudom, viszonylag kevés ember nézi meg az idegen nyelvű előadásokat, de akkor sem a Nemzeti Színház funkciója, hogy műsorát mások ötleteivel töltsse fel, bármily élvezetesek is azok.” Ez esetben a kritika még csak az előadást szidta; a soron következő be-

mutató, Giraudoux *Amphitryon* 38-a esetében azonban a gyenge előadást már az ésszerűtlen és korszerűtlen darabválasztásból vezették le. A Times arra a nyilvánvaló összefüggésre utalt, mely a választás és a sztár, a már említett Christopher Plummer szerződtetése között fennáll, a Plays and Players Giraudoux-t, a harmincas évek sznobjaihoz szóló elavult bulvárszerzővé degradálta, a New York Herald International kritikusa, John Walker pedig kijelentette: „Laurence Olivier rendezése... olyan unalmas és másodosztályú, *hog*y azt kívánjuk, bárha próbálkozott volna meg a görög mítosz többi 37 változatának valamelyikével ...”, majd így folytatta: „A Nemzeti Színház New Theatre-beli szezonja katasztrofálisan kezdődött. A rendezői színvonal slendrián, a színészi játék egy része pedig szakképzettnek is alig nevezhető.”

A legnagyobb felzúdulást azonban a harmadik bemutató váltotta ki, Adrian Mitchell *Tyger* (Tigris) című, zenével kísért drámája, amely William Blake, a nagy költő életét dolgozta fel. Mitchell felfogása szerint Blake élete szakadatlan harc volt az egykorú Establishment el-len, de ennél is tovább ment, mikor a XVIII-XIX. századi Establishment kép-viselőit merészen aktualizálta, s például a Blake-et mellőző és tönkretévő kulturális notabilitások az Arts Council jelenlegi tagjainak maszkjában jelentek meg. A „hippi Blake-et” a baloldali fiatalság lelkesen fogadta, de ezek egymagukban nem vihettek sikerre egy West End-i produkciót. A kritikusok jelentős része Blake alakjának eltorzításán háborgott, a hagyományos Blake-képet, a hiteles életrajzot, több autentikus Blake-szöveget kértek számon.

Mindezen fiaskókat a színház nem tudta kiheverni, annak ellenére, hogy a New Theatre következő bemutatói közül *a Danton halála* már elismerést keltett, az év végén pedig O'Neill *Hosszú út az éjszakába*, James Tyrone-ként az önma-gát is felülmúló Olivierrel az év egyik szenzációja lett. Kivételes rendszabályok-hoz kellett folyamodni. Takarékosági okokból elbocsátottak jó néhány színészt, 1972 elején kivonultak a New Theatre-ből, ahol pedig eredetileg az új székház megnyitásáig akartak maradni, és gyors-segélyt kértek az Arts Counciltől, az onnan 1971-re kapott 295 000 font és a londoni városi tanácstól élvezett 130 000 font szubvenció mellé.

Ezzel párhuzamosan a sajtó, túl az egyes kudarcos produkciók kivesésésén, természetesen hozzálátott, hogy elemezze magát a jelenséget: a Nemzeti Szín-háznak e legalábbis problematikusnak nevezett időszakát. Igaza van-e firtatták - a nagynevű dramaturgnak, Kenneth Tynannek, mikor azzal védekezik, hogy „mindössze kis tévedések sorozatáról van szó, melyek időben véletlenül többé-kevésbé egybeestek”, avagy e tévedések csak tünetei valamilyen alapvető, a gyökérig hatoló betegségnek? Hevesen csaptak össze az ellentétes vélemények. A legolcsóbb támadást, az *RSC-vel való*, most aztán különösen hálás *összevetést* csattanósan védte ki a Financial Times kritikusa: „Az összehasonlítás nem fair, mert míg az RSC bombabiztos profitra számíthat Stratfordból, amely egy hosszú szezonon át vonz mindvégig telt házakat, a Nemzeti üzleti bázisa csak a 87% férőhelyes Old Vic.” B. A. Young az új épülettől vár döntő változást, amelynek technikai berendezése és a 2000 néző kényelmének biztosítása a kor legmagasabb színvonalán áll majd. További vádpont volt, hogy a Nemzeti elmulasztotta *a külföldi turnék* presztízs-gyarapító lehetőségét. Erre maga Olivier válaszolt, mondván, hogy színházának, éppen mint Nemzeti Színháznak, első és mindenek fölött álló kötelessége a hazai közönség állandó szolgálata. Sok szó esett *a sztárok hiányáról* is. A bírálók szerint a Nemzeti nem tud megfelelő számú nagy vonzerejű sztárt magához kötni, akiket pedig saját kebelén belül nevel ki, azok hamar elhagyják (mint az első vonalba itt felnőtt Maggie Smith-Robert Stephens házaspár). Többé-kevésbé helytálló, de - a nyugati viszonyok között - ismét csak olcsó és könnyen kivédhető vád volt ez is. Kenneth Tynan tömören fogalmazott: „A Nemzeti mérsékelt gázsíjai mellett egyet-len sztár sem hajlandó egy évnél hosszabb időre lekötöni magát, és még így is csak akkor jön, ha művészi feltételeit maga diktálhatja. Így a társulat egy nagy név magához csábítása érdekében nem-egyszer hajlamai ellenére kénytelen darabot választani. Nem is hiszik, mennyi-re képesek pisztolyt szögezni a fejünk-nek.” (Ezt támasztja alá Christopher Plummer esete, és nem véletlen az sem, hogy Paul Scofield, aki pedig a társigazgatói címet is megkapta, egy év után ugyancsak kivált a színházból.)

Nem feledkezve meg e körülményről, mégis érdemes hosszabban idézni a

Guardian kritikusanak, Michael Billing-tonnak igen higgadt és jószándékú elem-zéséből, amelyben a Nemzeti problémá-jának gyökereit kutatja:

„...Ha valaki perspektívában akarja látni a Nemzeti erőnyeit és hiányosságait, jól teszi, ha átlapozza *A Nemzeti Színház képes albuma* című kiadványt, amely az 1963 és 1971 közötti produkciókról ad számot ... (A sok eredmény mellett.) Az embert talán csak egyvalami hőkenti Meg: a kiadvány utolsó két oldala, ahol felsorolják mindama rendezőket és tervezőket, akik a nyolc év alatt a társulattal dolgoztak. Az ember riasztó fölfedezésre jut: az említett idő-szak alatt bemutatott 57 darabért nem kevesebb, mint 34 különböző rendező és 35 tervező felelt. Továbbá: a 34 rendező közül 23 csak egyetlen munkával szerepel. Úgy sejt m, itt gyökerezik a társulat probléma; ez a forrása annak a gyakori panasznak, miszerint a Nemzetiben az embert ritkán éri az összjátéknak, az ensemble-szellemnek az a benyomása, amely az RSC-nél rögtön hatalmába ejti. Nyil'ánvalóan nehéz folyamatos fejlődést érzékelni egy társulatnál, ha a színészeknek szüntelenül roppant kü-lönböző rendezői stílusokhoz kell alkal-mazkodniuk, és aligha lehet szó fizikai kontinuitásról, ha minden új produkció tökéletesen más, mint a megelőző. Gy-a-nítom, hogy 1963 és 1971 között az RSC-nél a sikerek és bukások aránya nagyjából ugyanaz Volt, mint a Nemzetinél. A fő különbség az, hogy az RSC könnyebben szívja fel kudarcait, egyszerűen, mert az egész nagYobb, mint egyes alkotó részei, és a társulat eszménye fontosabb az egyes produkcióknál vagy alakításoknál.”

Sűrűn visszatért végül az a szemre-hányás i s , melyet így sommázott a Times-ban Peter Weymark: „.. a Nemzeti megfizette annak az árát, hogy állhata-tosan egyre kalandosabb, kísérletibb jel-legű műsorpolitikát folytatott. Odahagyta az első évek biztos »normáit«, az *Othellót*, *a Ványa bácsit*, *a Szent Johannát*, egy obskurus Arrabalért és egy perverz *Coriolanus*ért.” Mások azonban, jogosan, azt hangoztatták, hogy a XX. század második felében egyetlen színház, még egy Nemzeti Színház sem válhat múzeummá, kizárólagosan műveltségter-jesztő intézménnyé, s nem zárkozhat el a kor szellemét kifejező, formájukban-tartalmukba újszerű alkotások elől. Bezzeg, ha az ilyen kísérletek sikerrel járnak - mint például az épp a Nemzeti-

ben bemutatott Stoppard-darab, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* vagy Peter Nichols *Nemzeti egészségügye* esetében -, senkinek nem jut eszébe támadni az elvet. Nem a kísérletezés elvével van tehát baj - a szó szoros értelmében vett „kísérleti” produkciók hányada egyébként soha nem is lépte túl a Nemzeti Színházról azért mégis joggal elvárt és egy avantgarde színháznál feltétlenül kisebb arányt -, legföljebb az esetenkénti választással, az időnkénti konkrét eredményekkel. Emiatt azonban nem illemben és nem is jogos meghúzni a vészharangot egy olyan színház fölött, amely nyolcéves fennállása alatt az angol és a nemzetközi színházi mezőny élére küzdött fel magát. Ez a rokonszenves és alighanem érvényes konklúzió csendül ki Martin Esslinnek a *Plays and Players*-ben megjelent írásából, amely Oliver Goldsmith *The Good Natured Man* (A jóindulatú ember) című vígjátékának 1971 végi bemutatójához fűződik.

„Ne hagyják félrevezetni magukat a kritikusoktól, akik a jóindulatú Goldsmith-t rosszindulatú gáncsoskodással fogadták . . . Belerúgni egy derék emberbe, amikor az épp elterült a földön, bizonyos embertípusnak köztudottan különleges gyönyört szerez; de hogy miért kell kritikusaink többségének ezek közé tartoznia, az nem megy a fejembe. Márpedig mi más indokolhatná mostani rosszindulatú kárálásukat? Tény, hogy a Nemzeti egyes újabb keletű produkciói, bár izgalmasak és merészen kísérleti jellegűek, de némiképp kifricamodottak voltak - az Arrabal-darab, a brechti *Coriolanus*, a *Danton halála*, amelyből épp a forradalmi tömeget hagyták ki, William Blake életének némiképp gyermeteg hippiverziója. No, de a jó ügyért való elbukás joga - és hogy mindezek az ügyek jók voltak, ahhoz a kétség árnyéka sem fér - éppenséggel *raison d'être*-je egy szubvencionált Nemzeti Színház-nak.”

Összeállította: Szántó Judit

FENCsik FLÓRA

A marosvásárhelyi Macskajáték

A nagy egymásratalálás produkcióját láttam Marosvásárhelyt. A csillagok ideális konstellációját. Ha a Hevesi megfogalmazta modern hármasesegység (darab-színpad-közönség) háromszögének először is két csúcsát nézzük, ott Örkény István és Kovács György személyiségét látjuk.

És itt nem pusztán a „kiváló író - kiváló színész-rendező” egymásra találásáról van szó, hanem többről: két egy-másra rímelő, egymást értő intellektusról; kínlódások-sikerek-aláztatások-megdicsőülések örlömlésében megszületett, hasonló alkatú két bölcsességről; nagyjából ugyanazon nemzedéknek két kimagaslóan érdekes és egymást pazarul kiegészítő-meghosszabbító művésztagjáról

„Nemzedék” - viszolyogva írom le ezt a szót, mert nem hiszek az emberek ily módon dobozolt osztályozásában, illetve csak igen kevésbé. Mégsem lehet nemzedékről nem beszélni. Ugyanis a Macskajátékról van szó, az öregség e bravúros tragikomédiájáról. Pontosabban: egy tragikomédiáról, amely attól az, hogy történetesen idős emberekkel esik meg. Akik persze nagyjából ugyan-ilyenek voltak tizen-, huszonéves korukban is, csak ami tüllruhában és kibontott, lobogó hajjal romantikusnak és helyénvalónak tűnik, az negyven-egynéhány évvel később - a közhit szerint - kacagni-sírni való. Ahogy a darabbeli presszó pincére mondja: gusztustalan.

De nem Örkény szerint. A *Macskajátéknak*, ennek a kisregényből színpadra suhant remekműnek a hősei nyilvánvalóan csak régi önmagukat folytatják. Giza, a jólétben, biztonságban élő nő-vér, fiatalon is éppúgy irtózott a kockázattól és szenvedélytől, mint ahogy Erzsí húga soha nem törődött tettei következményeivel, soha a látszattal. Örkény szemmel láthatóan Erzsit kedveli jobban kettejük közül: s vele mi is. Vígabban jövünk ki a színházból a darab bölcs és derűs biztatásával: merj önmagad lenni.

Miért őt szereti és szereteti az író? Miért ezt a lompos, kicsit nevetséges, rumlis, kis dolgokban magának-mások-

nak hazudó, bolondos asszonyt, ezt a - valljuk meg - időnként erőszakos Erzsit? Mert ő az egyetlen a szereplők közül, aki él, a szó teljes értelmében.

Él. Míg a többiek ... Giza reprezentál, görcsösen ügyel rá, hogy egyidős legyen önmagával, hogy élete göröngytelenül gördüljön - ha toloszékben is. Paula, a frissen felfedezett áspisbarátnő, akibe Erzsí oly odaadással esett bele, majd éppoly viharosan ki is ábrándult belőle, Paula arra ügyel görcsösen, hogy ne legyen egyidős önmagával. Csermlényi Viktornak, Erzsí nagy szerelmének élete: önmaga imádása; világa ott ér véget, ahol a pocakja. Még szomorúbb képet mutatnak a darab „fiatal öregjei”. Erzsí se hús-se hal lánya, aki szívósan és feszülten törekszik előre, anélkül, hogy észrevenné élete teljes sivárságát. Es Egérke, a drága, szürke, csúnya, butácska kis Egérke, akinek élete harminc-éves korára véget ért, s magányos, örömtelen napjait csak azok a percek enyhítik, amikor a hatvanöt éves Erzsível nyávogva, gyermekmódra macskát játszik.

„Így volt szép!”

Ha azt a pontot keresem emlékezetemben, ahol a marosvásárhelyi előadás tetőzik, egy kiáltást hallok:

- *Így volt szép!*

Erzsí (alakítójáról, Tanai Belláról még bőven lesz szó) kiált így, szánalmas testi-lelki állapotban és melleleg éppen öngyilkosságra készülve. Lányának kiáltja oda, amikor az értetlenül fogadja a szemrehányására kapott választ: „Ha újrakezdeném, másodszor is mindent ugyanígy csinálnék.”

Így volt szép! Erre a teljesen bizzar pillanatban elhangzó mondatra tette Kovács György az előadás egyik felkiáltójelét; nagy-nagy összecsengésben a darab szellemével, a szerző belső hangsúlyával. Nem teátrálisan, nem hangosan, még csak nem is emelt fővel mondja Tanai Bella ezt a mondatot, hisz Orbánné, azaz Erzsí, nem az elvek embere, egy pillanattal szavai kimondása előtt még nem tudja, mit fog mondani, s a következő pillanatban már el is felejt. Még-is ennél a mondatnál csendült fel a premier egyik nyíltszíni tapsa, nyilvánvaló jelül annak, hogy a főt említett háromszög harmadik csúcsa, a marosvásárhelyi közönség is remek partner e szín-házi hármasesegységben.

A másik felkiáltójel, amely hosszan csengett ki az előadásból, Orbánné egy éppoly önfeledten kiszakadt, tűnődő



mondata arról, hogy: „Sok vékony szál együtt: egy erős!”

Akkor mondja ezt, amikor makacsul és sokadszor visszautasítja nővére ajánlatát: jöjjön ki hozzá Garmisch-Partenkirchenbe, éljen vele ott, jólétben, nyugalomban. Hisz nincsenek is Pesten igazi erős érzelmi kötelékei. Ekkor mondja ki a nővérénél sokkal felszínesebb Erzszi a mégiscsak mélyebb igazságot a sok vékony szálról, amely együtt egy erős, és akkor mondja azt is a telefonba, nyugodtan és szomorúan: „Én itt akarok felfordulni, Gizám.”

Nem valamiféle hazafias vallomás ez, még csak nem is egy társadalmi rend melletti tudatos kiállás, hisz Orbánné szemmeláthatólag alig figyel oda, milyen rendszerben is él. Még csak nem is az emlékek kötése ez, hiszen ő - ellen-tétben a valóban öreg öregekkel - nem elsősorban múltjának, hanem éppenséggel a mindenkori jelen pillanatnak élt. Öntudatlanul egy kicsit mindezeket túl annak a homályos tudatnak a megfogalmazása ez, hogy ő csak ebbe a képbe fér bele. Hogy *így* csak itt, Pesten - tágabb értelemben Európának ezen a fertályán - lehet élni. Jobban, gazdagabban lehet ott, ahol Giza. De ilyen színesen, ennyire a maga módján - csak itt. Giza élete könnyű, de a konvencióktól nehézkes. Erzszi nehéz, de a belső kötetlenségtől, a „saját pálya előnyétől” könnyed.

Ebben az értelemben Örkény írása a maga többszörösen áttételes módján nemcsak két: életvitel, hanem két életforma polémiája is. Ezért, hogy a *Zeit* című nyugatnémet lap Pestre küldött riportere (aki Giza világában bennszülött) mulatságos bulvárkomédiát vélt látni a Pesti Színházban; vagyis nem értette, miről szól ez a mi fülünknek oly egyértelmű darab.

A Székely Színház és Kovács György

Alighanem utolsó évadját tölti ideiglenes otthonában Erdély legjobb magyar nyelvű társulata, a marosvásárhelyi. A főtéren már bontják azokat az öreg házakat, amelyek mögött teljes pompájában, a székely építészeti stílust fel-idézõ homlokzatával csaknem készen áll az új, irigylésre méltóan szép színház-épület, amelyet a tervek szerint őszelel adnak át. A *Macskajáték* premierje még abban a - belül a mi Zeneakadémiánkra emlékeztetõ - kulturális palotában, abban a hangversenyteremnek épült, s



A marosvásárhelyi Macskajáték. Mende **Gaby** és Tanai Bella

épp ezért kitünõ akusztikájú helyiségben zajlott, ahol negyedszázada megindult Marosvásárhelyen a Székely Szín-ház, Tompa Miklós igazgatásával. A prózai társulat olyan nagy egyéniségek körül épült ki, mint Kovács György, Delly Ferenc, Kőszegi Margit, Borovszky Oszkár, Szabó Ernő. Nevezetes, *nagy* hírű előadásai címekinek fölsorolása is oldalakat tenne ki. Találomra néhány, különlegesen nagy produkciójuk, amelyek sikerét csak ilyen nagy tehetségű és rendkívüli szellemű színészgárda biztosíthatta: *a Kispolgárok, az Éjjeli menedékhely, a Tartuffe, a Fáklyaláng, A tanítónő, az Úri muri, a Mamlock professzor*, vagy legutóbb az *Özönvíz előtt* című Nagy István-darab *nagy* hírű előadása. És sok eredeti bemutató - melyek közül Szabó Lajos *Mentség* című történelmi darabjának előadását láthatam, Harag György parádés rendezésében, Misztótfalusi-Kiss Miklós szerepében Csorba Andrással, Pápai-Páriz Ferencében pedig Kovács Györggyel.

Kovács György évek óta elsősorban tanít, s csak vendéggént játszik és rendez a színházban, méghozzá mostanában szerencsésen föltámadt munkakedvvel. Aki nem látta őt, az erdélyi színjátszásnak ezt a büszkeségét 1968-ban a kolozsvári társulat pesti Tragédia-előadásának vendég-Luciferjeként vagy *A művész halála* főszerepében, az az utóbbi hónapokban képet kaphat róla az *Estély* című román filmben, mindenekelőtt pedig *A színész* című tévéfilmben. Ez a film rész-

ben az erdélyi magyar színjátszás története, melyről a magunk hibájából is - oly sajnálatosan keveset tudunk, másfelől egy súlyos és erőteljes színészegyéniség portréja is.

A társulat és egy kicsit az egész romániai magyar színjátszás - derékhada és fiatal gárdája bizonyos értelemben az ő köpenyéből bújt elő, lévén valamennyien a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola egykori növendékei. Így ez az előadás többszörösen is az ő műve, hiszen a színészek, a legidősebbek kivételével, mind az ő tanítványai. Márpedig ennek *a Macskajáték*-előadásnak épp az az érdekessége, hogy az öreg, szerepeket is színpadi koruknál jóval fiatalabb színésznők játsszák. Az egyetlen idősebb szereplő Cs. Bruckner Adelaida epizód szerepében Kőszegi Margit érdemes művész, ugyan-csak a Székely Színház alapító tagja.

Tanai és a többiek

Az Erzsit játszó Tanai Bella, a társulat egyik vezető művésznője azonban messze van még Orbánné korától. Tessék fölidézní a Szindbád szépasszony-galériájának egyik tagját, a fekete hajú, rejtélyes mosolyú ügyvédné beszédes, eleven arcát: ő volt Tanai Bella. Az öregség eljátszásához semmilyen külső eszközt nem alkalmaz. Se parókát a fejére, se karikákat a szeme alá. Egyszerűen csak játékkal kelt illúziót, de ebben a játékban azután a szó teljes értelmében a lábujjai hegyéig minden porcikája

részt vesz. Harsány, lendületes, közönséges, és anélkül, hogy egyetlen obligát komikai hatáselemet alkalmazna - ellenállhatatlanul mulatságos. Olyan, amilyennek Örkény megálmodhatta hősnőjét, ezt a „kiolthatatlan vitalitását, mindent vállaló és mindenben keresztültaposó, másoknak hazudó, önmagát ámitó piaci kofába oltott tragikus hősnőt”, s a benne testet öltő emberi magatartást.

Szamossy Kornéliáé Giza kevésbé hálás szerepe. A szüntelenül nyüzsgő Erzsivel szemben ő a passzivitásra ítélt, toloszékbe szorított, mozdulatlan rezonőr. Giza nemcsak a színpadi mozgást illetően passzív, ő valóban nem cselekszik, az utolsó jelenetet kivéve csak aggódó és tétlen, távoli figyelője hűga zürzavaros életének. A rendezés végig bent hagyja őt a színpadon, hosszas holtidőket teremtve így a számára. s mégis: Giza jelenléte szerves része a drámának, a hófehér hajú, szép, nyugodt asszony mozdulatlansága szinte zenei el-lenpontja hűga magatartásának. Harmonikus, elegáns alakítás.

Egérke annál hálásabb szerep. Olyan karakterfigura, amilyenre fiatal színésznőnek ritkán nyílik alkalm. Ezt a tönkretett életű, riadt kis teremtet arra az Illyés Kingára bízta Kovács, akinek Pesten már több vendégjátékán tapsolt az Egyetemi Színpad közönsége, s aki már megmutatta, hogy a székely keservesektől a modern költészetig, a csángó népdaltól *A kis hercegig* mi mindenre van hangja, törékeny természetét meghazudtoló ereje. A vásárhelyi színpadon - ha nem tudom, hogy ő az - nem ismerem meg: ismét teljesen új arcát mutatta. S ezt ő sem elsősorban maszkkal, ha-nem mimikával és mozgásával éri el: egérszerűre húzott orrával-szájával, puha tappancslépteivel.

Bartos Ede játszotta Orbánné nagy szerelmét, az egykor hódító, ma csak nagy étvágú, tudótáglulós baritonistát, Csermlényi Viktort. A férfi taszító és vonzó tulajdonságai közül ő az utóbbiakat hangsúlyozta mértéktartással, elkerülve a rájátszás buktatóit. Paulát Mende Gaby alakította, neki volt a legnehezebb fiatalon a fiatalosan öltözködő-viselkedő idős asszonyt illúziókeltően eljátszani, mégis jól illeszkedett az együttesbe.

A marosvásárhelyi színpadon (tervező: Kölönte Zsolt) egyetlen tárgy sincs, amely nem feltétlenül szükséges a cselekményhez.

SZEREDÁS ANDRÁS

Meg idézett árnyak

**A bécsi Volkstheater vendégjátéka
Budapesten**

A budapesti Vígszínház és a bécsi Volkstheater kölcsönös vendégjátéka - mint az a diplomáciai kapcsolatok újrafelvételekor szokásos - azt hangsúlyozta, ami közös a két társulat hagyományaiban. Közöset persze nem nehéz felfedezni Bécs és Budapest között: a századforduló művészete bőséges példatárat kínál. Már a két színház épületénél elkezdhetjük. A bécsi Volkstheatert - az előkelő Burgtheater polgári igényeket kielégítő ellenlábasát - ugyanaz a Fellner és Hellmer tervezte, mint a mi Vígszínházunkat. Es színpadi művekben is akad jó néhány, amely azonos reminiscenciákat kelt Bécsben is, Pesten is. Molnár Ferenc *Testőre* - amelyet Szakonyi *Adás-hibája* mellett mutatott be Bécsben a Vígszínház - érezhetően kapcsolódik a schnitzleri iskolához. Érthető, hogy a Volkstheater most, amikor 35 év után újra Budapesten járt, Schnitzler-darabot hozott magával: *a Vonuló árnyakat*.

Arthur Schnitzler nem tartozik a szerencsés írók közé. Félbemaradt kezdeményezések és igazán be nem teljesedő vállalkozások jelzik írói útját. Eleinte a naturalistákért lelkesedik, de mint afféle végletelenségektől és túlzásoktól irtózó osztrák, nem vállalja a naturalizmust *hauptmanni* következetességgel. A részletező tükörképet nála az átfutó pillanatok hasítják szilánkokra. Az eseményeket kényszerítő erővel összekapcsoló örökletesség pedig játékos körforgássá alakul. A *freudi* pszichoanalízist is felhasználva, pontos diagnózist ad az emberi képmutatásról, a hazugságokról, de székspszise megfosztja az ibseni morál határozottságától. Elsajátítja a francia társalgási színművek elegáns, sziporkázó stílusát, de nem jut el a shaw-i szatíra előfeltételéig, a társadalmi kívülrőlállásig. Prózájában (*a Guszti* hadnagyban például), *igaz*, *Garsin* és *Dujardin* ugyan-csak folytatás nélkül maradt kezdeményezése után, felfedezi *a belső monológot*, színdarabjaiban (*a Zöld kakaduban*, *a Nagy vurstliban*), *igaz*, a barokk hagyományai nyomán, sikeresen alkal-

mazza a játék a játékban formaelvét, illúzió és valóság kettős fénytöréseit, de az említett formaújítások csak Joyce-nál, illetve Pirandellónál teljesednek ki.

A századforduló levegője az erőtlenségnek kedvezett. Mindaz, ami eddig nyomokban volt meg az osztrák irodalomban: a székspszis, a hiábavalóság érzése, a lehetőségek túlbecsülése a célratöréssel, a valóra váltással szemben, a játékosságba, könnyelműségbe menekülés, a befejezetlenségre, a töredékességre való hajlam - mindezek kortünetté váltak. Schnitzler mint író áldozat is, krónikás is egyben. Olyan krónikás, aki főleg napihíreket jegyzett fel: hymen-híreket, párbajhíreket, s nem törekedett a történelmi távlatokra. Ez az oka, hogy még életében - az I. világháború után - csaknem elavulttá vált. Felületesnek, hiteltelennek érezték. Elég elolvasni e tárgyban Alfred Kerr vagy Ambrus Zoltán gunyoros kritikáit. Az utókor száz év múltán megértőbbé vált, élesebb szeművé. Mintha csak a történelmi rálátás hiányzott volna, hogy ehhez a felszínét mutató, pillanataiban felfogott világhoz hozzákapcsoljuk azt, ami kimaradt belőle, az operettszerű edeskes-dőre külsőségekhez az álcselekvések, a történelmi távollét tragikomikumát. Schnitzler központi figuráiban majdnem mindig felfedezhetünk valami álmodozó melankóliát. A melankólia: jelenlémlet, vagy pontosabban: látszólagos jelenlét. Ami történik, az a szereplő személyektől függetlenül, rajtuk kívül zajlik vagy ellenőrizhetetlenül, az ösztöneikben - nem alakítható, legfeljebb csak megjegyzéseket lehet hozzáfűzni. Öntudatlan lereagálása ez valami közelgő elmúlásnak, amely viszonylagossá teszi az ember jelentőségét és szerepét az őt körülvevő világban. (Ennyiben ez a melankólia történelmi jellegű: a századforduló bécsi „emelkedett polgári világának” holdkóros menetelése fejeződik ki benne az I. világháború felé.) Ám az el-múlásban és a halálban, amelyet Schnitzler alakjai megéreznek, nincs semmi fenséges, patetikus. Tisztes polgáremberek bábáskodnak körülötte: orvosok, katonatisztek, színészek, írók és önfeláldozóan szerető „édes lánykák”. k azok, akik igazi feladat híján gyakorlatoznak, játszadoznak, és néha véletlenül elsül egy pisztoly, gyomorba szalad egy kardpenge, széttroncsolja a beleket a méreg. Ilyenkor aztán kiderül, hogy már a játék sem volt igazán önfelédjt játék. Inkább bújócska volt. Egy látszatvilág megte-

remtése a valódi helyett, egy látszatvilágé, ahol bohémnak, könnyelműnek lehetett lenni, ahelyett, hogy félni kelljen, csalódnai vagy felelősséget vállalni. És bármikor azt lehetett mondani, hogy nem ér a nevem. Már maga a társalgási színmű is a szavak kíméletességét jelenti a tények brutalitása helyett. s a szavak mögött mindig ott érezni a vonakodást, hogy valamit igazán a nevén nevezzenek. Nem szerelemről (Liebe) van szó férfi és nő között, csak szerelmeskedésről (Liebele), a párbajhős nem azt bánja, hogy megölt valakit, hanem, hogy ezt ki kell mondania: „meghalt, nem mondhatom másképp” - hangzik a *Weites Land*-ban. Schnitzler színpadi alakjai jellegzetes módon kapcsolódnak ehhez a játékhoz. Vannak, akik nem ismerik fel a szabályait, akik odaadón, rajongva szeretnek, ők a bécsi külváros süsses Mädelei, édes lánykái, akik általában belepusztulnak a csalódásba. Vannak jómódú polgárok, akik kalandra és szerelmeskedésre ajzva keresik fel ezeket a lánykákat, kacérkodnak a bohémvilággal, de nem pusztulnak bele a szerelembe, hanem végül szépen visszalopóznak a polgári élet megbízható fedezékébe. s ami-kor a helyzet és a játék urainak érzik magukat, akkor derül ki róluk, hogy marionettfigurák. Az igazi bölcsek azok - mondja Schnitzler s ez már a harmadik kategória, akik az élet egészét játéknak tekintik, olyan játéknak, amelyben még azt sem lehet, nem is érdemes eldönteni, hogy mi álom és mi valóság. Játsszani kell. „A játék örök, bölcs vagy, ha tudod” - mondja a Paracelsusban. Efféle bölcsek volnának például az írók is, akik nemcsak az élet bonyodalmaiban igazodnak el biztosan, tudván, hogy játék minden, de maguk is képesek arra, hogy játék -. a színjáték - segítségével életet teremtsenek. Schnitzler szépségszese és ironiája azonban a saját mesterségét sem kíméli. Az ő írói minduntalan elbotlanak, eltévednek illúzió és valóság egymásba mosódó határain, és olyankor játékmesterből maguk is játékszerré válnak. Éppen ez lehetne a témája a *Vonuló* árnyaknak is, amelyet Schnitzler 1911-ben kezdett el, és húsz év alatt többször átdolgozott, de soha be nem fejezett.

*

A téma megszólal, de nem bontakozik ki meggyőző erővel. Jóllehet, volna egy központi figura, Karl Bernd, az író. Ő indítja el a két szálon futó cselekményt, amikor egyrészt lebeszéli Richar-

dot Franziról, mondván, hogy tisztességes polgári élet előtt álló orvos és karrierre vágyó színésznő nem illenek egymáshoz - másrészt ír egy szindara-bot, amelyben főszerephez juttatja ugyanezt a Franzit, az addig névtelen színésznőt. A cselekmény két szála össze is sodródna a darab végén, amikor a csalódott színésznő a színpadon valódi mérget vesz be és meghal.

A darab mégis két részre esik szét: Richard és Franz ironiával alig palás-tolt érzelmes történetére és a színház mindennapjainak szatúrájára.

*

Jozef Manker rendezése nem akarta eltüntetni ezt a kettősséget. Megadta a látásmódot és pasztellszínezést az impresszionista tablónak, ahol pedig szatúrára nyílt lehetőség, ott nem riadt vissza a harsány színektől sem. Az előadást pontosság és a tények precíz tisztelete jellemezte. Érezni lehetett például, hogy annak idején pontosan így csipkelődtek, pletykáltak a színészek biliárd- és kártyacsaták közben, a művészkávéházban, és a pincér is ezekkel az egyforma mozdulatokkal vette át zárórák a borralót. Minden mozgott és élt a színpadon. Mindenki tudta a helyét, és nem engedett magának egy pillanatnyi kihagyást se. A jó színészi alakítások közül talán Kitty Speiseré emelkedett ki Franz Friesel színésznő szerepében. Annyi őszinte emberséget éreztetett, hogy már-már kezdtük szociológiai tényként elfogadni az édes lánykák egykori sűrű ön-gyilkosságát. Szorosan mellé helyezhető az író alakító Eugen Stark teljesítménye, aki eleganciájával és könnyedségével a figurának néha azokat a dimenzióit - játékmesteri dimenzióit - is éreztetette, amelyek az írói megformálásban nem valósultak meg hiánytalanul. Tetszett Rick Parsé is, aki a másik főszerepet, Richardot kapta, bár ő mintha ezt a kevesebb színnel megrajzolt figurát a társalgási stílus irányába vitte volna el. Néhány markánsan megrajzolt karakterszerepre is emlékezni fogunk majd. Helena Lauterböckére, aki Dumanoir bárónőt, Heinz Pettersére, aki Dögelmann színész szerepét játszotta mértéktartással, és Gustav Dieffenbacherre, aki egy öreg színész alakját formálta meg sok bölcsességgel.

Gustav Manker rendező egyszerű keretet is adott az előadásnak. Amikor felmegy a függöny, a sötét színen csak néhány esküvőre megterített asztalt lá-

tunk, rajta virágkosarakat, poharakat, pezsgősüvegeket. És először csak árnyékokat veszünk észre a tüllfüggöny mögött, vonuló árnyakat, aztán a felerősödő fényben bontakozik ki az esküvői vendégcsereg. A darab végén ugyanennek az esküvőnek résztvevői a gázlámpáktól gyéren megvilágított színháztéren találkoznak újra, majd lassan eltűnedeznek a ködben. Ez a keret mintha a rendezőnek a schnitzleri világhoz való viszonyát is kifejezné. Nem az árnyékok szenzációt ígérő felfedezésére, csak emlékező felidőzésére vállalkozott.

Féner Tamás fotókiállítása

Kovácsoltvas falikar alatt, a műkandalló párkányához dől a komikus; neokoloniál garnitúra karosszékében szerepet tanul a drámai hősnő; babos főköttőben tyúkot etet a primadonna, könyvet emel le polcáról az amorózó. Ezek a Színházi Élet képsablonjai, ha kifejeztük a Palatinus hullámfürdőjének lépcsőjén függeszkező telefonszínésznőt, azért tettük, mert nem teljes a felsorolásunk. A mai sablonok pedig: könyvet emel le polcáról a munkásszínész, olvasópróbán körülüli az asztalt az együttes, Halász-bátyán mereng az apaszínész, a Vár valamelyik boltívében áll a táncdalénekesnő, mezítláb, fához támaszkodik a Margitszigete a naiva, józsefvárosi porolóra függeszti a szemét egy józsefvárosi darabban játszó intrika.

Vagyis a díszlet folytatódik a színházi újság fényképein. A színész egész éle-tét díszletben éli le, szerepbe szorítottan: nincs elengedett pillanata, mert az is szerep, amit a fényképezőgép lencséje előtt - a nyájas olvasó számára - alakít.

Féner Tamásnak a Műcsarnokban bemutatott fényképeszeti kiállítása emberfejeket, kinagyított, emberfeletti méretű emberarcokat sorol a látogató elé, és ezek mindegyikéről egy munkás arc néz le. Munkás arc, ha Barcsay Jenőt, ha Rónai Viktort, ha Gábor Mik-lóst fényképezi, akkor is. Féner egyik legfontosabb mondanivalója: a művészet - munka; a művész - dolgozó. A kotnyeles színházi riportok édes gügyögéseit kísérő gügyögő fényképek egy hét-köznapi is folytatódó színházi álomvilá-



got mutatnak be, ahol minden rendkívüli, ünnepien kiragyogtatott, vasárnapian sima, problémátlan és könnyed. Féner fotói megmutatják a művészi munka gyötrelmeit, a munka Breughelien csúnya szépségét, megmutatja a verejtéket, az erőfeszítést, megmutatja, hogy az eredmény a művésznél sem terem magától, csakis öngyötrés és szapora munka hozhatja létre.

Ezért talán a legszebb képe a Pécsi Balett-sorozatból Handel Edit prima-balerina fényképe, aki nem az édes-könnyed táncosnő-ábrázolás szerint negédeskedik a nagyérdemű tiszteletére, hanem egy meggyötrötten kifáradt, agyonizzadt balettmunka után szinte kilúgozottan görnyed fürdőköpenyében a székre. Nem lazít: kimerült. De kimerültségében diadal érződik: az önmagunk legyőzésének elégedettsége. Féner balettképei szakítanak a degas-i túllökben párázó, fehér 'szirmú viganókban és tüttükben impresszionistáskodó fotóábrázolással, és Degas-nak inkább mosónő-festményére emlékeztetnek az emberi erőfeszítés megmutatásával.

Előadásfelvételei is többnyire portrék, ahol az arcon gyűrt érzelmek, izom-torzító szenvedélyek tükröződnek. Féner nem a csinos-sima pillanatokat keresi, hanem a nagy szenvedélyeket. Kedveli a bemozdult felvételeket, ahol a mozgó testrészek elmosódottsága érzékelteti a játék dinamizmusát, és visszaad valamit - néha többet! a valóságosnál - az előadás száguldásából.

Megváltozott volna szemléletünk? Másnak látjuk a színházat, nem annak a kedves-csinos játszóhelynek, ahol kecses szavakat problémátlan eleganciával lihegnek el? A színház mindnyájunk életének fölnagyított mása, ahol esetleg megkínózik a szembesítés? E szemlélet megváltozása természetesen a kor terméke, de Féner Tamás hétről hétre megjelenő fényképei némiképp segítettek széthessenteni a színház fölött terpeszkedő gyermekien rózsaszínű báránylelegeket, hogy az igazság szélviharának megtisztító, fölemelő ereje söpörhessen végig az intézményen.

Néhány éve - ha jól emlékezünk - még levélben, telefonon tiltakoztak Féner komor és kínzott arcú, kemény fény-árnyékokkal szabdaló képei ellen olvasók, modellek. Mára elfogadott ábrázolásának esztétikája. S a tegnapi pro-testálók is gyönyörűséget találnak fény-képein.

M. G. P.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Dezső Keresztury:
Se pencher sur les sources

L'article salue une manifestation du Théâtre National de Budapest: la Semaine du Théâtre Hongrois Classique, organisée pour la première fois du 15 mars au 4 avril 1972. Cette année, la série comportait cinq pièces; pour 1973, on désire y ajouter d'autres reprises.

János Sziládi:
Deux paraboles au théâtre

La *Capitulation* de Lajos Galambos au Théâtre Vigszínház constitue un épisode imaginaire de la guerre d'indépendance hongroise de 1848, tandis que *Thermidor* de Sándor Fekete au 25^{ème} Théâtre, traitant du coup de Thermidor de la Révolution Française, veut élucider les problèmes éthiques et stratégiques de l'attitude révolutionnaire.

György Spiró:
Une occasion manquée

Au théâtre, *Makra*, d'Ákos Kertész ne fit pas une impression aussi poignante que le livre. Son héros, un jeune ouvrier hésite entre deux possibilités: s'élever au-dessus de la grisaille quotidienne ou s'adapter à la vie terne de l'homme moyen où ce qu'on appelle honneur n'est souvent que lacheté. Choissant cette seconde voie, il aboutit à la fin au suicide. Cependant le spectacle, au lieu de devenir un drame authentique, s'est contenté d'illustrer le roman.

Anna Földes:
Conversation avec Ákos Kertész

Makra, un livre d'Ákos Kertész, a été en 1971 le roman hongrois le plus populaire. L'interview touche à la question fondamentale de l'adaptation qu'en donne le Théâtre József Attila: quels sont les changements qu'un roman réussit subit sur la scène et quels sont les changements qu'il fait subir à la scène.

Erika Szántó: L'équilibre perdu

Le Théâtre Vigszínház a créé en mars la pièce d'Edward Albee, *A Delicate Balance*, dans une mise en scène d'István Horvai. Si la représentation ne sut pas rendre l'atmosphère lourde de l'oeuvre, ce manque a été en partie compensé par quelques interprétations individuelles particulièrement celle d'Edna de Zsuzsa Bánki.

Erzsébet Berkes:
„Ah, comme vous êtes poursuivis du destin implacable”

Le Théâtre de Pest a créé une adaptation du roman *Au revoir ma chère* de Jenő Józsi Tersánszky. La représentation est restée étrangère à l'ambiance profonde de cette oeuvre traitant de la première guerre mondiale pour donner plutôt l'impression d'une littérature mièvre pour jeunes filles.

György Kemény:
Les deux Henri à Békéscsaba

C'est le Théâtre National de Budapest qui en 1942 a joué pour la première fois ensemble les deux parties de *Henri IV* de Shakespeare. La réalisation actuelle de János Sándor poursuit les mêmes buts qu'en 1971 sa mise en scène de *Richard II*. Les points de contact qu'il établit entre le passé et le présent, les luttes actuelles pour le pouvoir, sont clairs – mais le travail des acteurs est malheureusement trop inégal pour que son spectacle puisse rester mémorable.

Mária Feuer:
Opéras en un acte

Au mois de novembre de l'an dernier l'Opéra de Budapest présenta trois opéras en un acte. La meilleure des compositions, la *Lysistrata* d'Emil Petrovics a été composée il y a dix ans. La *Symphonie pour instruments à cordes* de Rudolf Maros est même plus ancienne, elle date de 1936. La musique de ballet de Sándor Szokolay, intitulée «*Sacrifice*», est la seule composition nouvelle dans la représentation. Elle est d'une instinctivité exubérante et d'une grande efficacité scénique.

Péter Vágó:
Le Capitaine Harper – Imre Sinkovits

Jouant *Conduct Unbecoming* de Barry England, le Théâtre National surpasse en dureté la représentation de Londres, en ce qui concerne le portrait de l'impérialisme. Sa conception se manifeste d'une manière intéressante et nuancée à travers l'interprétation du personnage du capitaine Harper. Imre Sinkovits y révèle un adversaire converti qui doit se rendre devant l'évidence des faits.

Katalin Róna:
Esquisse sur Géza Tordy

Géza Tordy a derrière lui une carrière de quinze ans dont cinq se sont passés au Théâtre Vigszínház. La première décennie de cette carrière a été marquée par des rôles d'adolescents et d'étudiants. Son dernier rôle, celui du général Görgey, commandant de l'armée de la guerre d'indépendance, dans la pièce *La Capitulation*, est une preuve définitive de la maturité consciente de son art.

Anikó Ézsás:
Ági Voith

L'article esquisse le portrait d'une jeune comédienne, qui a débuté il y a cinq ans. Il regrette que la critique lui ait collé l'étiquette d'actrice comique des comédies musicales. Il est vrai qu'Ági Voith, Stéphane excellente de *La Fleur de cactus*, chante et danse très bien, cependant son talent la désigne également pour les rôles dramatiques.

Magda M. Lázár:
Les personnages populaires d'Árpád Kóti

Árpád Kóti, acteur du Théâtre Csokonai de Debrecen, s'est distingué pour la première fois en 1967, avec une interprétation remarquable d'un rôle épisodique dans la pièce d'Imre Kerek: *Tiens-toi, Malvin, le virage est dangereux*. De là jusqu'à sa dernière réussite (dans la pièce *Pierre tombe avec ruban* de Ferenc Taar) il anima d'une manière originale toute une galerie de figures populaires.

András Békés:
Notes de travail

András Békés, metteur en scène de l'Opéra et professeur de l'École Supérieure du Théâtre, rend compte de son travail pour «jeter les bases» dans la première année des futurs acteurs.

István Köpeczi Bócz:
Masques et visages peints

La suite de la série historique du décorateur bien connu présente les types des masques utilisés au théâtre grec.

Zsuzsa Gál:
Pour le nouveau public

Le Centre Hongrois de l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ) vient d'être constitué. Il a pour tâche d'organiser le plus grand nombre possible de représentations pour les enfants et les jeunes, de créer une coopération entre la province et la capitale, d'organiser chaque année un festival au Théâtre «Bartók» et d'établir des relations internationales animées.

István Gábor:
Notes sur la saison du Théâtre Bartók Pour Enfants

Le Théâtre pour Enfants est l'orphelin du théâtre hongrois. Même son bâtiment n'est que tout récent et à ce moment il ne dispose pas encore d'une compagnie à lui sans laquelle c'est pourtant impossible de trouver un style homogène et spécifique.

Judit Szántó:
Une année difficile du Théâtre National Anglais

L'article résume la première période de ce théâtre fondé en 1963, de ses succès unanimes jusqu'aux difficultés et contradictions actuelles.

Flóra Fencsik:
Jeu de chats à Marosvásárhely

A Marosvásárhely, un des foyers principaux du théâtre hongrois en Roumanie, on a pu voir, dans une excellente distribution, *Jeu de chats* d'István Örkény. La mise en scène belle et unie de György Kovács enrichit le public d'une expérience mémorable.

András Szeredás:
Une évocation d'ombres

En mars le Théâtre de Comédie a reçu la visite du Volkstheater de Vienne. L'article fait connaître le théâtre assez ignoré en Hongrie d'Arthur Schnitzler et analyse la représentation qu'ont donné de sa pièce *Zug der Schatten* les artistes viennois.

MGP: L'exposition des photos de Tamás Féner

Tamás Féner est le reporter-photographe de notre hebdomadaire. C'est un véritable artiste. L'originalité de Féner consiste dans le fait qu'il surprend les artistes aux moments du travail, de l'effort ou même de l'épuisement.

Ára: 12 Ft



Köpeczi Bócz István díszletterve Tamási Áron: Énekes madár című színjátékához (Ódry Színpad)