

SZÍNHÁZ



Hermann István: A kritika jellemző ereje • Mészöly Dezső: Pécsi Sándor sírjánál • Szántó Judit: Egy nemzedék fél tragédiája • Földes Anna: Páskándi-ősbemutató Békéscsabán • Hermann István: Az utolsó utáni éjszaka • Bécsy Tamás: A Munkatársak játéka • Nánay István: Színházi esték vidéken • Spiró György: Mikroszkópusz-pókusz

1973
Február



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1973. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ:
CSABAINÉ 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, félévre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)

Indexszám: 25.797



72.4366 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Venczel Vera (Tánya) és Tahi Tóth László (Iván) A
kör négyesügesítése című Katajev-vígjátékban
(Pesti Színház) (Ikliady László felvétele)

A hátsó borítón :

Pécsi Sándorra emlékezünk

TARTALOM

HERMANN ISTVÁN

A kritika jellemző ereje (1)

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Egy nemzedék fél tragédiája (3)

FÖLDES ANNA

Páskándi-ősbemutató Békéscsabán (6)

HERMANN ISTVÁN

Az utolsó utáni éjszaka (10)

BÉCSY TAMÁS

A Munkatársak játéka (12)

NÁNAY ISTVÁN

Színházi esték vidéken (14)

SZILÁDI JÁNOS

Szerelmi négyes (17)

SPIRÓ GYÖRGY

Mikroszkópusz-pókusz (19)

arcok és maszkok

Pécsi Sándor (1922-1972) (21)

MÉSZÖLY DEZSŐ

Pécsi Sándor sírjánál (26)

PÁLYI ANDRÁS

Darvas Lili költészete (26)

SAÁD KATALIN

Bellarmini, Kelemen, Bruno (28)

műhely

BOTH BÉLA

Beszéd, mozgás (30)

MEZEI MÁRIA

A bujdosó lány (32)

fórum

MALONYAY DEZSŐ

Színházművészetünk új útjai (35)

világszínház

KOLTAI TAMÁS

„Ember vagyok, mint más ... ” (41)

MIHÁLYI GÁBOR

Szomszédaink színházaiban (45)

Tartalomjegyzék
1972. V. évfolyam

Rovaton kívüli cikkek

BOLDIZSÁR IVÁN	
1793 vagy a néző a padlón	10/1
BOTH BÉLA	
Süket fülek	7/1
KOLTAI TAMÁS	
Tehetségtelen közönség?	9/1
MALONYAY DEZSŐ	
Törekvések és eredmények	11/1

Hagyományos vagy új dramaturgia?
(vita)

BOTH BÉLA	
Meditáció a színház jövőjéről	1/1
FEKETE SÁNDOR	
A nyitott színpadról	4/1
GYÁRFÁS MIKLÓS	
A tragikus ironia színháza	
(Madách: Az ember tragédiájáról)	1/3
OSZTOVITS LEVENTE	
Elfogult rögtönzések aktuális	
témákra III-IV.	2/39 4/6
SZEREDÁS ANDRÁS	
A beszéd dramaturgiája	
(Peter Handkéről)	3/40

Évfordulók

BÁLINT LAJOS	
Tizenegymillió kilométer	
vándorúton	1/23
Déryné Színház - tegnap és holnap	1/25
Húszéves a Vidám Színpad	1/16
MAJOROS JÓZSEF	
A kecskeméti Katona József	
Színház jubileuma	1/21
TRENCSENYI IMRE	

A dramaturg tűnődései	1/30
-----------------------	------

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS	
Brecht rejtjeles üzenetei a mához	
(A Szecsuáni jólélek a Nemzetiben)	4/7
ALMÁSI MIKLÓS	
A „lehetetlen dráma” sikere (Gyilkosok a	
ködben)	3/6
BARTA ANDRÁS	
A Tüzes kandúr és Peer útja	
(Két díszletkritika)	2/30

BARTA ANDRÁS	
Bábuk? Emberek?	4/22
BÉKÉS ANDRÁS	
Munka közben	
(A Hovanscsina próbáiról)	8/21
BERKES ERZSÉBET	
Tartozik és követel	
(Jókai Anna drámája)	1/32
BERKES ERZSÉBET	
Erzsébet-nap Debrecenben	
(Németh László drámája)	2/19
BERKES ERZSÉBET	
A becsület fegyverei	
(Illyés: Bál a pusztán, Különc)	5/1
BERKES ERZSÉBET	
„Ah, bennetek is így hajt	
lelketlen a végzet”	
(Tersánszky: Vízontlásra,	
drága)	6/20
BERKES ERZSÉBET	
Az igazságok kérlelhetetlen	
hirdetője (Ifj. Horváth	
Istvánról)	4/35
BOLDIZSÁR IVÁN	
Bartók jelenléte	2/1
BREUER JÁNOS	
Népművelés - nem középiskolás fokon	
(A Thália Színház Bartókiana-	
előadásáról)	2/4
BREUER JÁNOS	
Békés András Hovanscsina-	
rendezése	8/21
DÉVÉNYI RÓBERT	
Bábfesztivál Pécsen	3/15
FEUER MÁRIA	
Magyar egyfelvonásosok	
az Operában	6/24
FÖLDES ANNA	
Gondolkodtató agitáció	
a színpadon (Fényes szelek)	2/11
FÖLDES ANNA	
Beszélgetés Kertész Ákossal	6/13
FÖLDES ANNA	
A magyar dráma és Kaposvár	8/6
HÁMOS GYÖRGY	
Bátorítás történelmi drámára	
(Madách-Keresztury: Csák	
végnapjai)	2/7
HEGEDŰS GÉZA	
A Déryné Színház zenés	
estjeiről	9/16
HERMANN ISTVÁN	
A szellemi krétakör	
(A Sirály a Madách Színházban)	5/6

HERMANN ISTVÁN	
Az ünneplő színház - ma	
(A Vígyszínházról)	3/1
HERMANN ISTVÁN	
Egy színpadi emlékmű	
a Tháliában (Bartókiana)	2/2
HERMANN ISTVÁN	
Antiromantika (Jegyzetek	
magyar bemutatókról)	7/3
JÓSFAY GYÖRGY	
Másfél évad Szolnokon	
(Bodnár Erikáról)	3/30
JÓSFAY GYÖRGY	
Szépreményű színház	
(A győri Kisfaludy Színházról)	7/18
KEMÉNY GYÖRGY	
A két Henrik Békéscsabán	6/23
KÉPES GÉZA	
A Kalózkisasszony 20. előadása	
után	8/23
KERESZTURY DEZSŐ	
A források fölé hajolni (A	
magyar klasszikusok	
ünnepe a Nemzetiben)	1/6
KOLTAI TAMÁS	
Tűnődés a jelenlétről	
(Somogyi Erzsiről)	2/17
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	
Az ezred becsülete	
(England: Neveletlenek)	5/15
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	
Nincs mese? (Bánki Zsuzsa	
estje)	9/14
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	
Szamurájok a pavilonban	
(A Csúsingura a Körszínházban)	10/5
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	
A királypince vendégei	
(Jegyzetek a Pinkville próbáiról)	11/5
KÖVÁRY KATALIN	
Próbák kétszer három méteren	
(Jókai Anna: Tartozik	
és követel)	1/35
KRIMOVA, NATASA	
A remek színészek hazájában	12/1
MAJOROS JÓZSEF	
Várszínházi esték Gyulán - 1972	
(Aprily Lajos: A bíboros,	
Racine: A pereskedők)	11/13
MÉSZ LÁSZLÓNÉ	
Diákszínházi játszás 1972	7/22
MOLNÁR GÁL PÉTER	
Oberonom	
(Ungvári Lászlóról)	3/21

MOLNÁR GÁL PÉTER		SAÁD KATALIN		SZILÁDI JÁNOS	
Svejk alkonya (Márkus Lászlóról)	3/25	Mása belső arca (Szabó Ildikó Csehov Sirályában a kaposvári színházban)	2/26	A Dózsa testvérek (Illyés Gyula drámája Pécssett)	12/17
MOLNÁR GÁL PÉTER		SAÁD KATALIN		SZILÁDI JÁNOS	
Levél Máthé Erzsikehez	5/11	Ardenné asszony: Ronyecz Mária	3/8	Fényes szelek, másodsor	2/15
MOLNÁR GÁL PÉTER		SAÁD KATALIN		SZILÁDI JÁNOS	
A Hattyú rejtélyes fölrepülése	9/6	A megszerkesztett játéktér (Keserű Ilonáról)	4/14	A példázat újratelátelése (A szecsuáni jólélek a Nemzetiben)	4/10
MOLNÁR GÁL PÉTER		SAÁD KATALIN		SZÜCS MIKLÓS	
Túlhabzó Tulipán	10/1	A Csenedek a hajnalok születése	7/8	A Győzelem győzelme (Németh László drámájáról)	7/26
0 MOLNÁR GÁL PÉTER		SPIRÓ GYÖRGY		TAKÁCS ISTVÁN	
Vidék? Vidék!	11/2	Az elszalasztott lehetőség (Makra)	6/10	Figaro a József Attila Színházban	2/27
MOLNÁR GÁL PÉTER		SPIRÓ GYÖRGY		VÁGÓ PÉTER	
Az anyaszínésznő halálára (Sitkey Irénről)	12/29	Csernus Mariann Psyché-estje	7/16	Síppal, dobbal (Sebő Ferenc irodalmi estje)	8/28
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ ERIKA		VÁGÓ PÉTER	
A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra	8/12	A színész igazsága (Básti Lajos a Vendégségben)	4/33	A natúra és ami mögötte van (Gyurkovics Tibor: Nagyvizit)	9/11
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ ERIKA		Fórum	
Kozák András varázslata (A Bartókianában)	2/6	Az egyensúly felbomlása (Albee: Kényes egyensúly)	6/17	BOTH BÉLA	
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ ERIKA		Meditáció a színház jövőjéről	1/1
Az egyetemi színházak éledése	3/18	Az újraolvasott Molière (Mizantrop)	8/14	BERNÁTH LÁSZLÓ	
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ ERIKA		Ankét vidéken	7/34
Fesztivál - Ifj. Horváth István emlékére	4/30	Dóm téri Rómeó és Júlia	11/9	FÖLDES ANNA	
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ ERIKA		Színház és ifjúság	9/26
A Koldusopera Kaposvárott	5/19	Olyan szép, hogy ... (Shaw: Candida)	12/25	GÁBOR ISTVÁN	
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ JUDIT		Jegyzetek a Bartók Gyermekszínház évadjáról	6/39
Helyzetkép egyetemi fesztivál után	7/24	A rituálé gyönyöre (Wouk: Zendülés a Caine hajón)	7/12	GÁL M. ZSUZSA	
NÁNAY ISTVÁN		SZÁNTÓ JUDIT		Az új közönségért (az ASSITEJ-ről)	6/37
Az árulkodó ritmus	9/17	Nemcsak az árnyék tudja (Neil Simon: Az utolsó hősszerelmes)	4/26	HERMANN ISTVÁN	
OSZTOVITS LEVENTE		SZÁNTÓ JUDIT		Az Etna kráterében (A Marat halála felújítása kapcsán)	12/35
Nevezzük blöffnek, mindegy (Williams: Az iguana éjszakája)	4/19	Kollektív mítosz - kollektíva nélkül (Obaldia: Vadnyugati szél - Pécssett)	2/22	MALONYAY DEZSŐ	
OSZTOVITS LEVENTE		SZÉKELY GABRIELLA		Törekvések és eredmények	11/1
Egy ilyen fönség, nézd ... (Szomory: II. Lajos király)	12/2	Szólam a karban (Jobba Gabiról)	3/28	MIHÁLYI GÁBOR	
0		SZEREDÁS ANDRÁS		Az avantgarde színház - a jövő népművészete?	7/33
PÁLYI ANDRÁS		Illyés Kinga a pódiumon	5/21	OSZTOVITS LEVENTE	
Lady Macbeth mágiája (Kovács Mária a miskolci Macbethben)	2/24	SZEREDÁS ANDRÁS		Elfogult rögtönzések aktuális témákra III-IV.	2/39 4/6
PÁLYI ANDRÁS		Öt vidéki ösbemutató Csehov: A manó, Ugo Betti: Büntény a Kecskeszígeten, Németh László: Győzelem, Szász György: Vízitűkőr, Hernádi Gyula: Falanszter	8/1	PÁLYI ANDRÁS	
A két Sirály (A szolnoki és a kaposvári előadásról)	3/11	SZILÁDI JÁNOS		Korszerűsítés vagy korszerűség ? (A Mizantrop-vita és A gyáva a televízióban)	2/38
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI JÁNOS		PÁLYI ANDRÁS	
Magyar drámák Romániából	4/29	Forradalmak vallatása (Galambos: Fegyverletétel, Fekete: Hőség hava)	6/6	Érzelem, aktivitás, gondolat	10/46
PÁLYI ANDRÁS		SZILÁDI JÁNOS		SZÁNTÓ ERIKA Gumibot és marihuana (A Mizantrop-vita)	1/14
Színházak, stílusok, vendégjátékon	7/29	Elnagyolt portré Ruszt Józsefről	1/37	TELEGDI POLGÁR ISTVÁN	
PÁLYI ANDRÁS				A tények tisztelete avagy kritikai tévedések vígjátéka (A Mizantrop-vita)	2/34
Mire jó a zenés színház?	8/25				
PAVLOVIC, LUKA					
Estéről estére (Budapesti színházi levél)	8/29				
RÓNA KATALIN					
Figaro: Márton András	3/32				

UNGVÁRI TAMÁS		LUKÁCSY ANDRÁS		(Ádám Ottó rendezői módszere a II. Lajos király próbáin)	12/15
Értelmezés és tempó, avagy a meghamisított Shakespeare	12/31	A színész és a közönség (Beszélgetés Solti Bertalannal)	9/35	GIPPIUSZ, SZ. V.	
Arcok és maszkok		MÉSZÁROS TAMÁS		A színészi tehetség vizsgálata (Új módszerek a főiskolai felvételi vizsgán)	4/43
ANTAL GÁBOR		Színészek a rendezésről (Beszélgetés Ruttkai Évával, Darvas Ivánnal, Szemes Marival és juhász Jácinttal)	12/11	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN	
„Bill” (Bilicsi Tivadarról)	10/19	MOLDOVÁN DOMOKOS		Arcok és álarcok	4/41
CSÍK ISTVÁN		A népi bábjáték utolsó mohikánja	10/1	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN	
Rendezte: Sándor János	9/22			Álarcos és festett arcok	6/35
ÉZSIÁS ANIKÓ				KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN	
Voith Ági	6/31			Festett angyal, álarcos ördög	7/43
JÓSFAY GYÖRGY		RÓNA KATALIN		KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN	
Az alakítás legyen „remeklés” (Beszélgetés Koltai Róberttel)	5/26	A Falanszter bemutatója után (Beszélgetés Hernádi Gyulával és Sík Ferencsel)	8/17	Festett arcok ikonográfiája	10/27
KOLTAI TAMÁS		SAÁD KATALIN		MEZEI MÁRIA	
Lőrinc barát: Novák István	2/33	A veszprémi Petőfi Színház és a közönség (Beszélgetés Pétervári Istvánnal)	10/1	A bujdosó lány	10/22
M. LÁZÁR MAGDA				Világszínház	
Kóti Árpád népi figurái	6/32			ALMASI MIKLÓS	
MÁRTON VERA				Egy keserű komédiás feltámadása (Peter Stein Peer Gynt-rendezése)	9/43
Vázlat Koncz Gáborról	9/19	VÁGÓ PÉTER		BÁTKI MIHÁLY	
MOLNÁR GÁL PÉTER		Játszani is engedd ... (Beszélgetés Berei Katival és Sebő Ferencsel)	7/41	New York színházról színházra	11/35
Uttaganga: Pogány Judit	8/33	VÁGÓ PÉTER		BENKŐ ÁKOS	
PÁLYI ANDRÁS		Csurka, Hubay, Maróti, Szakonyi a drámaíró és a színház viszonyáról	11/41	Jugoszláviai magyar dráma és színjátszás	11/15
Latinovits avagy a színészet új paradoxona	5/22			BOLDIZSÁR IVÁN	
RÓNA KATALIN		Színház és közönség		1793 vagy a néző a padlón	10/1
Vázlat Tordy Gézáról	6/29			BREUER JÁNOS	
SAÁD KATALIN		KOLTAI TAMÁS		Régmúlt és jelen a zenés színpadon (A Holland Fesztiválról)	10/34
Varázslat, pálca nélkül (Jegyzetek Kun Vilmosról)	5/28	Tehetségtelen közönség?	9/1	DÉVÉNYI RÓBERT	
SAÁD KATALIN		SZENTIRMAY LÁSZLÓ		Szabadtéri esték Skandináviában	11/24
A takarítónő: Tábori Nóra	8/33	Műfajok kedveltsége (Vizsgálat a szegedi Nemzeti Színház nézői körében III.)	9/17	DOBÁK LAJOS	
VÁGÓ PÉTER				Mezítláb a színpadon (Párizsi leVél)	10/43
Harper kapitány: Sinkovits Imre	6/28	Színháztörténet		FENCSIK FLÓRA	
Négyszemközt		CSAPLÁR FERENC		A marosvásárhelyi Macskajáték	6/44
BARTA ANDRÁS		Avantgarde és tömegszínház (A Munka-kör öt esztendeje)	11/45	FÖLDES ANNA	
Beszélgetés Szinte Gáborral	5/30	SZTROJEVA, M.		A harmadik világ színháza (Tunéziai tudósítás)	11/26
BARTA ANDRÁS		Sztanyiszlavszkij és Dosztojevszkij	12/8	GERGELY GÉZA	
Beszélgetés Köpeczi Bócz Istvánnal	8/34	Műhely		Színház Marosvásárhelyen	7/37
BENKŐ TIBOR		BÉKÉS ANDRÁS		KOLTAI TAMÁS	
Névváltozás után (Kazán István a Bartók Színházról)	9/32	Munka közben I. (jegyzetek főiskolai délutánokról)	6/33	Varsói hétköznapiak	5/38
Beszélgetés David Gottharddal	12/5	BÉKÉS ANDRÁS		KOLTAI TAMÁS	
FÖLDES ANNA		Al unka közben II. (Jegyzetek főiskolai délutánokról)	7/45	Három színház Berlinben	10/29
A „kritikai abszurd” dráma (Beszélgetés Páskándi Gézával)	4/46	BOTH BÉLA		KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR	
KALMÁR ÉVA		Süket fülek (Nyelvhelyességi kérdések)	7/11	Szlovákiában	2/43
Új helyzetben (Beszélgetés a szegedi Nemzeti Színházról)	9/37	CSERJE ZSUZSA		KRIMOVA, N.	
Jelmeztervezés vagy jelmezszervezés? (Beszélgetés Poós Évával)	11/39	A szavak mámora		Egy színház Litvániában	5/41
				MOLNÁR GÁL PÉTER	
				Belgrádi napló (a BITEF előadásai)	1/44
				MOLNÁR cm. PÉTER	
				Függöny dán királyfi (Ljubimov Hamlet-rendezése)	8/45

MOLNÁR GÁL PÉTER Moszkvai színházi jegyzetek (Gálabemutató a MHAT-ban)	11/18	SZEREDÁS ANDRÁS Jézus Krisztus mint szupersztár	5/33	LUX ALFRÉD Árnyék és valóság (Gábor Miklós könyvéről)	11/48
MOLNÁR GÁL PÉTER BITEF?	12/38	SZEREDÁS ANDRÁS Megidézett árnyak (A Volkstheater vendégjátéka)	6/46	MOLNÁR GÁL PÉTER Féner Tamás fotókiállítása	6/47
NÁNAY ISTVÁN Öreges diákfesztivál - tanulságokkal (Egyetemi színjátékosok Wroclawban)	2/41	SZEREDÁS ANDRÁS A beszéd dramaturgiája (Peter Handkéről)	3/40	STIER FERENC Magyar színdarabok Csehszlovákiában	3/48
PAVLOVIC, LUKA Dubrovnik-i jegyzetek - múltról és jövőről	11/34	SZÉCHY ÁGNES Bukfenc és ugatás (Két londoni előadásról)	5/35	SZIGETHY GÁBOR Politicus feljegyzések színházi művészetünk mai állapotjáról	3/47
PÁLYI ANDRÁS Színházi találkozó vagy protokoll (A katowiczei fesztiválról)	3/33	SZILÁDI JÁNOS A dolgos elme színháza (Két moszkvai este)	9/40	Díszletek - Jelmezek - Rajzok	
PÁLYI ANDRÁS Dürrenmatt és Ionesco Shakespeare- átdolgozásai	11/21	Szemle		CSÁNYI ÁRPÁD díszletterve Shakespeare: II. Richárd, Békéscsaba	9/borító
ROGACSEVSZKIJ, M. Az embert keresve (Az éjjeli menedékhely Rigában)	10/39	ANTAL GÁBOR Thália magyarul tanul (Dersi Tamás könyvéről)	7/47	FÁBRI ZOLTÁN díszletterve Feydeau: Bolha a fülbe című komédiájához	2/borító
ROUDY, PIERRE Párizsi színházi levél	8/44	FÖLDES ANNA Örkény dramaturgiája	5/44	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Molière	1/15
SAÁD KATALIN A Tragédia Lengyelországban	3/38	GIPPIUSZ SZ. V. Beszélgetés egy taburól (A főiskolai színészkutatásról)	3/42	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Shakespeare	1/31
SIKLÓS OLGA Színházi esték Berlinben	2/46	KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN Balázs Béla egyfelvonásosa a filmről	3/45	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Brecht	4/18
SZÁNTÓ JUDIT Az angol Nemzeti Színház nehéz esztendeje	6/42	KUNSZERY GYULA Dráma Janus Pannoniusról	8/48	KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN díszletterve Tamási Áron: Énekes madár	6/borító
SZÁNTÓ JUDIT Csendes színházi esték Londonban	8/40	M. LÁZÁR MAGDA Thália varázsa (Móricz Zsigmond elfelejtett cikke)	3/46	POÓS ÉVA jelmeztervei	11/borító
SZÁNTÓ JUDIT A Macskajáték bécsi bemutatója	12/47			SZINTE GÁBOR díszletterve a Sirály Madách színházi előadásához	5/borító

HERMANN ISTVÁN

A kritika jellemző ereie

Harcolni kell a kritika jellegtelenége ellen. A kritikusnak félnie kell a tévedéstől, de a szürkeségtől még jobban. Eluralkodott a mindent megértés, a precizitás, a nagyot- és semmitmondás, a kritikátlan kritika. A teljesítményről akkor tud a kritikus jellemzést adni, ha a saját személyisége tükröződik írásában. Nincs szükség személyiségvesztett esszéistákra. S hivatástudat nélkül nincs kritikus személyiség.

A Társadalmi Szemlében megjelent állásfoglalás a kritikáról nagyon sok érdekes és fontos problémát vetett fel. Világos, hogy egy állásfoglalás önmagában nem jelent megoldást, hanem csak orientál az objektív helyzet és ama kívánalmak felől, melyek a kritikával kapcsolatban az irodalomban, a művészeti közvéleményben, egyszerűen az egész magyar társadalomban érelődnek.

Van azonban egy olyan általános tendencia, mely végigvonul a határozaton, és amely conditio sine qua non-ja a kritikai életnek. Ezt az irányt kétféle módon is meghatározhatjuk. Negatív módon így: a kritikai jellegtelenég ellen irányul a határozat. Pozitív módon pedig így: az igazán karakterizáló kritikát köve-teli meg.

Egy-egy teljesítmény jellegét, társadalmi hatáslehetőségeit, beleértve ebbe, mégpedig első helyen, az esztétikai hatást, néhány oldalon megrajzolni igen nehéz feladat. Pedig ez háramlik a kritikusra. S a magyar társadalom eddigi fejlődésében nagyon sok ok határozta meg azt, hogy az ilyen típusú kritika viszonylag ritka legyen. Annak idején kevesen tudtak fölémelkedni a különböző tökések vállalkozások és tökések érdekkörök által teremtett atmoszférának. Később - a felszabadulás után - különböző politikai platformok léptek a régebbi klikkéredek helyébe, és megint csak nehéz volt a kritikus feladata. Nem olyan jel-legűek voltak a gátak, mint a tökések korszakban, de a maguk típusában sokszor még nyomasztóbban hatottak, mint amazok. S hozzájárult ehhez még a politikai „veszélyeztetettség” objektív vagy csupán feltételezett érzése, ami mindig megkövetelte, hogy a kritika valahogy lekerekítse, lesimítsa mondanivalóját és semmilyen irányban ne élezze - dicsérő irányban sem - a művészi alkotások jellemzését.

Ezek voltak a legfontosabb okok, de éppen az a cél, hogy ezeknek az okoknak beidegzettségai, látszatai stb. eltűnjenek. Illés Endre egy írószövegségi ülésen azt mondta: a kritikusnak is joga van tévedni, de a kritikus, amennyiben valóban az, nem tévedhet rendszeresen. Azt hiszem, hogy Illésnek igaza volt, de még azt is hozzá kell fűzni az ő szavaihoz: a kritikusnak félnie kell a tévedéstől is, de legjobban a szürkeségtől. A szürkeségben még tévedni sem lehet. A szürkeségben még kevésbé lehet igazságokat megállapítani. A nyelvi zsargon, a nyelvi uniformizálás és uniformizálódás általában kifejezője a látás-mód szürkeségének, de néha előfordul, hogy a nyelvi zsonglörködés akarja eltakarni a kritikus szemlélet laposságát.

S ha erre most egy állásfoglalás hívja fel a figyelmet, akkor ez nem utolsósorban azért történik, hogy a kritika társadalmi hatását emelje. Nem közönyös a kritikusnak sem a másik kritikus. Ha az embereknek általában nem érdemes kritikát olvasni, mert nem sokat tudnak meg belőle a művek értékéről, mert unalmasak, akkor egyetlen kritikus sem vonhatja ki magát a jelszóval: énram ez nem vonatkozik. Lehet, hogy személyileg nem vonatkozik rá, de az ő kritikáit is azért nem olvassák többen, mert eluralkodott a kritikai mindent megértés, a kritikai precizitás, a kritikai nagyot- és semmitmondás, és mert eluralkodott a kritikátlan kritika.

Vagyis közügyről van szó. De nem utolsósorban a művészet ügyéről és különösképpen a színművészet ügyéről. A mai olvasóval nemegyszer fordul elő, hogy Bálint Györgyöt böngészve jön rá arra: valami nyilvánvalóan fontosat kihagyott az irodalom vagy a művészet fejlődéséből, valamire nem figyelt fel, mert elveszett az irodalomtörténet leltárában. A leltár sohasem alkalmas arra, hogy ilyesmire figyelmeztessen. A jó kritikus még évtizedek távlatából is figyelmeztetni tud. S elsősorban azért lehetséges ez, mert a kritika - s a színpadi művészet esetében csaknem egyedül a kritika - teszi a művet, a művészi alkotást időállóvá. Ma is tudjuk - egy Petőfi-kritikából - hogy Egressy miképpen játszotta III. Richárdot. Ma is tudjuk Ihering kritikáiból, hogyan fogta fel Bassermann a Strindberg-darabok szerepeit, és Kárpáti Aurél kritikái alapján ismét élővé válik Pethes Imre vagy Ódry Árpád, S milyen veszteség a művészet és a művészek számára, ha pillanatnyivá, elfutóvá és efemerre változik mindaz, amit szeretettel és lelkesedéssel, nagy tehetséggel alkottak, ötvenszer, százszor vagy kétszázszor eljátszottak, és néhány évtized múlva már nem őrzi más, mint néhány színházlátogató emlékezete, valamint az a rideg sor, hogy X szerepet Z alakította meggyőzően.

A művészi teljesítmény értékelése azonban nem megy erős és határozott karakterizáció nélkül. Nem jegyeket osztogat a kritikus, nem egyszerűen osztályoz, hanem valóban minősít, mégpedig konkrétan. Ez azt jelenti, nem abban áll a feladata, hogy megállapítsa, X vagy Y teljesítménye jó vagy közepes, vagy esetleg nem megfelelő volt, hanem főként abban, hogy valódi jellemzést adjon a teljesítményről. Ez a jellemzés azonban annál profilírozottabb, annál inkább nélkülözi a satírozott megfogalmazásokat, mennél inkább van magának a kritikusnak is karaktere. Jellem nélkül, kritikus személyiség nélkül lehetetlen a művészi személyiséget megérteni. Így a kritikus tévedhet ítéleteiben, de tévedései mögött az olvasónak éreznie kell a karaktert, a határozott állásfoglalást, az önmagával szembeni és a műalkotással szembeni „kegyetlenséget”. A művészet ugyanis nagyon kegyetlen. Lehetetlen megrajzolni igazán nagy művészi erővel Hamlet figuráját akkor, ha Hamlet egy pillanatra is ellágyul Guildensternnel és Rosencrantz-cal szemben, ha nem eléggé kíméletlen Opheliával és nem ironikusan fogja fel saját magát. Az a kritika, amelyik kizárólag azt veszi észre, hogy a művész mennyire megszerette az alakot, mennyire romantikusan átélt, mennyire próbál az alak úgynevezett pozitív vonásaival azonosulni, és semmit nem lát abból, hogy ez a kegyetlenség miképpen érvényesül - képtelen a teljesítményt meg-felelő módon méltatni.

*

Szeretném ezt egy példával alátámasztani. A példát részben Gózon Gyula halála is eszembe juttatta. Most a televízió jóvoltából ismét alkalmam volt megfigyelni azt, hogy Gózon miképpen fogta fel Millert, az *Armány és serelem* zenészét. Természetesen benne volt a lánya iránti gyöngédség is, de ugyanakkor

Gózon hihetetlen szuggesztíven tudta érzékelteni azt, hogy ennek a zenésznek semmi köze sincs a feleségéhez. Egy elvétett és elvetélt karmozdulat, ahogyan félretolja felesége ellenállását a nagy jelenetben, ahogyan nem csupán a harag, hanem az egész udvari világról alkotott vélemény (s ennek karikatúraszerű lenyomatát látja a feleségében) tükröződik az arcán, ez az, ami a művészi kegyetlenségnek a legtökéletesebb példája.

De minden igazi jellemrajz szókimondó, tehát úgyszólván kegyetlen. Ezért a kritika és a művészet ebben a tekintetben feltétlenül rokonságban vannak egymással. Az a portré, amelyet a kritika egy-egy művészi alakításról megrajzol, csak a leghatározottabb és legélesebb kontúrokkal válik elfogadhatóvá. A kritikus azonban, mint láttuk, csak akkor tud jellemrajzot adni, akkor tud jellemzőt mondani, ha magának a kritikusnak is határozott és sokoldalú személyisége van, és ez tükröződik a kritikában. Ha a modern korszak egyik legjellemzőbb regénye *a Mann ohne Eigenschaften* Musiltól, vagyis *a Sajátságok nélküli ember*, akkor ez egyáltalán nem véletlen, hanem szükségképpen következik a modern korszak bonyolultságainak átéléséből. Igen ám, csak hogy a sajátságok nélküli ember nem lehet sem művész, sem kritikus. És a mai művészetnek az egész világon és nálunk is az az egyik fő hibája, hogy esetleg az irányzatnak, amelyet művész vagy kritikus képvisel, van néhány sajátsága, de magának az írónak, a művésznek, az esszéistának nincs. Sőt, sajátságait feladja az irányzat sajátságai kedvéért. Egyéniségét odadobja az izmus vélt vagy valóságos profiljának. Így legfeljebb pszeudoszemélyiség marad, legfeljebb kívülről irányított és aláztos szolgája egy-egy divathullámnak vagy művészi hullámnak, de nem teremtője, alkotója a művészi mozgásnak.

Az említett állásfoglalás, melyhez e sorok is kapcsolódnak, azt tükrözi, hogy a szocialista társadalomnak nincs szüksége a személyiségvesztett emberekre és különösen a személyiségvesztett esszéistára. Minél bátrabb, minél határozottabb a kritika, annál inkább elősegíti a művészi fejlődést, és nemcsak napjainkban, hanem esetleg évtizedek és évszázadok múlva is. Minél elvibb tehát, mert hiszen nem a tudatlanság bátorságáról, nem a kapkodásról, az odamondogatásról és nagyotmondásról van itt szó - annál mélyebben ragadja meg feladatát. S éppen ez az, ami ma lehetséges, és amire a jövőben is lehetőség lesz.

Ne feledjük ugyanis el azt, hogy az állásfoglalásban is szerepel egy nagyon fontos megjegyzés, mely a kritika mai állapotát összefüggésbe hozza a mai közművelődés állapotával. Nem egyedül az irodalom, a szerkesztőségek, valamint a kritikusok felelősek azért, ha ma a kritika csak részben tudja betölteni feladatát. Kétoldalú dologról van itt szó. A kritika abban az esetben képes közvetíteni széles néptömegek számára a művészi értékeket, akkor tudja rajzaival ezeket reflektorfénybe állítani, ha egy rendkívül széles művészetértő közönség felé fordulhat. Ellenkező esetben a szellemi arisztokratizmus szükségképpen

vezet - széles demokratikus ellenőrzés híján - klikkek képződéséhez, exkluzív körök alakulásához, melyeknek megvan a maguk gondolati és nyelvi zsargonja. Ezért nem független a kritikára vonatkozó állásfoglalás attól a nagy jelentőségű állásfoglalástól és mozgástól, mely az oktatásügyre vonatkozik. Részben azért, mert a személyiség kialakulása a jövő művészetértő, színházba járó közönség esetében is éppen úgy az általános és középiskolától függ elsősorban, mint ahogyan az a műveltség is, az a szellemi szint is, mely a valóban értékes, valóban tartalmas gondolatokat nyújtó és elemző kritika felé orientálja az olvasóközönséget.

*

Összefüggő társadalmi feladatról van tehát szó. Rosszul tennénk mi, kritikusok, hogyha azt hinnők, csupán „rólunk szól a mese”. Még rosszabb lenne, ha az a meggyőződés alakulna ki: az állásfoglalás állásfoglalás, és végeredményben megoldott mindent. Az állásfoglalás azt mutatja, hogy a kritika nemcsak határozottabb, profiltelibb és mélyebb lehet napjainkban, ha-nem akkor igazi kritika, ha érzékeli a társadalmi fejlődés legfontosabb tényeit. S ezt nem egyszerűen elvontan a társadalom érdekében teszi, hanem saját érdekében is. A kritika társadalmi jelentősége sokszorosára növelhető. De ez csak akkor történik meg, hogyha a társadalmi fejlődés jelentősége a kritikában sok-szorosára nő. Ha a kritika valóban megörökítője, jellemzője lesz a műveknek és a művészeteknek, ha hajlandó vitázni és hajlandó kertelés nélkül kimondani mindazt, ami igaz. Mert az igazság évszázadokig is igaz marad, viszont a megalkuvás, a kritikai oportunizmus már megjelenése pillanatában is elavult írásokat hoz létre. Erről írta annak idején Bálint György: „Destruktív engedékenységgel, kártékony ügyis mindegy-gesztussal zülleszt-ti egyre mélyebbre az igényeket és az ízlést a mai kritikusok zöme, ahelyett hogy intranzigens kitartással próbálná menteni, ami menthető. Érthető tehát, hogy a közönség nem veszi többé komolyan, és nem tekinti megbízható tanácsadó és értékmérő szervnek a kritikát, és érthető az is, hogy a színigazgató és a könyvkiadó silány üzemekre bátorodik az irodalom ellen, a kritikus hallgatólagos vagy néha nagyon is hallható elnézése, sőt, támogatása mellett.

S ha nem vonatkozik is Bálint megállapítása a mai kritikára, de hasonló jelenségek élnek és léteznek. S ezért akár határozatlan, akár elméleti írásban, akár Bálint Györgynél vagy Gyulai Pálnál, Lessingnél vagy Iheringnél olvasunk a kritika kérdéséről - a kritikus hivatástudata mindig a legfőbb kérdés marad. Mert hivatástudat nélkül nincs és nem is lehet kritikus személyiség, nem lehet jellemrajzot adni, és nem lehet az osztatlan pillanatot, a nagy művészi pillanatot átfordítani arra a nyelv-re, amelynek segítségével a színművész is érezheti: exegi monumentum aere perennius.

SZÁNTÓ JUDIT

Egy nemzedék fél tragédiája

Hubay Miklós: Tüzet viszek

Hubay Miklós, a maga világszínvonalú erudíciójával, remek színpadi érzékével és ismeretével, álom-dramaturgia lenne bármely drámaírónak. Csak, úgy látszik, ő nem talált még olyan dramaturgra, aki szükségképp kívül és felül állva az írói ihlet túlságosan vakító fénykörén, hozzásegítené, hogy nagyszerűen elgondolt, a kor sűrűjéből kimarkolt és par excellence színpadra termett konfliktusai egy egész estét betöltő cselekmény során egyívűen bontakozzanak ki. Gazdag élet-művén belül igazán csak egyfelvonásosai futják be megnyugtató módon, teljes hatásfokkal és a teljesség szép művészi érzetét keltve a maguk kitűzte művészi pályát. Egész estét betöltő darabjai többségükben valahol középtájon megbicsaklanak, és kitűnő expozíciójuk logikusnak tetsző útjáról mellékösvényekre kanyarognak.

A népi tehetség útja

A *Tüzet viszek*, mely a kaposvári ősbemutató után most a Thália Színház stúdiószínpadára költözött át, egy fél estényi boldogság. Mert boldogság nemcsak a magyar színház híveinek, hanem a magyar valóság, a magyar közelmúlt valamennyi érintettjének, ha egy dráma ilyen tisztán, ilyen izgalmasan sűríti egy csöpp szobányi térbe, néhány ember esetleges találkozásába a közelmúlt történelmének egyik legbonyolultabb és a mába is átnyúló konfliktusát: a hirtelen feltört népi tehetségek belső válságát, kifulladását, megrekedését. És itt valóban mind-egy, hogy a modellt Soós Imrének hívták-e; Hubay ezt a fél estényi első részt úgy gondolta el, hogy a probléma ma is, évtizedek múltán is világosan kifejezze magát azok számára is, akik a tragikus véget ért zseniális fiatal színésznek tán a nevét se hallották. Hiszen a konfliktus még szélesebb értelemben, világtörténelmi szinten is ismerős. Gyorsan változó vagy épp forradalmi korszakokban mindig akadnak szubjektív tragédiák, melyek abból erednek, hogy a mozgás megváltozott iramához, a módosuló taktikai ütemhez épp azok nem tudnak alkalmazkodni, akik korábban a

vihart fogták szekerük elé. Bősséggel hozhatnánk történelmi példákat erre az objektíve szükségszerű, szubjektíve azonban mélyen tragikus konfliktus-ra, de kétségtelen, hogy legtelítettebb változatai a szocialista átalakulások során jöhetnek létre. Mert - hogy mondandómat vulgáris egyszerűsítéssel fejezzem ki - ha egy okos jakobinus a direktórium, majd az első konzul alatt életben marad, nyilván felméri magában, hogy ez már más rendszer, más eszmék égisze alatt, mint amelyekre ő az életét tette, ha tehát félreállítja, ezt nem övéi teszik. A mi népi származású tehetségeinknek (és féltehetségeinknek) azonban nem állt rendelkezésükre ez a lehangelő, de mégis jőzan és világos vigasz. Konfliktusuk abból adódott, hogy itt változatlanul az ő rendszerük van uralmon, de úgy látszik, már nincs szüksége rájuk. És ha egyikük-másikuk átlátta is, hogy kétségbeejtő helyzetüknek vannak reális, kielemezhető, hosszabb távon le is küzdhető össze-tevői retrográd erők manipulációjától az önképzés, a továbbfejlődés objektív szükségességéig -, ez a fölöslegesség, a lemaradás kínjait eltörölni nem tudta. Alkalmazkodásra, lépéstartásra nem is mind voltak képesek, és így még a lucidabb helyzetfelmérés sem gyümölcsözött mindig; azok pedig, akik megváltozott helyzetüket homályosabban, indulataiktól vezérelve érzékelték csak, óhatatlanul tántorogtak a tragédia felé - különösen ha az egyéb gondoktól elfoglalt társadalom nem sietett segítségükre.

A művészi élmény forró közvetlenségével bontja ki ezt az alaphelyzetet a *Tüzet viszek* első része. Máté, a fiatal színész tulajdonképpen még sikerei csúcán van, „hangjával országszerte teli az éter”; csak kifinomult művészi intelligenciájával - melyet továbbbányal az év-százados paraszti örökség: a veszély iránti már-már állatian éber ösztön - érzi, hogy lába alatt lassan ingataggá válik a talaj. Bár Hubay expressis verbis nem határozza meg a kort, az utalások világossá teszik: 1956 után vagyunk, az addigi hitek és meggyőződések nagy felül-vizsgálatának és tűzpróbájának korában. Öcsei disszidálása nemcsak egy naptári időszakot jelöl, hanem azt a földcsuszamlást is, amely a Máték gondolkodásában beáll. Eladdig saját meteorszerű karrierje problémamentesen fonódott össze benne a rendszerbe vetett hitével; most mindenütt kérdőjelek tornyosulnak. Karrierjén hajszáltrepedéseket érzékel; a rendszert övéi hagyják cserben, azok, akikért

létrejött; és ráadásul inogni érzi a kettő közötti kapcsolatot is: a rendszer nem védi meg őt, sőt, mintha egyenesen ballasztának érezné, mintha az Ákosok hirtelen fontosabbá váltak volna számára a Mátéknál. Egy 25 éves, fiatal, törekény, sérülékeny művészember vállára roskadnak hirtelen ezek az iszonyú sorskérdések; nem csoda, hogy alkoholizál, és hogy csak azért találjuk civil környezetben, mert épp megszökött az idegosztályról.

Az első részben, kimondva vagy kimondatlanul, de jelen vannak mindezek a motivációk; kimondatlanul is úgy, hogy rendező és színészek számára világosak s a néző számára is világossá tehetők. A kár csak az, hogy belőlük túl sok bízatik Ákosra, egy meglehetősen mesterkelt, dramaturgiai funkcióját túl órén mutogató szituációban, melyben ennek az okos, modern, sikeres és magabiztos ifjú orvosnak nemcsak az orvostika ellen kell már-már képtelenül súlyosat vétenie, hanem saját érdekeit is olyan otrombán sérti meg, hogy az rá semmiképp sem lehet jellemző. Amit elmond, azt persze elmondhatja, illetve elmondhatná, de nem itt és nem így, hanem például úgy, ahogy majd Margit (az ugyancsak népi származású, Mátéval együtt induló színésznő) mondja el Évának; négy szemközt, diszkrétebben, a siker átgondoltabb esélyeivel. Ez az egyetlen komoly szépséghibája ennek az első résznek, melyet azonban gyorsan feledtet a befejező nagyjelenet: Máté és Éva igen szépen elgondolt és megírt egymásra találása; két, más-más okból, de egyaránt sérült és talaját vesztett ember összekapaszkodása, sőt, felmagasztosulása a szerelemben, amely talán megváltást hozhat.

A tükör zavarossá válik

A második rész cselekménye röviden sommázható egy mondatban: a szerelem, épp ellenkezőleg, csak siettet a katasztrofát, a közös tragédia beteljesülését. Csakhogy itt már az írói megvalósítás lecsiklik az alaphelyzet útjáról. A kudarc számos összetevője közül a legjelentősebbnek azt érzem: Hubay nem tisztázta magában kellően, mennyire és miért ért egyet két hőse közös öngyilkosságával. Nyilatkozatai („Csakhogy én nem bukást írtam meg... hanem győzelmet...”) és a szöveg egyes részletei („Be kellett bizonyítani, hogy egymásnak valók vagyunk. Az életben ezt nem sikerült bebizonyítani... Pedig ez volt az életünk értelmé.”) arra vallanak, hogy a borzongató döntéssel egyetért. Ez pedig, más szá-

vakkal, világosan azt jelenti: a társadalmat csak ilyen szörnyű tűzjelekkel lehet ráébreszteni felelősségére. Máténak és Évának Rómeó és Júliaként kell vállalni a hősi halált, hogy sírjuk mellett a társadalom végre felelősséget vállaljon: közönyével, hanyagságával hová juttat neki termett ártatlan fiatal életeket.

Csak hogy itt van az a pont, ahol a társadalom hiába néz az író felmutatta tükröbe: már nem tudja felismerni magát, a kép zavarossá válik. *Amennyire ugyanis Máté ember tragédiájáért a társadalmat valóban terheli felelősség* - és ezt az első rész árnyaltan fel is mutatja -, *annyira ártatlan Máté és Éva szerelmének ellehetetlenülésében.* Áruló az iménti idézet: eszerint öngyilkosságának az az oka, hogy nem tudták bebizonyítani egymásnak valóságukat. De vajon miért nem? Mint kiderül, szakításuk egyetlen konkrét oka az volt, hogy esküvőjük küszöbén Margitka kellemetlen dolgokat vágott Éva fejéhez. (A másik intrikus, Ákos, úgy tűnik, betartotta szavát, és egymásra találásuk óta még csak nem is mutatkozott.) Hogy egy mély, halálos szerelmet egy féltékeny és ráadásul önjelölt vetélytársnő kifakadása nemcsak időlegesen megzavar, hanem a végső szakításig, sőt, a közös öngyilkosságig sodor, mégpedig minden komoly, kézzelfogható alap, mondjuk, egy *Ármany* és szerelembeli intrikaféleség nélkül - ez a realista dráma konvenciórendszerén belül képtelenség; el sem tudjuk képzelni, milyen is lehetett eszerint Máté és Éva együttélésének négy hónapja, amelynek végére mégiscsak kitűzték az esküvő napját, tehát bizonyos harmóniát elvben fel kellene köztük tételeznünk. Indokolt lehet persze ez a Margitka gonoszkodása nyomán kirobbanó tragédia akkor, ha a szerelmesek idegállapota már a beszámíthatatlanságig bomlott, csak hogy akkor tettük nem tarthat igényt Rómeó és Júliai fenségre, mementójellegre.

Szándékosan egyszerűsíték most, az advocatus diaboli szerepében, mert hisz tudom, hogy az író elgondolása szerint ez az öngyilkosság sokkal mélyebb, társadalmi és pszichológiai gyökerekig nyúlik vissza. Csak hogy a második részben Hubay már szem elől veszíti ezeket a gyökereket. Figyelmét a szerelmi tragédia köti le, amely azonban egy más darabba tartoznék. Ebben a drámában Máté az izgalmas, de neki, ha szabad így mondanom, *nem rómeói, hanem hamleti dilemmái vannak.* Hamletként kellett volna pusztulnia is, ami, mint tudjuk, nem járja ki Ophelia pusztulását sem. Egyébként

Ophelia sorsa jobban is illett volna Évához, akinek tragikum, a némileg erőltetett tűz-motívum ellenére, alapvetően más anyagú, mint Mátéé, aki - hisz ennyiben érzem a figurát „hamletivak” - elmagányosodva, egymaga viaskodik egy korszak társadalmi és szellemi feszültségeivel. Ez a kétféle, erősen különböző tragikus töltet valóban csak a bomlott idegek, az abnormitás tégelyében olvadhat közös tragédiává. Ha Máté Rómeó, egy szerelmi tragédia hőse, akkor Júliája legföljebb a vele közös tragikumú Margitka lehetett volna. De akárhogy is van: az Éva-Júliával közös rómeói halál nem Máté halála. Máté hamleti bukása valóban lehetne tragikus mementó. A közös szerelmi máglya viszont lehetett ugyan Soós Imre sorsa - de az első rész Mátéjához csak egy ideggyógyintézeti kórlap szomorú zárómondatának erejéig van köze.

Az első - a kaposvári, illetve könyvformában megjelent - változat arra mutat, hogy Hubay eredetileg törekedett is a második részben egy ilyen szélesebb, komplettebb oknyomozásra. De mivel a tragédiáért felelős erők cselekménybeli megnyilatkozásait nem szerencsés kézzel választotta meg, joggal szánta el magát erős húzásokra. A Turner-kép mindenképp zavaros, figyelmet elterelő históriája mellett Miklós és Éva szexuális kapcsolata, illetve Miklós disszidálása betöltött bizonyos, nem is lényegtelen, dramaturgiai funkciót, de erőltetetten, kevéssé meggyőzően. Mindamellet kár volt e funkciókat teljességgel szem elől téveszteni, és kizárólag az öntörvényű szerelmi összeomlásra koncentrálni. Kőváry Katalin rendezése így nemis próbálkozhatott azzal, hogy az öngyilkosságot a Hubay szándékolt pozitív töltéssel lássa el; a színpadon két egzaltált, dekadens kísértet lézeng, akik morbidul kacérkodnak a tűzhalállal, majd bágyadt pillangókként bele is zuhannak a maguk színtotta máglyába.

Keszonbetegség és szerelem

Így aztán a második részben a társadalom szerepét már csak egyetlen figura testesíti meg: Margitkát. Margitkát, akit hasonlóan éber-érzékeny, de Máténál épebb idegrendszere ugyancsak ráébreszt a buktatókra és csapdákra, amelyek, a történeti fejlődés adott korszakában, a „keszonbetegségben szenvedő” népi tehetségekre leselkednek. Felismerései értékét, tisztaságának emberi hitelét azonban Hubay túlságosan kompromittálja, kisebb részt azért, mert szakmai sértő-

dótságból vezeti le indulatait akkor, amikor a nézőnek igazi tehetségéről meggyőződnie nincs módja; de elsősorban azért, mert szabályszerű, jól fésült, ám annál félrevívőbb dramaturgiai elgondolásból, őt is belerángatja abba a szerelmi ügybe, amely Máté drámai sorsát is kibillentí egyensúlyából. A féltékeny vetélytársnőnek, aki rosszindulatú kegyetlenséggel, kéretlenül tipor bele két sérülékeny ember életébe - mert hisz ez Margitka *egyetlen* drámai akciója -, nincs sok jogosultsága arra, hogy panaszát s mi több: sorsát súlyos horderejű figyelmeztetésként fogadjuk el.

Hogy az a mementójellel, amelyre Hubay törekedett és amelyet az első részben sikerült is megvalósítania, a második rész elhibázottsága ellenére is átívódik a néző tudatába és lelkébe, az elsősorban Kozák Andrásnak köszönhető. Kozák a magyar színjátszás ritka értékei közé tartozik; egyike ő azoknak a fiatal színészeinknek - Huszti Pétert, Iglódi Istvánt említhetném mellette elsőnek -, akik totálisan tudják odaadni magukat feladatuknak, s akikről szólva a kritikus tollára elsőnek nem szakmai, hanem *morális* dicsérő jelzők kíváncsoznak. Ezek a színészek felelősséget vállalnak figurájukért; a megoldatlan vagy elnagyolt részletek terhet nem hajlandók áthárítani se íróra, se rendező-re, se körülményekre. Kozák mint Máté, teljes emberi tragédiát hoz a színpadra. Naivabb és egyben okosabb mindenkinél; pattanásig feszült, meztelen idegekkel valósággal provokálja, aztán pedig teljes mélységükben kikóstatja a külvilág támadásait, de mégis tud disztingválni: minden pizskálódásnál, minden sérelemnél jobban fáj neki, hogy saját világában nem találja többé a helyét. Ez a fájdalmasan tiszta alakítás felmutatja azokat a hamleti színeket, melyekkel Hubay a második részben adós marad teremtményének. Még amikor a szöveg szerint csak Évára, csak a szerelmi tragédiára kellene koncentrálnia, akkor is marad egy tekintete, mellyel csak befelé néz, egy külön pokla, amelyből Éva minden, más anyagú szenvedése ellenére ki van zárva; sorskérdésekkel vívódik akkor is, mikor, mondjuk, épp öccsére kellene féltékenynek lennie. És bukására valahogy jobban illik a „Nemes szív tört meg itt...” mint a „Bizony mondom: mártírok mind a ketten.”

Kozák helyzetét csak látszólag könnyítette meg - hisz jó színész a partnerrel való harmónia még jobban inspirál - az a tény, hogy Hámori Ildikó személyé-



Hubay Miklós: Tüzet viszek (Thália Stúdió), Kozák András (Máté) és Gálvölgyi János f. h. (Miklós) (Wellesz Ella felvétele)

ben nem kapott ideális színpadi társat. A fiatal színésznő játékán érződik a rendezői instrukció: egyszerűen, egyszerűen - de ezt a legnehezebb utasítást még nem tudja követni. Vagy betű szerint veszi és elszűrül, fontos színpadi pillanatok nem tölt meg tartalommal, vagy épp az eszköztelenség válik nála modorrá. Éva szerepe pedig hálás is, érdekes is; egyszerűen kell mutatnia csillogó intelligenciát, fegyelmezett, parancsoló erejű orvosi fölényt, asszonyi, sőt, anyai melegséget és ugyanakkor súlyos múlt terhelte, rebbenően érzékeny, feszült idegrendszert - és mindezt be kell vonnia egy sugárzó-vonzó női jelenlét fényével. Hátori Ildikó mindebből szinte csak a riadtságot játssza el hitelesen, helyenként a lámpaláz valóságos riadtságát is felvillantva.

Az egyik vetélytárs szerepében Vallai Péter imponálóan küzd le kulcsjelenete helyzeti hátrányát: izgékony, ideges fiatalosága valamelyest hitelesíti a valószínűtlen szituációt. Ha ugyanis Ákos szerepét a befutott orvos hideg, okos, „felnőtt” fölényével játsszák, permanens öngóljai nevetségessé válnak. Vallai, alkati adottságait is kiaknázva, nagyon okosan a figura még ifjontian védtelen, sebezhető bizonytalanságából vezeti le elsősorban a sorozatos melléfogásokat. (Az elgondolás persze a rendezőt is dicséri.) Monori Lili, egyike azon, sajnos nagyon kevés, fiatal színésznőnek, aki valóban tud

eszköztelenül és mégis figyelmet parancsolóan egyszerű lenni, alkatához nem ille, egyébként is hálátlan szerepet kapott, ráadásul az egyetlen stilizáltat ebben az ízig-vérig realista műben. Fortissimóban kell kezdenie, anélkül, hogy a néző elő lenne készítve megjelenésére; el kell hitetnie, hogy véresen őszinte, önmarcangoló gyónásba fog olyanok előtt, akik nem kíváncsiak rá, nem értik meg, ellenségei az adott helyzetben is, az életben is; és végül igaznak, megrendítőnek kell lennie egy olyan helyzetben, melyben hitele alig van, rokonszenvet a nézőtől nem várhat. Ezen a szerepen a legmélyebb színészi felelősségérzet se menthet sokat. Monori Lili láthatóan nem nagy kedvvel, de becsülettel, igényesen oldja meg, időnként rokonszenves örömmel csapva le a hitelesebb, átléphetőbb emberi mozzanatokra.

A mellékszereplők többé-kevésbé áldozatul estek az átdolgozásnak. Ha szerepük megkurtítása a dráma egészének viszonylatában jogosult volt is, a színészek feladatát sok helyütt jelzésekre szegényítette. Miklóstól elvették csábítói szerepe és disszidálása miatti lelki-furdalását, felelősségérzetét; maradt egy élelmes, bohó, felszínes mai fiatal, akit a főiskolás Gálvölgyi János vonzó kedvességgel játszik, bár érződik, hogy csak keresi helyét e komor sorstragédiában. Valér úr elvesztette a maga kisszerű dé

moniségét, halállal kísértő irigységét, az öreg féltéhségek végzetessé váló salieris dühét a védtelen ifjú Mozartokkal szemben, és maradt, Tándor Lajos alakításában, ártalmatlanul bolondos, malac törtétiakra pezsdülő, fogatlan vén bohém. Lengyel Erzsike pedig, hogy Salgó-várinéjét megfosztották párkaszerű két-értelműségétől, mások halálán csámcsogó halálfélelmétől, az eredetileg a *C'est la guerre* házmesternéjére emlékeztető szerep helyett ismét eljátszhatta azt a locsogó, primitív, a felszínen jólelkű, de már a második rétegben acsarkodásra kész cselédtypust, amelybe újabban beskatulyázták; igaz, különös életszerűséggel és meggyőző erővel csinálja. De mindhárom alakításon érződik, hogy légüres térben mozognak; statisztaszerepre kényszerültek egy olyan drámában, amely eredetileg részben a kórus, részben a fontos mellékszereplők funkcióját képzelte rájuk. Kiváltképp nem lelik helyüket a második részben, mely egyre inkább csak Soós Imre privát drámájára szűkül. Az első rész nagyszerű Mátéjának további sorsa még megírásra vár.

Hubay Miklós: Tüzet viszek (Thália Stúdió)

Művészeti vezető: Kazimir Károly, rendezte: Kövály Katalin, díszlet: Rajkai György.

Szereplők: Kozák András, Hátori Ildikó, Gálvölgyi János f. h., Monori Lili, Vallai Péter, Lengyel Erzsike, Tándor Lajos

FÖLDES ANNA

Páskándi-ősbemutató Békéscsabán

Páskándi Géza úgy robbant be, teljes drámaírói fegyverzetben, *Vendégség* című drámájával a magyar irodalmi és színházi életbe, hogy kevés kivételtől eltekintve szinte térdre (és szuperlatívuszokra) kényszerítette a kritikát. Ilyenkor készenálló, tetszetős frázisaink sorra csődöt mondtak: kiderült ugyanis, hogy Páskándi nem Pallasz Athénéként pattant ki kész íróként Zeusz fejéből, hanem tizenhét éves kora óta ostromolja, igaz, a legkülönbözőbb műfajokkal, makacsul a Parnasszust. Hogy hiába örvendezünk, amiért végre valakinek „nem levelenként” kínálhatjuk a borostyánt, Páskándinak rövid pályáján már volt része babérban és tuskében is.

Már a bemutató estéjén tudtuk: a *Vendégség* nem egyszemélyes siker. Ha mellékesen szenzációnak, kasszadarabnak -' ámított is a Pesti Színházban, a fon'osabb az volt, hogy Páskándi nemzeti drámaírodalmunk sorskérdésekkel szembenéz - líráknál annyiival szegényebb - vonulatát folytatta. Még hozzá, kortárs klaszikusaink korábbi gyakorlatától eltérően, nem az irodalmi folytonosság megteremtésére, a múlt században vagy a század elején meg nem született remekművek pótlására vállalkozott, hanem saját korunk nemzetek feletti és mégis nemzeti morális konfliktusainak feltárására. A *Vendégség* történelmi dráma, de a szó legaktuálisabb értelmében az: arra az emberi választásra döbbsent rá, amely egyének és közösségek sorsát alakíthatta - vagy talán csak motiválhatta, befolyásolta - történelmi méreteken. A dráma aktualitása nem célzásokban és reflexiókban, hanem kérdésfeltevésében; modernsége nem szerkezetében, hanem a kérdésekre adott válaszában és emberábrázolásában nyilatkozott meg. A *Vendégség* azért is kritikus fegyverletételre kényszerített, mert a történelmi és gondolati elemek adekvát alkalmazása, a lényegében töretlen drámai szerkezet és mindekfelett a ragyogó, veretes és mégsem archaikus magyar nyelv egy csapásra a magyar dráma élvonalában jelölte ki a negyvenen innen levő erdélyi szerző helyét.

A Vendégség című Páskándi-dráma csaknem egyhangú kritikus és közönségsikert aratott. Az író új színpadi műve, a Tornyt választok - amelyet Apáczai Cseri János címmel az előzőhöz hasonlóan Békéscsabán mutattak be -, a 17. század nagy pedagógus-gondolkodójáról szól. Különböző nézetek feszült és drámai összecsapása zajlik le benne, de nem igazi dráma. Miszlay István rendezése a heterogén irodalmi anyagból a konkrét történelmi drámát érezte lényegesnek. Az előadás felemássága a bérloknak tett engedmény. A színészi alakítások sikerületlensége részben a tisztázatlan játéktípus következménye.

Mindez nemcsak jelzőinket, de vele szemben támasztott várakozásunkat is a lehető legmagasabb hőfokra szította.

Ez a szituáció részben talán megkönnyítette, de lényegét tekintve, inkább megnehezítette a békéscsabai Jókai Színház dolgát, amikor a második Páskándi-ősbemutatóra vállalkozott. Megkönnyítette, mert Páskándi készséggel és bizalommal átengedte nekik az ősbemutató jogát, mert nemcsak Miszlay István, a színház Jászai-díjas igazgató-rendezője, de az egész társulat hitt a műben, és mert joggal bízhattak benne, hogy a bemutató országos ügy lesz. Mindezzel szemben, a mérleg másik serpenyőjében egyetlen ólomsúlyú kérdés: mit hoz az új dráma, a *Tornyt választok - a Vendégség* után? Azaz: állja-e a versenyt azzal, előre- vagy visszalépést jelent az író pályáján? És ezt a kérdést - írásban, előszóban vagy a lelke mélyén - még az is megfogalmazta, aki pontosan tudja: az alkotói pálya nem távfutóverseny, ahol megállás és kitérők nélkül kell valamiféle cél felé futni, ha-nem szerves és bonyolult, folyamatos létezés, amelyet csak a kortárs kritikusok és közelmúltbeli irodalomtörténészek próbálnak mindenáron a fejlődés lépcsőzetes vonulatát bizonyító szakaszokra tördelni. De már az irodalomtörténet végleges minősítése - a csúcsteljesítményekre épül. Páskándi pályáján - egyelőre - a *Vendégség*re, a kötetben publikált *A bosszúálló kapusra*, később, ki tudja még melyik megszületésre, színpadra váró alkotásra - és nem a *Tornyt választokra*.

Különös vallomással intonálja Páskándi a Korunkban és a színházi műsorfüzetben is új drámáját: azzal, hogy „Apáczai tizenhetedik századi nagyszerű élete inkább regényt kívánna, hiszen temérdek benne a szó hagyományos értelmében vett regényesség”. De akkor miért nem regény? Nagyon is valószínű, hogy Páskándi egy önmagával lefolytatott vitára utal ebben a bevezetőben. Annál is inkább, mert a *Vendégség* budapesti bemutatója utáni beszélgetésünk alkalmával, a műfajok széles skálájához való vonzódását éppen azzal indokolta, hogy az írói

anyag a maga természete szerint, mindenkor más-más műfajnak, műformának adja oda magát, s az írónak, aki a téma és forma optimális találkozását kívánja megközelíteni, tudnia kell, hogy például egy ember élete nem alkalmas drámára, csakis regényre. „Persze megint más kérdés - mondotta akkor -, hogyha olyan drámát írok, amelynek a hőse egyetlen ember, akkor abba a szituációba, amelyet az életéből kiválasztottam, bele lehet sűrítve élete esszenciája.” Az Apáczai Cseri Jánosról írt dráma ennek a törekvésnek a jegyében született. Páskándi a tizenhetedik század bátor gondolkodójának, nagy pedagógusának, a descartes-i tanok hazai úttörőjének, professzor Apáczainak eseményekkel zsúfolt, rövid életrajzából azt a momentumot választja ki, amelyben nézeteit, tanait, gondolkodó létét a legeggyértelműbben megfogalmazza. Azt a vitát, amelyet II. Rákóczi György fejedelem udvarában, annak parancsára vív Basirius Izsák teológiaprofesszorral.

Elvek és indulatok csatája

Az időpont: 1655. szeptember 24. Apáczai két esztendeje tért haza Hollandiából hozott feleségével Erdélybe, s foglalta el a gyulafehérvári kollégiumban katedráját. Mögötte van a külhoni tanulmányút, sikerek, a Voetius-szal, az ortodox dogmatikus professzorral vívott nyilvános vitája, *A bölcsesség* tanulásáról tartott hazai székfoglaló, *A magyar logikácska* megjelentetése. Ellenfele viszont még csak néhány hónapja jöhetett Magyarországra: Apáczai korábbi mesterének, az angol polgári forradalom vezető köreivel kapcsolatot kereső, tudós Bisterfeld Henriknek februárban megürrült tanszékére hozatta őt a fejedelem. Basirius - a kivégzett angol király egykori lelkésze - a forradalomban átélt megrázkódtatások hatására nemcsak konzervatív, de harcra is készült. A kálvinista dogmák szenvedélyes védelmezőjeként az egyház és az államrend nyugalma is óvja. A diákok körében népszerű Apáczai professzorban egyszerre látja pedagógus vetélytársát és az

egyház rendíthetetlen hatalmának ellenfelét, sőt, a gyűlölt angol puritanizmus legveszélyesebb magyarországi képviselőjét is.

A vitában, amelyet Páskándi drámája középpontjába állít, elvek és indulatok csatáznak. Az elvek Apáczai műveiből, a magyar történelemből és kultúrhistóriából levezethetők. Az indulatok - a két professzor életének addigi alakulásából, jelleméből és a vita logikájából. Basirius voltaképpen nem saját kezdeményezésére, hanem a fejedelem ösztönzésére vállalja ezt a nyilvános polémiát, de ugyan-akkor vetélytársa és lelke fantomjai ellen is küzd. Apáczai viszont védekezni kíván, és támadni kényszerül. Védekezni, mert pontosan tudja, hogy nemcsak katedrája, tudományos és pedagógiai alkotómunkájának elemi feltétele, hanem talán még az élete is kockán forog. A fenyegetettség érzete megbénítja, és az kényszeríti a vita hevében az első kompromisszumra. Amikor az angol forradalom királygyilkos példáját idézve a fejedelem a hazai zsarnok megnevezésére provokálja Apáczait, ő önmagán erőszakot téve azt feleli, hogy Erdélyben „természetesen” nincsen zsarnok. II. Rákóczi György valóban nem a nyíltan véreskezű zsarnokok fajtájából való: a maga abszolút hatalmát a lehetőségek szerint vértelenül védené. Apáczainak sem az életére, „csak” a meg-győződésére tör. A vita hevében többször is inti, hogy maradjon a maga tudományának erdejében, s ne közelítsen a politikához. (Ezen a ponton ütközik Páskándi Géza drámája a legélesebben az övét megelőző Apáczai-drámával: míg Németh László hősének erkölcsi állás-pontja a tudomány sáncaiba való elzárkózás - itt a fejedelem az, aki visszavonulásra kívánná bírni Apáczait.)

A fejedelem provokálta nyilvános vitában Apáczai oldalán van a társadalmi, erkölcsi igazság, de Basiriusé a kezdeményezés. Apáczai végeredményben akaratlan ellenére, a vita logikája és a kényszerítő igazság ösztönzése folytán megy el odáig, ameddig talán nem is akart. Nemcsak presbiteriánusnak vallja magát, de végül az angol puritanizmus leg-radikálisabb szárnyát alkotó independentsekkel is közös platformra kerül. Erre utal a harmadik felvonásbeli önvallomás keserűsége: „Az igaztalan vádak azzá tesznek, amivé nem volt szándékomban lenni.”

A nézeteknek ez az izgalmasan felépített, veretes nyelven tolmácsolat össze-állása - feszült és drámai. De még nem drá-

ma. És nem azért nem az, mert Páskándi gondolatmenetét, hőseinek érvelését megkötötte a történelmi realitás, nem azért, mert a színen elvek csatáznak. Hiszen, mint erre utaltunk is, az elvek emberekben testesülnek meg. Nem tét nélkül, hanem az egyik vitázó életéért folyik a vita. De ebben a párharcban Apáczai Cseri Jánosnak voltaképpen nincs választása. A fejedelem előtti egyetlen meghajlása még az érdemi vita expozíciója, a továbbiakban viszont dikcióiban érvel, programot ad, de nem dönt. Sorsának kulcsa még csak nem is Basirius, hanem a fejedelem kezében van. II. Rákóczi Györgyében, aki kezdeményezője és tanúja a vitának, s aki végül is saját személyében vonja le a hős sorsát illetve a drámát eldöntő konklúziót: (egyelőre) nem váltja valóra Apáczaiával szembeni fenyegetését, nem vetteti őt le a toronyból, ahogy haragjában ígérte, hanem csak áthelyeztetni Kolozsvárra.

A vita, amelyről részletesebben szoltunk, Páskándi darabjának második felvonását tölti ki. Lehet-e, szabad-e egy háromfelvonásos mű drámaiságát egyetlen összecsapást karakterizálva megkérdőjelezni? Nyilvánvalóan nem. Annál kevésbé, mert a mű íróilag legkimunkáltabb, leghatásosabb része a vitát megelőző első felvonás: két rokkant koldus abszurd hangvételű dialógusa. Ez a párbeszéd a klasszikus tragédiák többnyire mellékszereplőkkel tolmácsoltatott expozíciójára is emlékeztet. A két nyomorult koldus, miközben a maga koldulási esélyeit latolgatja a templom tövében, intonálja a későbbi drámát is. Egyikük-hosszas unszólásra - elárulja a másiknak, hogy bár az istentisztelet elmarad, különösen bő alamizsnaaratásra van kilátás. A hírek szerint ugyanis a toronyból rövidesen levetnek egy embert, valakit, aki szembeszegült a fejedelmi akarat, s a ki- nek halála intő példává lesz Erdélyben, hogy milyen sors vár arra, aki nem fogad szót a hatalomnak. A várható esemény - temetés és história egyszerre - kolduslogika szerint mindenképpen alkalmas rá, hogy megnyissa az emberek érzényét. Ki a hírért fizet majd a szemtanúnak, ki megrendültségében válik nagylelkűvé, ki a történelmi leckéért fizetségül, ki pedig hálából, amiért megmutatják neki azt az embert, aki mások helyett magára vállalja a villámokat. Keserű életfilozófia és még keserűbb humor villózik ebben a majd egy felvonást betöltő dialógusban: a kitalált szerepjátéka és félelem sugallta kényszer-lojalitása. A forrástanul

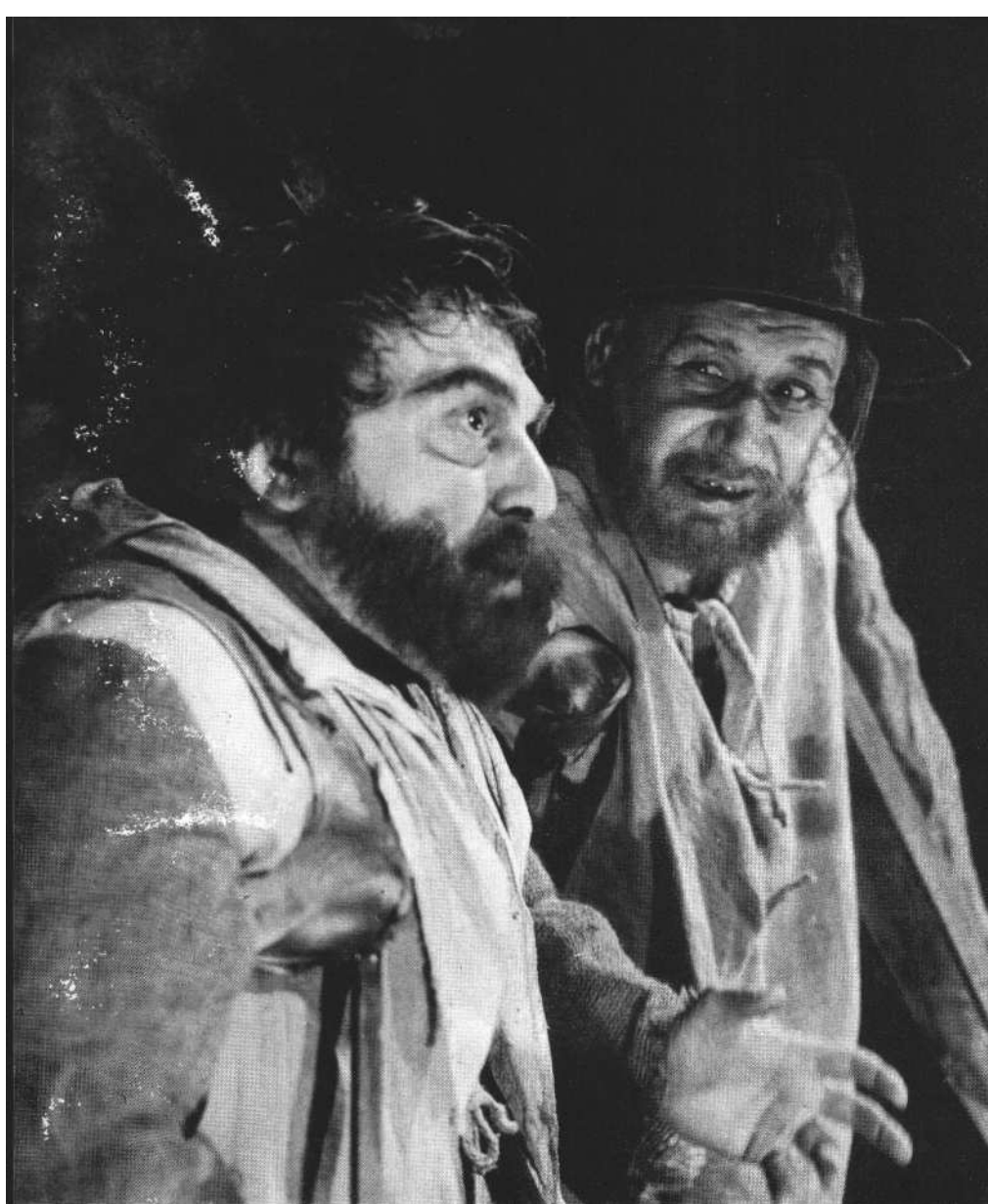
mányokra épülő drámának ez a felvonása, természetesen írói képzelet teremtette hőseket mozgat. Mert ha a történelem főszereplőinek sorsát, alakját, érveit megőrizték is a források, a történelemből kitaláltak véleményére csak következtetni lehet. Koldus hőseinek gondolathordozó szerepét Páskándi világosan körvonalazza. Ok azok, akik a korra jellemző információhiányt érzékeltetik - és meglovagolják, akiknek magatartása a nép és az érte harcoló értelmiség távolságára is fényt derít. Apáczai küzdelmének valóságos talajára, talajtalanságára, Petőfi szabadszállási választási küzdelmére Ady Endre tragédiájára és a konfliktus történelmi variációinak nem képzelt, hanem átért sorára. A koldusok dialógusa - ha önmagában vizsgáljuk - meglehet, nem olyan tömör, feszes, mint ahogy Páskándinak a Vendégségből megismert dramaturgiája alapján elvárnánk. Különösen nem az, amíg expozíciónak nézzük, ami a színpadon történik. De amikor az elmaradt kivégzés csalódott. a

vezetett tömeg dühétől rettegő, a maguk kisemmizettségét panaszó tanúként visszatérnek a koldusok a reflektorfénybe - elnyerik a maguk ítéletvégrehajtó szerepét, és egyértelművé válik, hogy ez a szerepük: főszerep. Az ő magatartásuk - a „győztes” Apáczai igazi veresége. Ezáltal válik még vigasztalanabbá a .agy felvilágosítónak a tömegek felemeléséért és végső soron a nép jogáért vívott küzdelme.

A torony jelentése

A történelem tényeire építő vitadráma és az abszurd expozíció ambivalenciáját a drámán belül egy harmadik lényeges motívum hivatott oldani. A tornyot választás, amelyre a mű címe utal, s amely ugyancsak nem történelem, hanem írói lelemény. Apáczai - Páskándi drámájában - a fejedelem ítéletét várva maga megy fel a toronyba, hogy személyes sorsa jelképeként megválassza halálának színhelyét. Ezzel a választással a hős (illetve az író) a harmadik felvonás elején ismét új konfliktust exponál. Apáczai legkedvesebb templomának barátként szeretett tiszteletes ura anyyira megretten az elítélt választásától, hogy mindent hajlandó megtenni, csak hogy templomát megóvja az ítélet szegényétől. Apáczai azonban nem keres égerutat, és nem adja fel az utolsó barikádot. Ragaszkodik elhatározásához, ragaszkodik a toronyhoz élete utolsó, jelképes választásához.

A drámának ez az eleme, ha a törté-



Páskándi Géza: Apáczai Cseri János (Békés megyei Jókai Színház).
Lengyel János (Második koldus) és Körösty István (Első koldus)
(MTI fotó - Torma Andor felvétele)

nelmi cselekmény reális logikájához ragaszkodunk, tulajdonképpen motiválatlan. Nem is nagyon viszi tovább a hős jelleméről alkotott képünket. De ha a maga jelképességében nézzük - és Páskándi szövege, a dráma első felvonása erre inspirál bennünket -, riasztó példája ez a szabad választás leszűkült körének és a cselekvés lehetőségétől megfosztott hős képelt erkölcsi menedékének.

Elemzésünk strukturálatlan tagoltsága alighanem magán viseli a műnek a jegyét is, s érzékelteti, hogy a *Tornyot választok* korántsem olyan bravúrosan komponált, szerkezetében-gondolatában egységes, szerves dráma, mint a *Vendégség*. Gondolati egysége voltaképpen a színpadi cselekmény háttérében húzódik. Apáczai regényes sorsánál, de még fennen hirdett igazságánál is fontosabb az író számára az igazság képviselőjének, a villámot magára vállalónak az általa képviseltekhez való viszonya. Apáczait nemcsak a tőle szellemi fényévek távolsága

ban levő koldusok hajlandók eladni, nemcsak a halálára cirkuszként várakozó földiek, hanem azok is, akik az udvarban szinte némán, beavatkozás nélkül hallgatják Basirius Izsákkal folytatott vitáját, akik aggodalommal óvják az igazság kimondásától, és megfosztanak őt még a maga választotta haláltól is. Ellensége - a fejedelem - megkegyelmez Apáczainak, de neki nincs miért megkegyelmezni híveinek. Egyetlen diák képviseli az igazságot a közöny Szodomájában, talán érdekes még tovább hirdetni az igazságot. A tragédia mindenestre felfüggesztett.

Németh László 1955-ben írott, majd másfél évtizedes késéssel bemutatott Apáczai-drámáját annak idején könyvdrámaként értékelte a kritika. Szerteágazó cselekménye, olvasva izgalmasabb dialógusai indokolták is ezt a megállapítást. De ugyanakkor ott és akkor tapintathatóbb, drámaibb volt a hős előtt álló választás: leszállni a politikai küzdelem

porondjára, vállalni a viták kockázatát, vagy önmagát a „tudomány árbocához köttetve” visszavonulni íróasztala mellé. Nem a jogok követelésére biztatni a népet, hanem „előkészíteni a szabadságukra, hogy mint művelt fők élni tudjanak vele”. S élete elszenvedett vereségét az teszi Németh László Apáczaija számára különösen fájdalmassá, hogy úgy érzi, elvesztegette tudományát. Attól tart, hogy az általa elszenvedett „szép kudarc a gyenge népben nem makacsságot csihol, hogy csak azért is megpróbálom, ha-nem félelmet: jaj, csak én is úgy ne járjak”.

Páskándinál nem a tette következményeként elszenvedett vereség, hanem a félig vállalt igazság súlya nehezedik Apáczai professzorra. Hogy sem a vitában, sem halálában nem tudott hőssé lenni, és talán ezért is maradt magára. Németh László hőisével ellentétben Páskándié nem jut el a végső leszámoláshoz - sorsa nyitva marad. És az életrajznak ez a nyitottsága (Apáczai 1655 után még négy évig élt) együtt jár a cselekményből következő dramaturgiai konzekvenciával. Apáczai vereségéből végül is nekünk, nézőknek kell levonni önmagunk számára a tanulságot. Ez a nyitottság részben izgalmasabbá, bizonyos értelemben korszerűbbé is teszi a drámát, ugyan-akkor meditatívabbá is, és megfosztja a nézőt a valóban megrázó katarzisélménytől.

A drámai gondolatoknak itt csak felsorolt gazdagsága a műben izgalmas dikciókban, feszült helyzetekben bontakozik ki. De a drámai gondolatok és konfliktusok egymás mellé rendeltsége azt is jelenti, hogy a szerkezet szabta hierarchia nélkül ezek nem érvényesülhetnek olyan intenzitással, mint ahogy súlyukat, fontosságukat tekintve megérdemelnék. És az irodalmi anyagnak ez a sajátossága sokszorosra növelte a békéscsabai együttes előtt álló nehézségeket.

A rendező hűsége

Miszlai István rendezői kiindulópontját már az is elárulja, hogy felcserélte a mű szerzője adta címét és alcímét. A Korunk-beli változat a *Tornyot választok*, alcíme: Apáczai. Békéscsabán a plakátok ezzel szemben Páskándi: *Apáczai Cseri János* drámáját hirdetik, alcímként záró-jelbe szorítva az eredetit (*Tornyot választok*). Ez a változtatás - amelyet valószínűleg a közönségigények számba-vétele és a nézők informálásának szán-

déka indokolt, bizonyos értelemben döntés. Azt jelenti, hogy Miszlay a rábízott, tagadhatatlanul heterogén irodalmi anyagból a konkrét történelmi drámát érezte lényegesnek - a félig-meddig időtlen, már-már abszurd szál rovására. Nincs jogunk rá, hogy ezt a döntését önkényesnek érezzük, annál kevésbé, mert a szerző *Vallomás a színházról* című írásában (Korunk, 1971. 9.) azt vallotta, hogy „Minél realistábban játsszák darabjaimat, ahogy például Csehovot rendezte Sztanyiszlavszkij, annál jobban sikerülhetnének. Ugyanis, mint ahogy a szimbólumot nem kell továbbabsztrahálni, mert maga is absztrakció, a stilizáltat továbbstilizálni, mert maga is stilizáltság - ugyanúgy ezeket sem.” Az írott darab elvontságával szemben Páskándi maga az előadás konkrétsága, érzékletessége mellett szavaz, abból a megfontolásból, hogy „a nem irodalmi szintű darabot a rendezőnek kell az elmondott felé vinnie, ám ahol az absztrakció benne van a darabban, ott a materializálható többlet van szükség”. Kérdés csak az, hogy vajon minden esetben a szerző-e a maga drámájának legjobb rendezője, s vajon erre a művére is alkalmazta volna Páskándi 1971-es gondolatait.

Mindenesetre, Miszlay István ebben is tiszteletben tartotta a szerzői szándékot. Semmilyen rendezői ötlet kedvéért nem kívánta felborítani a dráma egyensúlyát, megsérteni szövegűségét. Néhol azonban úgy éreztük, hogy csak a szövegűség lebegett szeme előtt, a jelenet szelleméhez való hűség rovására. Az expozíció koldusai úgy adták elő Vladimir és Estragon dialógusára emlékeztető vitájukat, mintha a történelem titkaiba avatnának bennünket. Holott a történelemnél ebben az esetben fontosabb a gondolathordozó történet, az általános érvényű probléma. Később, ahol már Páskándi is szorosabban kapaszkodik a történelem küllőibe, az előadás nem egyszerűen realista, hanem inkább olyan, mintha egy hagyományos, tizenkilencedik századi történelmi dráma került volna színre. Nem könnyű eldönteni, hogy ez Miszlay István koncepcióján, vagy az előadás alaphangját megütő két főszereplőn, Bicskey Károlyon és Bángyörgyi Károlyon múlik-e elsősorban. A színészek felelősségére utal az a tény, hogy - a rendezővel valószínűleg egyetértésben tervezett - nagyszerű díszlet, Csányi Árpád munkája a szöveg gondolati erejére épít, s valóban olyan modern, amilyennek Páskándi drámájához lennie

kell. Csányi Árpádnak csak Miszlayval szövetségben lehetett bátorsága elszakadni a szerző utasításától. Színpadképe - a fehér „ceruzavonalakkal” jelzett, szabadon alakítható oszlopélek felidézése - oly módon látványos, hogy csak keretezni és nem pótolni, nem dekorálni kívánja a drámát. Vizuális jelzésrendszere példaadó lehet a jelenből sarjadt, jelenhez szóló történelmi példázatok hangulati alátámasztására. Ugyanakkor, a jelmezek mintha egy más színháztörténeti korból, más égtájról származnának. Vágvölgyi Ilona „korhű” ruháinak stilizáltsága unalmas szürkeségével inkább csak a szegénység impresszióját kelti. A látványnak ez az ellentmondásossága sugallja a kritikusként azt a kérdését, hogy vajon helyes-e, célravezető-e a jelmez és díszlettervezés hazai kettőssége? Nem jobban szolgálja-e a drámát, az előadást, az az egységes látványtervezés, amelyre például Brook színháza adott nemrégiben példát?

A játéktílusra vonatkozó utalással nem kívánom kétségbe vonni az Apáczait alakító Bicskey Károly szakmai felkészültségét, eszköztárának gazdagságát, rutinját. Szerepfelfogása azonban - akár történelmi drámahősnek, akár egy gondolati dráma szószólójának akarjuk látni Apáczait - mindenképpen vitatható. A történelmi hűséggel már csak azért is ellentétbe kerül, mert a dráma Apáczaija a cselekmény időpontjában harminc esztendő, sugárzó intellektus, a diákok körében népszerű példa, ifjú házas, világot látott tudós, a racionális gondolkodás megszállottja - nem pedig színpadi hatásokra törekvő, deklamáló s a meghurcoltatásba később mégis belefáradt, önszánalomtól érzélgős öregember. Bángyörgyi Károly Basiriusa, néhol túljátszott luciferi vonásai ellenére is, közelebb áll ahhoz a történelmi funkcióhoz, amelyet hordoz. Vitájuk, különösen a vége felé, felforrósodik, de izgalmasabb lenne, ha nem rekednének meg a történelmi drámák hagyományos stílusában és gesztusrendszerében. Kovács Lajos súlytalan, jelentéktelen II. Rákóczi Györgye

szereposztási tévedés. A két koldus közül Köröstyös István (Első koldus) értette meg jobban, hogy nem élethű nyomorékot, hanem egy gondolatrend-szer tolmácsát kell színpadra vinnie, és megpróbálta a szöveg groteszk elemeit érvényre juttatni. Félelmetesség azonban a Második koldussal (Lengyel János) folytatott dialógusa így sem vált.

Egy szerkezetében nem egységes, de

egyértelműen gondolati dráma romantikus előadása nemigen hozhatott a békéscsabainál jobb eredményt. Megértjük Miszlay István dilemmáját, aki egyszerre vállalkozott színháztörténeti tetterre - a második Páskándi-ösbemutatóra - és a békéscsabai bérlok igényének kielégítésére, s ezt a tagadhatatlan ellentmondást ezzel a felemás koncepcióval kívánta áthidalni. A nézőtéri feszengő köhögés azonban újra csak azt bizonyította, hogy az ilyen művészi kompromisszum nem vezethet eredményre. Lehet, hogy egy bonyolultabb, elvontabb, a gondolatokat premier planba állító előadás kevesebb embert vonz, de azokat viszont le-köti, feszültségben tartja, felrúzza. Tehát teljes értékű élményt ad. És kevesek élményének kisugárzása új nézőket kell, hogy bevonzzon a nézőtérre. De az is igaz, hogy az ilyen előadás nézőtéri és színpadi feltételeinek megteremtése nem megy máról holnapra.

Ha más érdeme nem lenne Miszlay *Apáczai Cseri Jánosának*, mint az, hogy ismét utat tört Páskándinak és a *Tornyot* választoknak Budapestre, akkor is örömmel nyugtáznánk. De az Apáczai-bemu-

lató több ennél; problémáival és tanulságaival együtt is tiszteletet, megbecsülést ébresztő erőpróba. Bírálatunk is ennek a tiszteletnek és megbecsülésnek a bizonyossága.

Páskándi Géza: *Apáczai Cseri János (Békes megyei Jókai Színház)*

Rendezte: Miszlay István, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Vágvölgyi Ilona.

Szereplők: Bicskey Károly, Bángyörgyi Károly, Köröstyös István, Lengyel János, Kovács Lajos, Lukács József, Konter László, Fekete László, Szűcs András, Csornák Árpád, Vallay Pál, Szerencsi Hugó



HERMANN ISTVÁN

Az utolsó utáni éjszaka

Maróti Lajos drámája a Nemzeti Színházban

Maróti Lajos olyan tehetséges drámaíró, hogy első színpadi műve a legkönnyrelebb kritikai szigort érdemli meg. *Az utolsó utáni éjszaka* az új magyar drámairodalom jelentős, érdekes, sikert érdemlő műve. Ezt kell - örömmel - előrebocsátani, mielőtt a darabhoz méltóan szigorú kritikai elemzésbe kezdünk.

Színházi életünkben egyre-másra tűnek fel a tudomány valódi vagy vélt mártírjai. Egész mártírok, fél-mártírok, túl-mártírok és éppen-hogy-mártírok. A folyamat megindult Galilei történetének színpadra kerülésével (először Németh László, azután Brecht darabjában), nemrégiben szerepelt Szókratész, Páskándinál előbb Dávid Ferenc, majd Apáczai, a modernek közül Oppenheimer. Most már csak Giordano Bruno hiányzott a legnevesebbek közül - és íme megszületett a Bruno-dráma.

Még mielőtt a dráma elemzésébe foglalnánk, meg kell említeni egy másik dramaturgiai hagyományt is. Ez is általában sajátosan magyar. Arról van ugyanis szó, hogy az ilyen típusú, úgynevezett intellektuális drámát - még akkor is, ha nem tudományos, hanem történelmi mártírról van szó - elsősorban egyetlen nagy dialógusra szokták építeni. A kérdés az, hogy a dialógus, mely legalább háromszor, de inkább többször keveri meg a helyzetet, és a dialógusban szereplő két személy látszategyetértéséből állandóan újra és újra kibomlik az ellen-tét, elég vivőerővel rendelkezik-e egy színházi estére. Az ilyen típusú dialógus ugyanis legtöbbször könyvdráma-dialógus szokott lenni. Emlékezzünk rá, hogy például a *Fiorenza* Thomas Mann-i szövege miképpen épül arra a dialógusra a második részben, mely Fra Girolamo (a gyengébbek kedvéért Savonarola) és Lorenzo Magnifico között zajlik. Ez a dialógustípus mindig költői és gondolati ihletettséggű, de legtöbbször éppen hogy átlépi a színpadképesség határát, és egészen különleges rezonanciák, valamint a dramaturgiai munka teszi lehetővé, hogy a színpadon is hatásossá váljék.

Mindezt el kellett mondani ahhoz, hogy megértsük, miről van szó Maróti

drámájának dramaturgiai szerkezetében. A két rész (régén leszoktunk már a felvonásról) két dialógusra épül, két helyszínre és két szituációra. Maróti helyesen érezte, hogy egy dialógussal lehetetlen megoldani a problémát. Ezért az első dialógus, mely Velencében játszódik le, az egykori tanulótlárs, jelenlegi inkvizítor Bellarmini bíboros és Giordano Bruno között, egyetlen gondolatra épül: mi a különbség egy reneszánsz típusú dominikánus szerzetes és egy ellenreformációs típusú jezsuita között. Az egyik a reneszánszban, a másik az ellenreformáció kategóriáiban gondolkodik. Giordano Bruno fölött észrevétlenül ment el az ellenreformáció, míg Bellarmini mindent felejtve hagyta maga mögött a reneszánszt. S ez a gondolati alap bomlik ki addig az ellentétig, amíg Bruno saját önfeláldozásával akarja meggyőzni egykori iskolatársát és a világot, arról, hogy nemcsak a hitnek, hanem a tudománynak is lehetnek mártírjai. A dialógus önmagában nagyon szépen összeáll, de igazi vivőereje nincs. Illetve csak annyi van, amennyi egy részletdialógushoz szükséges. Ezt a Nemzeti Színház nagyon jól érezte, de nem hitt magában a dialógusban sem, nem hitt annak elmélyíthetőségében, hanem egy belső monológgal egészítette ki. A belső monológ azonban nehezen kerülhet színpadra, s így álom-formát kölcsönzött neki a szerző és a színház. Az álomban azután felmerül az egész múlt. Illetve felmerülnek a múltból *aperçuk*, mint például Szókratész intő példája, aki bebizonyítja, hogy már Bruno előtt is voltak a tudásnak mártírjai; az egykori délolasz boszorkány, akit megégettek, és akiről a fiatal Bruno is elhitte, hogy boszorkány; s természetesen Bruno egykori hedonista reneszánsz világának emlékei is ott kavarog-nak az álomképben, köztük egy asszony is, akit szeretett, és akitől nyughatatlan vére parancsára vált el, hogy utazzék, lásson, és ne omoljon el. A nő ugyanis ebben a szerepben csupán elomló lehet - Zolnay Zsuzsa ezt sikeresen meg is valósítja -, de még véletlenül se járulhat hozzá a konfliktushoz, a feszültséghez, annál kevésbé, hiszen nem más, mint egy álombeli töredék, és semmiért sem felelős, mert nem ő álmodja Brunót, hanem Bruno őt.

Az álombeli körforgalom a különböző jelzésekkel és egy hatalmas építmény segítségével el akarja tüntetni azt a problémát, hogy a színház nem bízott a drámaírói dialógusban, és hogy a meg-

levő drámát inkább zanzásították, mint elmélyítették. Ez önmagában egyfelől érdem, hiszen maga a dialógus is bizonyítja: Maróti Lajosban van drámaírói érzék. Helyes tehát színpadra segíteni írását, mert dramaturgiailag még sokat lehet tőle várni. Viszont amennyire érdem, annyira veszélyes is, hiszen a zanzásítás, és különösen az abban való hit félrevezeti a drámaíró, és olyan út felé orientálja, mely színpadilag hatásos ugyan, de tartalmilag már nem mond semmit.

A második rész ugyancsak egyetlen dialógusra épül, mégpedig Kelemen pápa és Giordano Bruno dialógusára. Itt a gondolat nemcsak jó, hanem éppen az a dramaturgiai pikantériája van meg, amit nemegyszer nélkülözünk a színpadon. Az elhalasztott kivégzés utolsó utáni éjszakáján a pápa még személyesen akar beszélni Brunóval, és közölni óhajtja vele: ő maga is végtelenné tartja a világot, tehát világnézetileg nem különbözik Brunótól. Sőt, mi több, öneki Brunóra egyszerűen azért van szüksége, hogy közös világnézetük nagy port, helyesebben máglyafüstöt verjen fel, s remélhető, hogy erre már fölfigyelnek többen, s így a világnézet győzedelmeskedik. Az már mellékes, hogy ebből olyan ajánlatok következnek: Kelemen odaáll Bruno helyére, Bruno pedig elmenekülhet. Ez utóbbit Bruno nem vállalja, mert hiszen ő most már mártír óhajt lenni, és ha jó pár évet leült, szeretné, ha fönmaradna a neve - azon az alapon, hogy Kelemen pápára majd csak úgy emlékeznek: ez volt, aki megégette Giordano Brunót.

A szituáció szellemessége azonban ismét csak egyetlen dialógusra elég, és magából a dialógusból már nem fokozható a feszültség. Éppen így nem fokozható a feszültség a Brunót körülvevő mellékfigurákból, s bármennyire jól játssza Szirtes Ádám azt az őrt, akinek kultúrája a pisai katedrális egyik freskórészletéről jött le - korántsem képzőművészeti, hanem sokkal inkább a legostobább néphit és egyházhit értelmében -, innen sem kapunk adalékot a feszültség fokozásához. Tehát itt ismét vissza kell térni a belső monológhoz, illetve az álomképhez, s minekutána a múlt már „lefutott”, marad a jövő. A jövő Einstein képeben tűnik fel (aki a színpadon minden tekintetben, pipa és gondolatok tekintetében egyaránt Benedek Istvánra hasonlít), és meggyőzi Giordano Brunót arról, hogy nincs is igaza. Ezek után Bruno egyetlen igaz-

sága marad meg, mégpedig az, hogy ő eretnek. Megszereti az eretnekséget, mert kijelenti, hogy ha a közfelfogás A-t mond, akkor ő B-t fog mondani, tehát ő most már az eretnek időtlen típusa és az időtlen eretnek típusa, aki mindig másképp lát, akkor is, ha nincs igaza.

Így a róla rajzolt kép korántsem felel meg a Giordano Brunó-i dialógusoknak, de megfelel egy eretnekképnek, mégpedig modern eretnekképnek. Ezt legfeljebb az cáfolja, hogy kijelenti: amíg lesz pápa, addig lesz eretnek is. Mi történik, ha nincs pápa? Szerintem akkor is lesz eretnek. De sohasem az az eretnek az igazán érdekes és veszélyes, aki két-szer tizenöt percet dialogizál, és elsősorban eretnek, hanem az, akinek ténylegesen igaza van, S ezt azután feltétlenül megégetik a máglyán, vagy ha nem a máglyán, hát másutt. De mindenesetre végig hisz az igazában. Lehet, hogy társalkodik a jövővel, ám a jövőben is csak a maga igazolását látja és keresi. Egy-szóval az eretnek nem az eretnek szerepében tetszeleg, hanem azért eretnek, mert más meggyőződése van, mint ami éppen uralkodik, és még az is előfordul, hogy ezt elnéző mosollyal szemlélik, és vállon veregetik, de ez nem kevésbé teszi őt eretnekké.

Amit tehát Maróti meg akart írni, az nem más, mint az eretnekség lélektana és fiziológiája, s ehelyett megírta az eretnekség egyik - nem is feltétlenül uralkodó és nem is feltétlenül rokonszenves - típusát. Ha mindezt lefordítjuk a mai valóság nyelvére, akkor azt mondhatjuk: az első dialógus a konstruált perek lélektanának egyik mozzanatát ragadja meg, a második pedig napjaink vitáinak egyik mozzanatát próbálja ábrázolni. Az utóbbi szellemesebb, és sok igazság is van benne, az előbbi halványabb, de - ha részlegesen is - valószínűbb. Az igazi kérdés azért még-is Kelemen pápa és Bruno dialógusában vetődik fel. Ha a hatalmi pozícióból is rájön valaki az igazságra, de csupán a hatalommal nem rendelkező feláldozása révén érvényesítheti azt - ez komoly tragédia. Ekkor viszont már nem Brunóé, hanem Kelemen pápáé. Ha pedig volna más mód az igazság érvényesítésére, akkor a pápa figuráját nem vehetjük komolyan. S itt merül fel a második rész legfontosabb kérdése, melyet dramaturgiailag el kell dönteni, és amelyet a dialógus inkább eltakar, mintsem kimond. Az örök eretnekségbe való menekülés, az eretnekség magatartásformává degradálódása álmegegyezés.



Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka (Nemzeti Színház). Avar István (Bruno) és Básti Lajos (Kelemen pápa) (Iklády László felvétele)

Ki az igazi eretnek? (A gondolati, a magatartásbeli, a cselekvő, a beépülő, vagy esetleg mindezek csak az eretnekség különböző parciális megjelenési formái és a parciális eretnekség megjelenési formái?) Talán az van emögött, hogy csak valamilyen tudunk eretnekek lenni és nem az egészben. Mert elképzelhető olyan eretnekség is, amely mindent megkérdőjelez, és minden utat és módot megszervez, hogy ezeket a kérdőjeleket érvényre juttassa. S a legérdekesebb, hogy ez az eretnek sokkal nagyobb figura, mint a magatartásbeli eretnek.

S ismét visszatérve a kicsit parabolisztikus dráma mai mondanivalójához, talán azt mondhatnám: ez a dráma nem veszi észre, hogy az igazán nagy horderejű gondolatok mélysége egyszerűen megközelíthetetlen egy társadalmilag torz pozícióból. Ha ez a torzulás a hatalmi pozíciókban történik, vagy ha az úgynevezett lentben történik - egyaránt lehetetlen akár csak megérteni is az igazi gondolatot. Csupán társadalmilag - akárhol álljon is az ember - viszonylag kevésbé torzító szemüvegek teszik lehetővé - nem az eretnekség, hanem a forradalom megértését. S ezért ne az eretneket emeljük piedesztálra -- noha az eretnek is lehet forradalmár -, hanem a forradalmárt, aki minden bizonnyal eretnek.

E sorok írójának vitázó gondolataink inkább azt jelzik, hogy Marótiiban van drámaírói lehetőség, mintsem azt, hogy ez a drámája nem sikerült. De - részben! - azt is. S a csak részlegesen sikerült drámát Marton Endre rendezése - sajnos dramaturgia és rendezés nálunk összefolynak - legfeljebb stilizálni tudta, látványosítani, vizuálisan élménnyé tenni, noha vizuálisan is problematikus él-

ménnyé tette. Függönyökön és homályokon tör keresztül az igazságnak az a néhány részleges mozzanata, amely keresztüljut. Ahelyett hogy igazán világosságot gyújtana, inkább pislákolatja a darabban rejlő igazságmagot.

Más azonban a helyzet a színészvezetéssel. Elsősorban Avar István Brunójáról van szó, aki nem csupán eretneket játszik, hanem egy bursikóz figurát, aki egyúttal nagyon okos ember is. Már-már közelébe jut az epikureus forradalmárnak, amikor a szöveg visszarántja.

És kitűnő az a komikus íz is, amit Básti hoz be a színpadra Kelemen pápa alakjában. Egyszerre méltóságos, sőt, méltóság-teljes, és egyszerre elvbarátias, állandóan benne bujkál valami furcsa, paradox játékoság, és annak az ötletnek a nagysága, hogy Brunót megégeti a máglyán annak érdekében, hogy győzzön az általa is ismert igazság, S Kálmán György bíboros inkvizitora is szapora szempislogásokkal jelzi: mennyire sajnálja, hogy egykori barátja átaludta az ellenreformációt.

Szirtes Ádám pedig az ör szerepében egész kis drámát játszik le - szerep híján. Tulajdonképpen tetszik neki a fogoly, de minduntalan ordibálni kezd vele és önmagával, nehogy ő maga is elkárhozzék. Egyszerűen nagyon érdekes színházi estét kaptunk, két jó dialógussal, kiváló színészekkel, de egészében ellentmondásos produkcióval.

Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka (Nemzeti Színház)

Rendezte: Marton Endre, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Schäffer Judit.

Szereplők: Avar István, Básti Lajos, Kálmán György, Gelley Kornél, Zolnay Zsuzsa, Velenczey István, Szacsavay László, Somogy-vári Pál, Izsó Vilmos, Szokolay Ottó, Szirtes Ádám, Kun Tibor, Pásztor János

BÉCSY TAMÁS

A Munkatársak játéakai

Szovjet vígjátékpremier Pécsen

Braginszkij-Rjazanov: *Munkatársak* című darabját „Magyar színpadra alkalmazta: Czímer József - ez olvasható a *Pécsi Nemzeti Színház* műsorfüzetében. Mivel az eredeti darabot nem volt módunkban elolvasni, csak arról szólhatunk, ami a színpadon látható-hallható. Hasznos, hogy a darab cselekményének ismertetésével kezdjük mondandónkat.

A közgazdasági elemzéseket végző tudományos intézetben az igazgató és két munkatárs mellett egy állandóan különböző alkalmakra (házasság, születés, halál) ötven kopejkát gyűjtő szakszervezeti megbízott, és szünet nélkül telefonáló, pletykálkodó, harisnyanadrággal üzletelő titkárnő dolgozik. Az igazgató a munka megszállottja, kollégáit csak a munkájuk révén ismeri, vastag pamutharisnyát és csúnya, szürke kötényruhát hord, haja sima, kontyba kötve. Megjelenéséből, viselkedéséből a nőies hiányzik, mint az igazgatóból az emberi.

Az egyik munkatársról azt mondják, hogy nagyon tehetséges. Két fia van, feleségétől elvált, mert az állandóan csalta, de ő még mindig szereti. Minden hónap végén kölcsönkér, noha nem is iszik, és másra sem költi a pénzét. A másik munkatársnak, Olgának beteges férje van, most is épp szanatóriumban. Ok ketten kollégák voltak az egyetemen. Harmadik volt kollégájuk igazgatóhelyettesnek érkezik most ide, egyenesen svájci tanulmányútról. Nemcsak Philip Morrist, elegáns öltönyt hoz magával, de az emberekhez való olyan viszonyt is, ami eddig itt nem volt szokásban - a hölgyeknek virág és elegáns mosoly, a régi kollégának baráti szó és előrelépés ígérete. Az elegáns helyettes elveit is kifejti: egy kis kedvességgel, egy kis udvarlással kedvezőbb légkört tud maga körül és simább utat maga elé teremteni az ember. Az igazgató egy kis semmisségért visszaadott a tehetségesnek mondott munkatársnak egy munkát, aki emiatt nagyon megsértődik, megbántódik. Az elegáns igazgatóhelyettes azt ajánlja, beszéljen a szürkeruhás igazgatóval emberi hangon, és próbáljon neki udvarolni. Erre a ma este a legjobb alkalom: egy kis ismerkedési estet szervez, teával és borral. Az elegáns

helyettesbe nem a szürkeruhás igazgató-nő szeret bele, hanem Olga, a régi kollegina érzelmei lángolnak fel. Az ismerkedési esten sor kerülhetne az udvarlásra, arra, hogy a tehetségesnek mondott munkatárs szakmán kívüli dolgokról is beszéljen a szürkeruhás igazgatóval. Ehelyett - ahogy mondják - beolvas neki, a szemébe vágja tulajdonságait. Ezzel válnak el. Az esten vodkát is isznak, s a tehetségesnek mondott munkatárs bá-torságot kortyol az üvegből, s így készül ismételtlen a szürkeruhás igazgatóhoz, a bocsánatkérésre. Csúnya veszekedés lesz belőle, és nagy kavargás, zűrzavar az est végén. Az egésznek okozója, a tehetségesnek mondott munkatárs részegen megy haza, s otthon - értesülünk róla másnap - a fiait épp meglátogató volt feleségét megpofozza és kidobja. De nemcsak otthonából, a lelkéből is. A szürkeruhás igazgatóval való veszekedés miatt fel akar mondani. A fordulat akkor következik be: Olga, a munkatársnő - aki mindenhol szerelmet, mindenben szerelmet lát - felszínre hozza mindkettőjükből a másik iránti szerelmet. Rábeszéli a szürkeruhás igazgatót, öltözködjék, viselkedjék végre nőiesen és emberségesen. A még szürkeruhás igazgató este nyolcra kéri magához a tehetségesnek mondott munkatársat, mert a felmondó-levél aláírása előtt kötelező még egy beszélgetés. Nem hivatalos megbeszélés lesz belőle, mert addig: a szürke ruhát egy divatszalonban modern-csinosra cseréli, új frizurát csináltat, s így lép saját irodájába, ahol már várja titkolt szerelme. Az érzelmek felszínre kerülnek. Közben a másik, vékonyabb cselekményszál is fut: a régi kollegina szerelmeslevelét véletlenül elejti az elegáns helyettes, a titkárnő találja meg, megmutatja a szakszervezeti megbízottnak, ő pedig Olgát vonja felelősségre. Ám Olga kidobja, mint magánygyeibe illetéktelenül beavatkozót. Végül minden megoldódik: a szakszervezeti megbízott számára marad a telefonpletyka, amit a megjavult, az üzleteléssel felhagyó titkárnővel szorgalmasan üz. A tehetségesnek mondott munkatárs nem mond fel, a munkatársnőnek megmondják, hogy az elegáns igazgatóhelyettes nem szereti, de ezt még ezután sem hiszi el. Az immáron reprezentatív igazgató belátja, hogy normálisan, nőiesen kell viselkedni, s feltehetően boldog szerelemben élnek majd a tehetségesnek mondott munkatárssal. Az elegáns helyettes sem a karrierje érdekében lesz kedves, hanem az emberekért.

A cselekményt azért mondtuk el, hogy rámutathassunk: olyan színdarab a *Munkatársak*, amely a rendező és a színészek számára ad jó lehetőséget mai emberek, mai jellemvonások megmutatására - maga az írott mű nem olyan nagyigényű, hogy ezt megtegye.

Valóság naturalizmus nélkül

Sík Ferenc színpadán nincs naturalizmus. Az igazgató, a titkárnő és a két munkatárs közös szobája a szín, a három között nincsenek díszletfalak. Bútorok azonban igen; ezek sem a valóság illúziója-ként, hanem a játékkalkulációért. A titkárnő és a két munkatárs „szobája” között „folyosó” van. Ez nem a látványból derül ki - legfeljebb a színpad alaprajzából - de elsődlegesen a színészek mozgásából. A folyosón sohasem „természetesen”, hanem vígjátéki értelmű merevséggel-szögletesen, marionettszerű figurák módjára mozognak. Az ajtókon való át-haladás ugyancsak mozgással érzékeltetett. A kéz, a test, a láb mozdulatai nem olyanok, mintha valódi ajtókon mennének keresztül: inkább, mintha átesnének a küszöbön. Ezek a játékoságok - amelyekből egyedül Linka György vonja ki magát - sohasem cirkuszi clown-szerű mozgásokban valósulnak meg, de könnyed, vígjátéki humort hintenek szét. Sík ezt még ötletes hanghatásokkal is megtoldja: két dobverő ritmikus ütögetése a kopogtatás, az egyszerű belépést fuvola-skála jelzi. Tekintve, hogy a színpadon sok a szobák közötti járkálás - alapvetően szükséges volt ezeket a színjáték esz-köztárával humorforrássá avatni, azoknak színjátékfunkciót adni. A sok könnyed-groteszk mozdulat, a hangeffektusok ugyanakkor illő és alkalmas játékosággal alapozzák meg, „kerítik körül” a színészek vígjátékaraktereket formáló munkáját. Az előadás során felhangzó zene a cselekménybe nem szól bele, a karaktereket sem jellemzi külön-külön; az egész előadás alapjellegét és alaphangulatát teremti meg, mindig a humort, a játékot segíti, a játékot emeli ki, a játékra ad alkalmat. Lényegében tehát a megírt darabhoz alkalmazkodik. Van egy pillanat, az ismerkedési est végső kavargásában, amikor a színpad mögött levő szobából bömböl a zene, senki sem érti a másik szavát. Sík ekkor groteszk-komikus pantomimot játszat. A mozgások nem rejtene komoly tartalmakat, mondanivalót. Sík olyan veszekedést, kavargást komponál, amely úgy humoros és groteszk, hogy magában rejtje a szereplők-

személyek végső kibékülését is. Az eddig hallott zene és az eddig látott mozdulatok fokozódnak fel, s kapnak azonnal társadalmilag, emberileg közlő funkciót, a humor áradásával egybefonódva: a tudományos intézetben ez az a pillanat, amikor senki nem ért semmit, nem tudja, mit akar a másik, ki szerelmes kibe, mi is történik. A darab végső soron a munkatársak közötti viszonyrendszer megváltozásáról szól: s épp ez a pillanat az, amikor a régi viszonyrendszer - a merev és embertelen - már megszűnőben van, de az új - a melegen emberséges - még nem alakult ki. A munkatársak sem értik, mi van alakulóban, már nem élnek a régiben, de még nem is az újban, tehát senki nem is értheti a másikat, mindenki csak a magát mondhatja. A vígjátéki kavalkád az élet felszíne alatt kavargó tartalmakat fejezi ki. Minden rendezői ötlet finom, a groteszkuságon - és néha a karikatúrásztikusosságon - belül marad. Sík Ferenc a szigorúan meghúzott határvonalakat nem lépi át soha, ami kétségkívül finom ízlés jele.

A színészi játék igazsága

Hogyan helyezkedik el és illeszkedik ebbe a rendező teremtette környezetbe a színészek alakítása? Ahogy említettük, ez esetben sokkal inkább a színjáték és a színészi munka közölhet társadalmi-emberi tartalmakat, igazságokat, mintsem a mű szövege és cselekménye. Három színész közül velünk, különböző szinten és különböző mélységekben jellemeket, emberi-társadalmi tartalmakat: Tímár Éva, Pásztor Erzsébet és Marsek Gabi.

Az említett jellegű-jellemű igazgató-nőt, Kaligunát játssza Tímár Éva. Az írott mű egyetlen múltbeli tényezővel segíti az alakítást: apja állandóan részeg volt, s az ezzel meghatározott légkörben nőtt fel. Ezért gyűlöli a vodkát, a részegséget. Ezekkel kapcsolatos érzelmeit, az ezekhez való viszonyulását előbb látjuk a színészi magatartásban megjelenített benső tartalmak révén, mint ahogy értesülünk az okokról. Tímár Éva igen finoman differenciál, a vodkával kapcsolatos szenvedélykitörése nem tragédiába illő (így egyszerűbb volna!). A vígjáték stílusához alkalmazkodó szenvedélykitörését úgy oldja meg, hogy a külső, látható jelek a benső „mélyáramait” villantják fel, és mindig hiteles marad. Ezt a finom, differenciált játéktípust egyébként mindenhol megtalálta, s oly biztosan oldja meg, mintha jól kitaposott színészi út lenne. Mozgása: kéz-, láb- és testmozdulatai a

figura megnyomorított gyerekkorából, a nőiességnél a gátlások és félszességek alányomott voltából erednek - csupa benső tartalom. A látható színészi jelek nem elrejtett és lekopírozott mozdulatok stb. - de az előbb említett múltbeli és pszichikai háttérből jönnek. A színészi alakítás azt közli, azt ismerteti fel: aki így viselkedik, így mozog, beszél stb. - látszatra hiába kemény és aktív, bensejében nem egészséges aktivitást biztosító „robbanó aknákat”, de dohos pincék-kátyúk vannak; erőltetett férfiassága és erélye a pszichikus sérelem kompenzációja. Tímár Éva biztosan fejleszti az alak maga-tartásának változásait is. Olgával, a munkatársnővel való jelenetben kerül sor a titkolt múlt, az apa állandó részegségének megváltására. Ehhez Olga segíti azzal, hogy ő „beszél bele” először Kaliguna lelkébe. Ahogy erre Tímár Éva reagál, színészi remek. A hálakitöréskor egész magatartásán érezhető, hogy régóta vágyódik emberi közelségre, saját „lelkének kibeszélésére”, másrészt megőrzi a még fel nem szabadult, de felszabadulóban levő psziché megnyilvánulását: megsimítja, de a simogatáshoz soha nem szokott kéz mozdulatával, szinte csak ujj-heggyel Olga arcát és karját. Viszont a második részben, amikor már felszabadult, csinos és modern ruhát-frizurát visel, visszavisszatérnek a szokássá vált groteszk-kicsavart mozdulatok.

Olga, a szerelemre vágyódó munkatársnő alapvetően buta és érzelmes, s mint ilyen, sokszor önelégült. Pásztor Erzsébet remekül közli velünk az ilyen jellem váltásait, a rémültségből az önelégült és felszínes magabiztosságba. Kettejük jelenete, Tímár Évával az előadás színészileg legjobban kidolgozott és megvalósított részlete, az előadás „láthatatlan labdája” itt pattog teljesen biztosan és pontosan. Pásztor Erzsébet megrémül, amikor Tímár Éva - remekül játszva egy virágvázával - belekiabálja, hogy sohasem akar anyjához hasonlóan olyan férfi rabszolgája lenni, aki a vodka rabszolgája, érte rajta a tehetségesnek mondott munkatársat. Pásztor Erzsébet Olgájának ez a megrémülése a mindig érzelmességgel telített, de a valódi szenvedélyeket hírből sem ismerő buta nő megrémülése. A jellemből fakasztott színészi eszközök biztos birtoklására mutat, ahogyan azonnal vált is, megérezvén: most ő került fölül, mert ismeri Kaliguna titkát, s most aztán a maga vélt, női „bölcsességével” kioktathatja hirtelen barátnőjévé vált feleségét. A jelleméből fakadó fensőbb

ségnek és nem egy színészi generál-fensőbbiségnek jelzői áradnak alakításából, ahogyan leül, lábát keresztbe teszi, ahogyan „fenyegeti” Kaligunát hibáiért. Pásztor Erzsébet is úgy állítja elénk a jellem külső megnyilvánulásait, hogy azoknak a révén a felszín mögötti tartalmakat ismerjük fel.

A harmadik színészi alakítás, amelyik tartalmakat közöl, Marsek Gabi titkár-nő alakítása. Míg azonban Tímár Éva és Pásztor Erzsébet *felfedeztetik* velünk az életben tapasztalt magatartások *háttértényét*, Marsek Gabi inkább csak *ráismerteti* a magatartás *formáira*. Alakításában, élettapasztalatunk révén azonnal ott-hon érezzük magunkat: számtalan titkárnő ismert vonásait veti elénk.

Illő, hogy részletesebben szóljunk arról a színészi alakításról is, amelyik - megítélésünk szerint - nem közöl velünk emberi-társadalmi tartalmakat. Linka György

nem állít elénk karaktert, legfeljebb csak általános helyzeteket, inkább

csak mondatokat játszik el, méghozzá, amint az ilyenkor lenni szokott: a mondat szavaihoz és nem a jellemközléshez illő színészi eszközökkel. Kaliguna feltehetően tehetsége miatt figyelt fel rá, aztán ezért is szeretett bele. Tudjuk, a színészi-leg ábrázolt figura tehetségét megmutatni a legnehezebb feladatok egyike. A munkatárs tehetségét csak a többiek szavaiból tudjuk meg, Linka alakításában nem látjuk-érzéljük. Magánélete összeomlásából eredő elesettségét is csak fáradtságot, kiábrándultságot sejtető eszközökkel kísérli meg érzékelteni. Itt, a darab elején játszik helyzetet: az általában elesett embert állítja elénk. Kölcsönt úgy kér, mintha komoly tragédia bújna meg e jel mögött - holott erről szó sincs. Az ismerkedési est „udvarlási”, majd „bocsánatkérési” jelenetében számtalan lehetőség lenne a Kaliguna iránti tudattalan szerelmét nézővel érzékelteni. Ha a munkatárs nem is tudja még, hogy szerelmes Kaligunába, a színésznek tudnia kell. Mivel azt tanácsolta neki az elegáns helyettes, hogy ne szakkérdésekről beszéljen feleségével, a különböző gombokról mond példabeszédet, ezzel illusztrálva kettejük jellemének-egéniségének különbségét. Mindkét „gombapéldabeszéddel” megsérti az igazgatónőt. Ebben a példabeszéd-elmondásban nincsen benne a tudattalan szerelem megnyilvánulása. Hiányzik az abból fakadó indulat is, miszerint „idegrendszerével” még csak feltételezni sem tudja a viszonzszerelmet. Sértegetni ebből a benső állapot-

ból lehet, s itt különösképpen így lenne érthető. A következő, „bocsánatkérési” jelenetben egyszer szavalni kezd. A Puskin-verset Linka mint verset mondja el, anélkül, hogy színészi eszközökkel ráakná a szöveg darabbeli jelentését: szerelmes már Kaligunába, de ott él még benne a volt felesége iránti nosztalgia is. Tímár Éva finom, de jól érzékelhető jelekkel adja a néző tudtára a benne a tudatosság alatt élő szerelmet, s mivel Linka ezt nem teszi váratlanul éri a nézőt, hogy viszonzzereti az igazgatónőt. Amikor a két alakban a szerelem tudatosul, csak a szöveg közli ezt Linka oldaláról, ő maga csak azzal, hogy nagyon szépen, dallamosan mondja - a szavakat. Az előadás „láthatatlan labdáját” Tímár Éva üti csak.

Vári Éva szakszervezeti megbízottja jó példája annak a színészi alakításnak, amelyben az életből ellesett, kopírozott magatartásforma jelenik meg anélkül, hogy a jellemet láthatnánk. A magatartásnak külső megnyilvánulásai illusztrálják csak a jellemet, s egy „általános jellem” villan föl, majdnem „allegória”. A színész így nem képes alakítása köré asszociációra kényszerítő légkört építeni. Pedig a szöveg módot ad egy bizonyos fajta elkeseredésben élő szakszervezeti megbízott jellemének, egy ember jellemének megmutatására. A szöveg az elkeseredettség okát is megmondja: ez a fajta ember még akkor is csak pletykát látott munkatársainak magánéletében, amikor - régebbi években - funkciójából következően, komolyan és felelősségteljesen kellett volna magánéleti problémákkal foglalkoznia. Most pedig kiesvén a „hivatalos pletyka-lehetőségből”, szakszervezeti funkciójában éri magát visszaszorítva. Az életből ellesett magatartásformák a humoros hatást kiváltják, Vári Éva alakításán sokszor nagyon jó nevet a néző.

Az igazgatóhelyettes elénk állításában az a legfőbb színészi feladat, hogy elhissük: a hivatalos munkatársi viszonyokba az általa vígjátéki eszközökkel behozott új magatartás képes épp az ilyen magatartás iránt élő, de elnyomott vágyakat megbolygatni. Az már a többi alakításon is múlik, elhisszük-e, hogy e vágyak azután a maguk mozgásba lendülésével képesek-e új viszonyrendszereket létrehozni. Bujtor István alakítása a maga darabbeli feladatát egészében elvégzi. Kitűnő a megjelenése, elegáns ruhákat elegáns módon visel (nem csekélység!), és szép a hangja is. Szövegei

a többi szereplőhöz való viszonya azt a fontos társadalmi kérdést érinti - de csak érinti! -, hogy hol a határvonal a feletteshez és a munkatársakhoz való kedves, emberi viszony és a karrierizmus között. A darab legfontosabb mondatát is az igazgatóhelyettesessel kapcsolatban mondja ki Kaliguna: a munkatársakhoz jó és megfelelő viszonyt nem önmagunk érdekében és nem utasításra kell kialakítanunk, hanem magukért az emberekért. Bujtor alakításának részleteiben az előadás humorához járul hozzá; ahogyan menekül a szerelmével öt üldöző Olga elől, ahogyan a helyzetből nem tudván kibújni, kényszeredetten megcsókolja - a feje tetejét. Kitűnően vesz részt a rendező létrehozta mozgásjátékokban is.

Mivel a színjáték elsősorban hatásra törekszik, csak pozitívan értékelhető, hogy a *Munkatársak* nézőtere eleven, érzelmileg hullámszik, nevet és - nem az előtapsolók hatására - tapsol. S mivel valóság tartalmakat is kapunk, nemcsak szórakozunk, de tanulságul is szolgál az előadás. Nem azért mondjuk ezt, mintha a csak szórakoztatás okvetlenül lebecsülendő lenne - de így, ezen a módon mégiscsak tartalmasabb. A darab természetesen nem a szocialista társadalom komoly és lényeges problémáiról közöl velünk fontos és eddig kevésbé ismert dolgokat. De ezek közül egyet: felettes és beosztott viszonyát érinti. Az előadás ehhez még többet tesz hozzá: bizonyos emberi jellemek mélyét felfedeztet, vagy azokra ráismertet, úgy, hogy közben kiválóan szórakozunk.

E. Braginrkij - E. Rjazanov: Munkatársak (Pécsi Nemzeti Színház)

Magyar színpadra alkalmazta: Czimer József, rendezte: Sík Ferenc, díszlet és jelmez: Pintye Gusztáv.

Szereplők: Tímár Éva, Bujtor István, Linka György, Pásztor Erzsébet, Marsek Gabi, Vári Éva, Sass Irén



NÁNAY ISTVÁN

Színházi esték vidéken

Szolnok, Kaposvár, Szeged . . . három színházi este, három különböző műfaj, stílus: realista dráma, szecessziós-groteszk színmű, politikai példázat. Mind-három előadás a maga nemében kiemelkedő, figyelemre méltó produkció. Mind-egyiket olyan rendező rendezte, aki nem vagy még nem állandó, megszokott partnere a társulatnak: Szolnokon Arthur Miller: *Pillantás a hídról* című drámáját Horváth Jenő vendégként, Kaposvárott Szép Ernő: *Patikáját* Ascher Tamás főiskolai hallgató vizsgarendezésként, Szegeden Révész Gy. István: *Például Caius* című művét Sándor János, a színház új főrendezője bemutatkozásul állította szín-padra.

*

A szolnoki Szigligeti Színház nem először mutat be Miller-drámát. Emlékezetes szép előadásban mutatták be *A salemi boszorkányokat* 1965-ben, *A bűnbeesés után* 1968-ban. Így a mostani premier, a *Pillantás a hídról*, egy tudatos, korunk egyik jelentős drámaírójának életművét megmutató műsorpolitika részének is tekinthető.

Klasszikusok vagy még életükben klasszikussá vált írók bemutatásakor mindig kettős veszély fenyeget: vagy muzeális értékű előadás születik, vagy felesleges aktualizálással szűkítik le a mű jelentéstartalmát. A szolnoki előadás mindkét buktatót elkerülte.

Horváth Jenő - a szerző intencióinak megfelelően - meghagyva a nézőknek az önálló értelmezés lehetőségét, pontosan megteremti saját értelmezésének színpadi mását. Eszerint Eddie Carbone nem-csak egyre növekvő indulatának rabja, majd áldozata. Mindvégig a társadalmi konvencióknak, szokásoknak, látszatnak, törvényeknek is igyekszik eleget tenni. S e két, egymás ellen dolgozó érzés, magatartás mellett tragédiájának fő oka az, hogy egy elmúlt, lejárt állapotot akar konzerválni. E sokszoros szorításból csak a teljes erkölcsi és testi megsemmisülés útján léphet ki.

A rendező hangsúlyossá teszi Alfieri ügyvéd-narrátor szerepét, mint a dolgo-

kat kívülről szemlélő, az eseményekben részt venni nem akaró, nem is tudó típus megszemélyesítőjét, a társadalom törvényeinek szószólóját. Nem ért egyet Alfieri záró monológjának főgondolatával: „Manapság gyakran kiegyezünk fele-fele alapon, s én ezt jobban is szeretem”, de Eddie magatartásával sem. Az etikai döntés a nézőre hárul.

E gondolkodtató, meg- és felrázó dráma kitűnő előadásban bomlik ki. Nincsenek látványos érzelmi és indulati lávakitörések, csak a mélyben, visszafojtva kavargó a féltés, a gyűlölet, a szenvedély, a bosszú. Az állandóan robbanni készülő, de mindig elfojtott indulatokat legteljesebben és legfélelmetesebben az Eddie Carbonét játszó Iványi József mutatja meg. Az egész ember görcsben van ettől a belső szorító erőtől. Akkor is, ha a fotelben ülve újságját lapozgatja, akkor is - szinte mindig -, amikor ökölbe szorított bal kezét nadrágja zsebébe süllyeszti. Iványi Eddie-je gyötrődő, kínlódo ember. Nem a Catherine-be szerelmes férfit játssza elsősorban, hanem azt, akinek a meg-szokott életét feldúlják, szétfúzzák, éppen azzal, hogy a lány dolgozni megy, szórakozni jár, hogy Eddie elveszti a tulajdonának tekintett lányt.

Ugyanakkor Csomós Mari Catherine szerepében az a változást jeleníti meg, ahogy a félig még gyerek rádöbben helyzetére, és Eddie magatartásának eredményeképpen a pajtásként kedvelt Rodolpho oldalára áll, szövetségese, felesége lesz, azaz felnőtt, emberré válik. Az ő Catherine-je valóban szinte apaként tiszteli, szereti Eddie-t, nincs benne különös kacérság, bolondítás. Saját erejének, szerepének felismerése, öntudatra ébredésének sűrített összefoglalása a nagynénjével való jelenete, amely az előadás egyik csúcspontja lett Csomós Mari kitűnő alakítása jóvoltából.

Az előadás emlékezetes pillanatai Huszár László nevéhez fűződnek. Miller jelenetszerkesztési technikájának megfelelően a drámai feszültséget elsősorban az olyan helyzetek hordozzák, amelyekben nem a szöveges összecsapások, hanem ezeknek mozgásba sűrített képe jelenik meg. Ilyen például az első felvonást lezáró Marco-Eddie összecsapás és természetesen a bosszújelenet. Huszár László Marcója nemcsak fizikai adottságaiból adódóan robusztus figura. Meg-érkezése, suta-mackós köszönése, téblábolása, csodálkozása a vészjósló expozíciót egy pillanatra feloldó, groteszken humoros momentum. Az első részt le-



Szép Ernő: Patika (Kaposvári Csiky Gergely Színház) Középen: Vajda László

záró, a már említett jelenetben, a lábánál egy kézzel felemelt szék kel, fenyegető szoborként vetíti előre a tragédiát. Nem cirkuszi mutatvány ez a széklelemelés, hanem roppant erő, a maga világának igazságát hordozó belső erőt jelez. Minden naturalista vonástól mentes, leginkább egy ősi szertartást idéz a kikerülhetetlen vég bekövetkezése: Eddie és Marco találkozása, a késrántás, és a gyilkosság. Félelmetességében is fenséges kép.

Peczkay Endre Alfieri figuráját - a rendezői szándék szerint is - a szokásosnál ellenszenvesebbnek ábrázolja. Elsősorban mozgásával, hanghordozásával, de azzal is, ahogy szentenciaszerű monológjainak elmondására a színpadra bejön, a megfelelő helyre beáll, s ahogy utolsó monológját a nézőtérről a nézők szeme közé mondja.

*

Kaposvárott egy már-már elfelejtett Szép Ernő-színművet mutattak be. Furcsa darab ez a *Patika*. Olyan háromfelvonásos színdarab, amely lazán összefüggő három egyfelvonásosból áll. Mindhárom felvonás más karakterű. Az első a magyar drámairodalom egyik remek abszurd rajza: a magyar kisvárosi, vidéki viszonyokról. A második egy groteszk szerelmi háromszög jelenet. A harmadik pedig egy népszínműelemekkel, álom-motívummal megtűzdelt keserű monológ.

Ascher Tamás megtalálta az előadásnak azt a stílusát, amelyben mindhárom felvonás sajátos jellemzői is érvényesülnek, s amely az egészet is egységbe foglalja.

Az események - a színlap tanúsága szerint - Laposladányban játszódnak, béké-

ben. A Casino az intelligencia székhelye. Itt kaláberezik, iszik, mulat a jegyző, a patikus, a postamester, a tan..., a fölbérlő Borgida úr, a mulatós intéző, Pap Ferke és az örökké biliárdozó Jóvér Jani. Itt rendeznék a bálakat is. S ide toppan be az új patikussegéd, Balogh Kálmán, akinek minden vágya, hogy barátot, társat, egy szép, megértő nőt találjon. Az úri társaság bemutatása hátborzongatóan komikus. Mindenki hajtogatja a maga néhány szavas sztereotip mondatát, s a „társalgás” ezekből az egymástól függetlenül elhangzó szövegsémákból áll. Nem karikatúrákat látunk a színen, hanem végletesen megrajzolt típusokat, amelyek ürességük, korlátoltságuk, kisszerűségük miatt együttesen félelmetesek. Mialatt a társaság zagyva, értelme sincs szöveggel danol, Balogh Kálmán mániákusan reklamálja a beigért bált, és barátot keres. Kegyetlenül groteszk szituáció, a két magatartásforma ellentétét térben és hangban ellenpontozva remekül valósítja meg az együttes.

A második felvonás úgyszólván egyetlen monológ. A fogfájós patikusnének egy éjszaka gyógyszerek keresgélése közben kiönti lelkét Kálmán. A magány, a nélkülözés, a kapcsolatkeresés ecsetelése minduntalan érzelmessé válna, ha az író - és a rendező - egy-egy groteszk ötlettel időnként visszájára nem fordítaná a szituációt. Erre legérzékletesebb példa a jelenet befejezése. A patikusné és Kálmán már-már egymásra találnának. A hangulat szinte melodramatikus, amikor megjelenik a jópofa, részeg patikus. Magyarázkodásra nincs mód, mert a patikus - Kovács János játssza-újra és újra egy esetet mesél el. Hirtelen észreveszi az éjszaka „áruló jelét”, a segéd hegedűjét. Hosszan nézi, dermedt csend van; majd

kimérten, lassan odamegy a patikus a hegedűhöz, felemeli, és játszani kezdene. Sírva fakad: ő mindig primás szeretett volna lenni. Az első felvonásban exponált, külön-külön utakon futó sorsok továbbra sem találkozhatnak.

A harmadik felvonás is Balogh Kálmán monológja. Még keserűbb, mint az előző. Miközben megjátssza gyakornoka előtt a Pesten nagy hódításokat tett fiatalurat, majd eleped egy valódi kalandért. Álmában csodás nők jelennek meg, de az ébresztő a cselédlány dalolása, edénycsörömpölés. Ez a kis cselédlány az egyet-len, aki csodálja a patikussegédet. S Balogh Kálmán, aki az első felvonásban még párbajozni akart, hogy megtorolja azt a gyanúsítást, miszerint neki tetszene Kati, most túri, hogy az ölébe üljön a cseres cselédlány. Ennek a felvonásnak a jellegét - az első előadásokon legalább-is - sikerült a legkevésbé eltalálni. S ebben ludas a szereposztás is. Katit ugyanis Pogány Judit olyan kedvesen, szívhezszólóan játssza, hogy Kálmánnal való egymásra találásuk óhatatlanul a happy end érzetét kelti, tehát az eredeti szándék a megvalósuláskor megbicsaklik. (A későbbi előadásokon a színészi alakítás és a rendezői szándék egymásra talált.)

Az előadást a jól összehangolt együttes-játék jellemzi. Az úri társaság tagjai külön-külön és együtt kiválóak. Vajda László - Pap Ferke - érezte meg leginkább a darab abszurdba hajló stílusát. Nagyszerű pillanatai azok, amikor mulat, a „bűrkabátról” veszekszik, vagy amikor a harmadik felvonásban szótlán lehuppan a patikussegéd székére, néhány másodpercre szétvetett károkkal, lábakkal meredten a levegőbe bámulva ül, nehogy elvigye Kálmán álmát, majd felpattan és kimegy. Méltó társa Kátay Endre, aki a postamester egyenruha adta fensőbbseg-tudatát játssza el, vagy Dánffy Sándor, aki kabátzsebébe sülyesztett poharából vedeli a spricceltet, és Szabó Ildikó meg-állás nélkül pletykáló, ócsárló, lelkesedő buta, falusi sznob postamesternéje.

Balogh Kálmán: Kiss István. Nem is a földön jár, hanem röpi, száll, lebeg. Panaszos hangon szaval. Szerepfelfogásával, játékával egyszerre tudja a nézőben kiváltani az azonosulás és a távolságtartás kettős érzését.

Olsavszky Éva patikusnéje viszont nagyon is a földön jár. Alapvetően földhöz kötött unatkozása, fogfájása, ijedtsége, sőt még pillanatra elszabaduló mesélő-kedve is.

Remek játékkeret biztosított Szinte Gábor szecessziós díszlete, színpadképe. Különösen a Casino és a patika díszletei kitűnőek.

Az előadásban semmiféle erőltetett modernkedés, aktualizálás nincs. Még-is - ki ne érezné? - az 1919-ben írt szín-darab ma is érvényes gondolatokat sugall. Sok helyütt ismerős még Laposládány a maga figuráival, és érvényes - talán ma még jobban, mint ötven évvel ezelőtt - a társkeresés motívuma. Az előadás groteszk, abszurd hangvétele pedig formai tekintetben is kiemelkedő jelentőségű.

*

Egy főrendező bemutatkozó rendezése mindenképpen programkijelölő, vallomás erejű megnyilatkozás. Így nem tekinthető véletlennek Sándor János szegedi bemutatkozása. Több szempontból sem. Ismerve a szegedi színház évek óta fennálló közönséggondjait, logikusnak tűnik, hogy Sándor János az eddig a színháztól távol maradó egyetemi ifjúságot szeretné fokozottabban hatókörébe vonni. Részben ez magyarázhatja azt, hogy Révész Gy. István példázatát rendezte először Szegeden. Politikus, közéleti töltésű ez a mű, minden egyenetlensége el-lenére alkalmas arra, hogy gondolkodtasson, vitára buzdítson, állásfoglalásra késztesse. Azt a gondolkodva aktivizáló színházat, mely vonzaná a fiatalokat, csak kollektív játékmóddal, fiatal - első-sorban lélekben, gondolkodásban fiatal - együttesrel lehet valóra váltani. Így a *Például Caius* című műben zömmel a színház életkor szerint is ifjú tagjai játszanak.

Gyarmathy Ágnes díszlete kitűnően szolgálja a rendezői elképzelést. A nyitott színpadon a szegedi múzeum lépcső-sora van kiképezve, amelyet napilapjaink felnagyított lepedői borítanak.

Ebbe a környezetbe sétálnak be a színészek, mialatt a nézők elfoglalják helyüket. Egyetemisták. Vitakozni kezdenek többek között a hatalomról, a cselekvés lehetőségéről. S vitájuk alátámasztására megjelenítik Coriolanus történetét: mint lépett fel a nép nevében a szenátus ellen, hogyan vezette a római seregeket győzelemre, hogyan fordult el egyre inkább a háborútól szenvedő néptől, hogyan fogadta el a szenátus együttműködési szándékát, hogyan akart a nép akaratával szembefordulva konzul, diktátor lenni, s végül, hogyan ítéli bukásra egy plebejus megölése miatta nép. Majd az egyetemisták hazaszállingóznak.

Lényegében tehát egy keretjáték fogja közre magát a történelmi példázatot. Ez a dramaturgiai forma bizonyos hátrányokkal is jár. Ugyanis a darab felépítése olyan, hogy a jelenetek egymásba fonódnak, szinte csak a színészek helyváltoztatásával jelzik a jelenet- és színtérváltozást. Ez a szerkezet lehetővé teszi a megszakításokat, elbírná azt, hogy a „visszacsatolás” a kerethez szorosabb legyen. Azaz, ne csak az elején és a végén legyenek egyetemisták a játszó személyek, hanem a történet közben is. Így a felidézett történelmi események és a saját napi gondjaink közötti gondolati kapcsolódás, vita is erősebb lehetne.

Az előadás mindentől függetlenül rendkívül érdekes. A hazai színházi gyakorlatban ritka az ehhez hasonló szüntelenül kavargó, szerepváltós, stilizált forma. A lépcsős játéktérnek több kitüntetett pontja van: a bal oldali térrészen tanyázik a nép, ez a Fórum, a felső részén a jelképes szónoki emelvény, a jobb felső sarok a szenátusé, a jobb alsó a magánélet szférája. A jeleneteket a térbeli hangsúlyos pontok váltakoztatásával különítik el. A lépcsősor három-négy pontján is van egy-egy csoport - nép, szenátus, hadvezérek -, és attól függően, hogy melyiküknek van „jelenése”, fordulnak ki, állnak fel, lépnek néhány lépcsővel feljebb vagy lejjebb, és játsszák el soron következő jelenetüket. Így hallatlanul pergő, feszes előadás, a néző szüntelen együttlélegzésére, együttgondolkodására apelláló színházi produkció született.

Az együttes jelentős része megérezte azt a stílust, amelyet ez a forma követel. Különösen Melis Gábor, Fenyő Ervin, Tolnai Miklós, Mentés József és Simon Péter találták meg helyüket ebben a játékban.

*

A három előadás háromféle művészi gondolkodást, problémáink többféle megközelítési módját példázzák. Azt, hogy jó, sikeres és éppen ezért felvillanyozó előadások csak akkor születhetnek, ha új összefüggéseket láttat meg a színház, ha új gondolatokra ébreszti a nézőt, s ezt teheti „hagyományos” és „kísérletező” formában egyaránt.

Vidéken nem ez az első eset, hogy így teszik.



SZILÁDI JÁNOS

Szerelmi négyszög

Katajev-bemutató a Pesti Színházban

A kör négyszögesítése - mondjuk ki máris - sikerdarab a javából: 1928-ban írta Katajev, a moszkvai Művész Színház mutatta be és játszotta évtizedeken át, több mint 700 előadásban. Álomsiker, mondhatnánk. És valóban az. Önmagában is, de körülményeiben még inkább. *A kör négyszögesítése* ugyanis Valentyin Katajev második darabja volt. Az első bukást hozott, a második sikert - fergetegest, nagyot, világraszólót.

A húszas évek szovjet drámái közül - a maga korában - kevés jutott el a külföldi színházakba. *A kör négyszögesítése* e kevesek közé tartozott. 1931-ben az Új Színház - Peti Sándor, Orsolya Erzsé, Apáti Imre, Karácsonyi Piri szereposztásban - mutatta be a darabot; a Pesti Színház mostani bemutatójának is alapul szolgáló Jákó Pál fordításában.

Aztán jó negyedszázadig nem hallani nálunk a műről. 1958-ban a miskolci színház vállalkozik az újabb premierre. Horvai István rendezésében, *Négy bolond egy pár* címmel kerül színre a vígjáték. A kritikai fogadtatás meglehetősen tarka. Egyes kritikák túlzottnak ítélik a megváltoztatott címből is kiszűrhető tompítást, lekerekítést. Mások ellenkezőleg vélekednek. „Jó irodalomtörténeti olvasmány - írja az egyik kritika -, de nem szerencsés időszéri műsorpolitikai használati anyag, akkor, amikor színházainknak a szovjet színpadi irodalom legidősebb, legjobb, legértékesebb művei közt van módjuk válogatni.”

A folytatásról inkább lebeszélő, semmint serkentő fogadtatás lezárni látszik az utat: a színházak vígjátékéhsége óriási, más színházban a Katajev-mű még-sem kerül bemutatásra. 1967-ben a Rádió sugározta az addigra csaknem elfelejtett darabot - most pedig a Pesti Színház vállalkozott az újrafelfedezésre.

Ez tehát - dióhéjban - az előtörténet. És kikerülhetetlenül következik a kérdés: miről szól *A kör négyszögesítése*, vagyis az a darab, melyet a Horthy-korszak - mert még „megdolgozott” formájában sem tudta szovjetellenes céljaira felhasználni - hamarosan levetetett a műsorról, és melyet 1958-ban is szívesebben utáltak az

irodalomtörténet feledtető csendjébe, mint a színház nyilvánossága elé? A történet, a sztori módfelett egyszerű - és is-merős. A húszas években vagyunk, egy világháború és egy pusztító polgárháború után. Vászja és Iván, a két ifjú „agg-legény” lakása tükrözhetné ezt a szegénységet is. De nem csupán ezt tükrözi. Ők a szegénységet nemtörődömséggel, trehányssággal és sok-sok férfitelenséggel dúsitják. Nem csoda hát, ha Vászja újdonsült felesége rémülten fordul ki a szemétdombra emlékeztető lakásból. De ez még nem minden. Iván is megnősül. A házastársak „felosztják” a lakást: az egy szobából - krétavonal segítségével - „kettő” lesz. Egyre inkább kettő. Az asszonyok miatt. Vászja felesége, Ludmilla kotlós természetű, az én házam, az én váram elv megtestesítője. Műtyűrökkel, nagyanyák, nagyapák képeivel ékesíti kuckóját - és mindig van ennivaló a háznál. Iván feleségét, Tányát nem izgatja a rendtelenség, észre sem veszi, és gondolkodás nélkül vásárol a havi fizetésén ennivaló helyett - könyvet. Ez eddig persze rendben is lenne. Mindenki úgy él, ahogy akar, ahogy tud. Csakhogy a férfiak lázadásra készülnek. Vászja az állandó etetés, a dédelgetés ellen lázad. Iván azért, mert ebben nincs része. És több-kevesebb bonyodalom után bekövetkezik a kézenfekvő megoldás: a férfiak helyet - lakást, ágyat, feleséget - cserélnek. Iván megkapja a műtyűrös, sült húsos, kolbászos boldogságot és Ludmillát, Vászja pedig az olvasás, a könyv, a művelődés szabad lehetőségét - és Tányát természetesen.

A kör négyszögesítése - ami állítólag egyébként is lehetetlen - ezúttal elmarad. Helyette némi helycserével a hősök maguk alakítják ki az igazabb kört; a vonzalmak és érdekek realisabb láncolatát. Ez pedig elfogadható-sőt, helyesímelhető - megoldás. Elvégre ha a forradalomban sem mindenki egyforma, miért pont a házasságban lenne az?

Jókedvű színpad

A Katajev-mű hazai előtörténete mintha azt látszana bizonyítani, hogy az előadás sikerének elsődleges kérdése a rendezői vállalkozás milyensége. Az, hogy a rendező őszintén, mellék- és hátsógondolat nélkül képes-e vállalni *A kör négyszögesítése*nek bővérű vígjátéki bonyodalma.

A Pesti Színház előadása, Marton László rendezése őszinte vállalkozás. Nem akarja csipkedni a mára már történelmi múlttá szelídült akkori szovjet valóságot,

és nem is csiszolhatja gömbölydedebbé a darab nyersségben rejlő elevenségét. Legfeljebb egyetlen mozdulattal - rendezésen kívüli ez is: krétával itt évszám a falon - a húszas évek végéről, a húszas évek elejére tessékeli a történet idejét, mondván, nem 1928-at, hanem 1921-et írunk. A többi viszont valóba *A kör négyszögesítése* - úgy, ahogy Katajev maga is írta, képzelte.

Vagyis vígjáték a javából. És Marion László, akinek eddigi pályafutása sorára nemegyszer kellett szembenéznie a következetes rendezői szemlélet (és megvalósítás) döccenőit előszámláló kritikákkal, most elemében van. Biztos érzékkel osztja a játék két órájában a vígjátéki hangsúlyokat, és teremt természetes érvényt a nevetés perceiben is a tartalmasabb lényegnek.

Külön említést érdemlő az a rendezői ötletesség, ahogy a rendelkezésére álló teret használja. Marton László jól komponált „nevetésteretnek” rendezi be a szegénység agglagénylakását a sűrűn szétdobált papirokkal, a spárgán lógó kolbásszal (Vászja vastartaléka), hátul az emeletnyi magasban trónoló bejárati ajtóval, amelytől kettős, majdnem elegáns lépcsősor vezet le a „lakosztályba”. (A díszlet Fehér Miklós ötletes munkája.) Ez a megemelt, hangsúlyozott ajtó természetesen minden belépőt is kiemel - pontosabban poentíroz. A gazdagok; a „nagyok” ünnepélyessége ez a bejárat - a szegények világában, ahol az inas (pardon: komornyik) „bejelentése” helyett az utat záró kerékpár dörrenése (no meg a rémült kiáltás vagy éppen káromkodás) jelzi az érkezőt, és ahol a kicsapódó ajtóban - mi vagy ki helyett is? - kopott, foltos ruhájú emberek tűnnek fel.

Ahhoz már elég gazdagok vagyunk, hogy nyugodt szívvel derüljünk hajdani szegénységünkön. És elég okosak, hogy kikacagjuk egykori - eszmei, szellemi - gyermekségünket. Marton László rendezése ezt a felismerést valósítja meg a játékban, és ennek jegyében élezi - az ízlésség kereteibe fogva - a szituációkat. Nem túloz szükségtelenül - talán mindössze Ludmilla kotlóságát mutatja egy árnyalattal többnek a kellelénél a boltian csillogó műtyűrökkel - és nem hajszolja fölöslen a nevetést: engedi játszani a darabot magát.

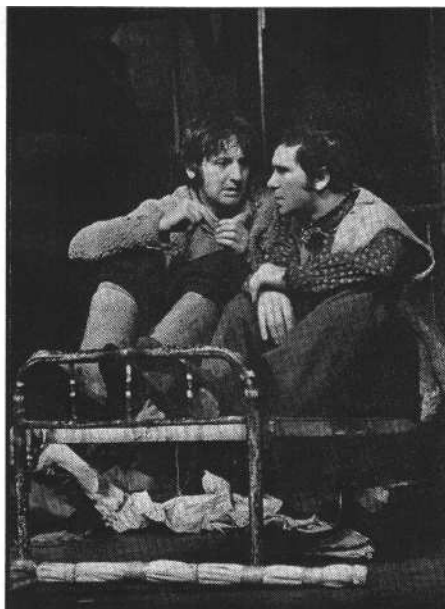
És ez elég is.

A bátran élő szerelmesek

Ludmillát Halász Judit játssza. Sok kedvességgel és okos távlatossággal. Kedves,



Katajev: A kör négyzsögesítése (Pesti Színház).
Halász Judit (Ludmilla)



Tahí Tóth László (Iván)
és Tordy Géza (Vászja)



Venczel Vera (Tánya)
(Iklády László felvételei)

majdhogynem szeretetre méltó ez a Ludmilla. Lakhatóvá akarja varázsolni az agglegényszemétdombot? Igaza van. Itt nem élni, lakni sem lehet. Söprűt ide, most, tüstént. Aztán mégis elbizonytalanodunk. Ludmilla szépítgető, csinosítató keze nyomán a lakhatóvá szelődött lakás újból lakhatatlan lesz. Csak most másként. Játékok, csecebecsék, ósdi családi képek torlaszolja el az emberibb élet útját, pontosabban: teremtik meg a be-felé forduló, elzárkózó, kis, önös érdekei-be vesző életvitel tárgyi környezetét.

Ludmilla azért persze kedves. Jót akar ő, nem rosszat. Dehogya! Amit ő akar, az a jó, a legjobb a világon. Mosolyog, kacag és pityereg, zokog, mert Vászja egyre kevésbé érti meg az ő aranyos, kicsi feleségét. Nem bizony. Nem akar enni, nem akar tejet inni, nem akar pusztítani az asszonykája orrocskájára - ehelyett olvasni akar, művelődni; vállalni a többiek szegényesebb, de tartalmasabb életét.

1921-ben vagyunk. Ludmilla még kedves, aranyos, és néhány évtized múlva - amikor kongresszusi határozatok, K. B. állásfoglalások szólnak majd dörgedelmesen a kispolgári mentalitásról Ludmilla nagymama öreges szeretettel nézi majd fiait, lányait, unokáit szorgoskodását, akik feltehetőleg (sőt, bizonyosan) ugyan-olyan lelkesedéssel építgetik a maguk kis különbejáratú boldogságát, mint ő tette a legendás ősidőkben.

Mindez persze még messze van. Ludmilla fiatal. Fiatal és szegény. Nincs miből kispolgárrá lennie. Halász Judit pompás játéka szövi csak bele a játékba a jövőt, ezzel teremtve meg a figurát már nem is olyan „vígjátéki jövő-ígéretét”.

Tánya: Venczel Vera. Tánya nem egyszerűen Ludmilla ellentéte. Inkább a másik véglet. Szemüveges, bájos kis emberke. Nem nő, nem asszony - semmi

ravaszág nincs benne, varráshoz, főzéshez nem ért (nem is akar), otthont teremteni nem tud. Mozgalmi ember? Katona civilben? Nem. Egy a sok fiatal közül, aki másként akar élni, mint az idősebbek. A recept azonban, amelyet oly szorgalmasan olvas - a naiv szocializmus naiv házassági kódexe - nem válik be. A könyv szerint ő és Iván ideális házastársak - a valóságban Vászjával illenek össze.

Ludmilla rég bevált úton halad. Tánya újat keres. Nem tudja pontosan, mit: valami mást, valami jobbat, igazabbat. Persze nem drámai hevű keresés ez, hanem vígjátéki csetlés-botlás -, mely ha mosolyogtató is, nagyon szeretnivaló. Es Venczel Vera alakításában harmonikusan érvényesül ez a kettősség: úgy tudja játékába építeni a nevetetés vígjátéki „kötelezettségeit”, hogy közben szeretetünket is megőrzi - megszerzi - hőse számára.

Vászját Tordy Géza játssza, nagy kedvvel, bőven áradó komédiázó szertelenséggel. „Az első hit varázsát, a küzdelem szépségét érzem . . .”, vallotta egyik nyilatkozatában szerepéről. És valóban ezt is játssza - teljes vígjátéki fegyverzetben. Lázás lelkesedéssel vág bele az új élet megteremtésébe, és mert neki nincs olyan konkrét elképzelése a „boldogságról”, mint Ludmillának, a vesztes is ő lesz természetesen. Ludmilla kiöltözteti, kicifrázza őt is, akár a lakást (elvégre a férj is hozzátartozik a berendezéshez, nem?), hizlalgatja (most egy kis tejet igyál, most egy kis húst egyél), és agyonnyomorgatja szerelmével.

A loboncos agglegényből gondosan ápoltság papuccsá vált Vászja végül lázadásra kényszerül; kamaszos dacossággal rázza le magáról a feszélyezően jól vasalt ruhát, tagadja meg a szerető hitvesi csókot - és szakí egy szerelemmel,

hogy boldogan hulljon bele egy másikba. Tordy Géza sodró játéka jórészt egymágában megszabja a produkció ritmusát.

Ivánt Tahí Tóth László játssza. Iván mackósabb természetű, mint Vászja, lassúbb, bizonytalanabb, esetlenebb. Tahí Tóth László ezt emeli játékába; úgy tud otthon lenni ebben a tárgyi és érzelmi rendtelenségben, hogy egy pillanatig sem érzi magát otthonosan benne.

Vászját a szellemi, Ivánt a testi éhség nógatja cselekvésre. Találkozásuk, hogy kölcsönösen segíteni tudnak egymáson - maga a megoldás. Azért persze nehezen szánják rá magukat. Iván hosszasan, méltán toporog a kötélben lebegő éléskamra előtt, pedig nem is tudja, csak érzi: az orrcsiklandó sült húsert Ludmillát is vállalni kell. Hát vállalja. A „végre jóllakni” minden örömeivel és a „majd ő meg-nevelni Ludmillát” balga reményével.

A Jemelőjén névre hallgató versfaragó Kern András. Szerepe mindössze annyi, hogy kétszer kidobják. (Így van megírva a darab.) Kern András jó játékkal győz meg arról bennünket, hogy az ilyen Jemelőjénokat valóban a legjobb kidobni - nemcsak a vígjátékokban.

A kopottságukban dekoratív jelmezeket Kemenes Fanni tervezte.

Jákó Pál fordítását - az örömtelibb nevetés kedvéért - Abody Béla tűzdelte meg a „pesti humor” szelídebb poén-sortúzeivel.

*

És végezetül még valamit a darabról. Katajev vígjátéka - vígjáték: a „leg-haladóbb” drámai műfaj. Eszközeiben, helyzeteiben valóban az - a műfaj mai művelői sokkal rafináltabb, ötletesebb eszközökkel, trükkökkel csiklandják ki belőlünk a nevetést. Többet is, harsányabbat is talán, mint *A kör négyzsögesí-*

SPÍRÓ GYÖRGY

Mikroszkópusz- pókus

Öt éve immár, hogy a Mikroszkóp Színpad tiszta vizet töltöget a fejekbe. Azóta a fejekben remélhetőleg több lett a tisztaság. Valószínűleg persze több lett a víz is. De úgy tűnik, ez a víz nem annyira tiszta, hogy teljesen sótalan lenne. Sőt. Olykor sava is van meg bors is. Jókat kacagunk, nevetünk és röhögünk - közönségrétege válogatja - ezen a mostani műsoron is, sőt, utána meg is marad belőle valami. Valami nem túlzottan vidám érzés, pedig sokat nevettünk. Ez a kabaré nem is olyan könnyed és gondtalan, ahogy azt egy kabarétól elvárna az ember. Ez pedig feltétlenül a műsor javára válik.

Kezdjük hát azzal, amire nem érdemes visszaemlékezni. Van egy-két hosszú lére eresztett, túlduzzasztott villámréfa, amelyek bármely más kabaréműsorba beférnének - igaz, el is maradhatnának. Jól bejöttünk, mondják a honfoglaló magyarok, és nem tudván hova továbbmenni, maradnak, unalmasan, triviálisan és túljátszva. Jé, mennyi arcom volt, jön rá a borotválkozó kisember, szembesülve - Karinthy receptje szerint, ám Karinthy költészete nélkül - hajdani „önmagával”. Az egész műsort átszövő politikai koncepció ezen a két jeleneten csak lóg. Meggyőződés nélkül eszelték ki vicceit, minekutána a színészek is meggyőződés nélkül vigadnak.

Ott azonban, ahol már az alapötlet is a politizáló ember józan csodálkozásából született, egyszerre eltűnnek a szokványos viccírói és színészi megoldások. Milyen messze vagyunk Bécsről? - kérdi

a gyanútlan, hazánkba szakadt magyar, a meglehetősen jelentéktelen nulla-kilométerkő láttán. A válasz nagyon dialektikus. Logikusnak éppen nem mondható, de benne van a történelem logikája. Nem is lehet ezen a számon olyan nagyon nevetni. Inkább csak eltűnődni. Most, hogy visszagondolok, pontosan fel tudom idézni Komlós magyarázatának gondolatmenetét, emlékszem a poénjaira, mert az én bőrömön csattantak. Hogy a *Jól bejöttünk* jelenetben mit szellemeskedtek a hajdani magyarok? Fogalmam sincs.

Az este legjobb jelenetében két fellépésre készülő oroszán vitatkozik előttünk, hogy vajon megegyék-e az orosz-lánszelidítőt. Végül nem eszik meg, és nem színpadtechnikai okokból, hanem mert megelégszenek a teljesen köznapiság edellel. De az oroszánok e kompromisszuma egyszerre más megvilágításba helyezi az egész műsort. Akár jóízűen nevetett addig a néző, akár kényszeredetten, akár egyetértett a tréfák céljával, akár nem, *Az idomítás csodája* című jelenet nem vicc. Ez a két nagyon bájos oroszán bizony naponta átugrál azon a bizonyos tüzes karikán, és bizony megdolgozik a mindennapi húsért, ugyanakkor az orosz-lánszelidítőt a hajlongásért kapja a fizetését. No meg azért, mert kordában tartja az oroszánjait. Ez persze a két bájos oroszánban nem tudatosodik. Ezért halasztják el teli hassal a szelidítő elfogyasztását másnapra. Valószínűleg akkor sem fogják megenni. De mit tesznek az oroszánok, ha a szelidítő egy napon történetesen elfelejt vacsorát adni nekik a fellépés előtt? A két oroszán: a nagyon kedvesen játszó Pécsi Ildikó és az egészen kiváló Harkányi Endre. Nem csupán kedves komédiázás, amit az oroszán bőrében művelnek. Jellembrázolás és bírálat is egyben. Ezek a voltaképpen becsületes, dolgozó oroszánok a kispolgár fejével gondolkodnak. Sokat vicsoznak, sokat haboznak, szenvedélye-



Tiszta vizet a fejekbe! (Mikroszkóp Színpad). **Hofi Géza**

sen terveznek, aztán bájosan behúzzák a farkukat. A mai adag húsnak élnek.

A világpolitika feletti nevetés súlytalanabb és gondtalanabb ennél. (A közéleti báboperett és a szocialista országok-ról szóló táncbemutató.)

Hofi

Hofi Géza külön szám, külön műfaj. Ő a hofiműfaj képviseli. Mindent tud, amit egy parodistának tudnia illik. Mű-sora első száma - *Interjú egy kiváló sakk-mesterrel* - paródia, jellemrajz és politikai helyzetjelentés, mintegy összefoglalója a Mikroszkóp egész műsorának. Érdemes megnézni egy kicsit közelebbről további számait is, megpróbálni „megfogni”, hogyan teremti meg Hofi a hofiműfajt.

Világos, hogy aktuális témát választ, méghozzá olyat, amelyet az ország aprajagja ismer, nemre és gondolkodásra való hovatartozástól függetlenül. Az ilyen témáról általában sokat beszél a rádió, a tévé és a sajtó, ami egyúttal azt is lehetővé teszi, hogy az említett intézményeknek is oda lehessen szurkálni. Mindjárt megnő a dimenziók száma, ilyen téma most az olimpia. Hofi azon-

tése. És mégis, Katajev műve most is, jó negyven év múltán is - vígjátékéletkorban őrjáti idő! - kedves társunk. Az, mert nem csupán nekünk, rólunk is szól. Rólunk, az ifjúságunkról, a mindent meghódítani akaró kevésszámunkról, az őszinteségünkéről, a „felöltött” élet kezdés tétova botorkálásáról - és a fiatalság nagy csatározásában egy új világ-rend születéséről. És éppen az a nagy-

szzerű Katajev művében, ahogy a fiatalok őszinte szebbkeresésében tükröztetni tudja egy születő új rend emberibb lehetőségeit.

Nevetünk rajtuk, négyükön? Nevetünk. Nevetnünk kell, mert oly kedvesek, oly ügyefogyottak, oly szépek és oly suták. Fiatalok. Egyidősek egykori önmagunkkal, azzal a régi, halványuló kép-pel, amelyet őrzünk valami szépről, vala-

mi nagyszerűről - a fiatalságunkról. Arról, amilyenek mi is voltunk, vagy hisz-szük, hogy voltunk.

Katajev: A kör négyszögesítése (Pesti Színház)
Jákó Pál fordítását átdolgozta Abody Béla. Rendezte: Marton László, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Kemenes Fanni.

Szereplők: Halász Judit, Tordy Géza, Venczel Vera, Tahi Tóth László, Kern András, Szakácsi Sándor f. h.



Tiszta vizet a fejekbe! (Mikroszkóp Színpad). Komlós János, a báboperett narrátora

ban nagyon ravasz, és sok mindent összekever, hogy a rögtönzés látszatát keltse. Mert a közönség jobban elámul, ha azt hiszi, hogy a produkciót ez a villám-agyú Hofi ott találja ki. Ha a közönség arra gondolna, hogy Hofi esetleg otthon is dolgozik a műsorán, némileg lelohadna. Hofi tulajdonképpen valóban rögtönöz, csak éppen előre tudja, hogy melyik poénjára hogyan fognak reagálni, mit fognak közbekiabálni, hol fog lassabban leesni a tantusz, úgyhogy minden közbe-szólásra, minden reakcióra készen van néhány rögtönzött válasza. Namármost a számnak van egy váza, ez az olimpia, a viccek, beköpések, grimaszok és gesztusok nagy része előre megvan, csak éppen nem lehet észrevenni.

Hofi ugyanis azzal kezdi, hogy kijön a színpadra, és ebben a pillanatban azonnal létrejön az ideális kapcsolat a nézőkkel. Hogyan csinálja? Rejtély. Nem azért jön létre ez a kapcsolat, mert a közönség már ismeri. Hofi ugyanis ki tud jönni úgy is, hogy nem jön létre semmi. Pedig akkor is ismeri a közönség. Hofi tehát megáll egyhelyben, lopva körülpillant, mintegy birtokba veszi a közönségét, az-tán elkezd csevegni. Kissé szaggyatottan cseveg. Közben időnként elvigyorogja magát. Nevet a saját viccein. A poénok egy részét szinte elharapja, szinte csak hozzágondolja őket a kimondott szöveghez, és fene tudja, miért, de a közönség is hozzágondolja. Pedig a poénjai igazán nem triviálisak. Nem tudnám őket kitalálni, ha nem ő állna ott a színpadon, ő, Hofi Géza, akit annyira elfogadunk a magunkénak, hogy valamilyen módon elkezdünk az ő fejével gondolkodni.

Nézzük az arcát. Ezt az arcot az isten is komikus mimikára teremtette. Csak

éppen mégis Hofi tanulta meg mozgatni. Ezzel az arccal nagyon sokféle grimaszt lehet vágni, de valamennyi grimasznak közös a jelentése: az elképedéssel vegyes kételkedés. - Hát ennyire örültek volnánk, emberek? - kérdezi minden grimasza. Vagy másképpen lefordítva: - Hát már megint be akarják nekem mesélni?

Ez a mimika olyasmi nála, mint egy festményénél az alapozás. Akkor is jelen van, ha nem látni. Akkor is kibukkan a többi festékréteg alól, amikor másról van szó. Világos, hogy nem kell bizonygatni: a maszk mögött világnézet van, az pedig nem a bőr felszínén tanyázik.

Hofi tehát bejött, cseveg, nevetgél és játszik az arcával. A szemöldökét többnyire felvonja, csodálkozva, a fejét általában fölszege, és felülről néz ránk. Némi fensőséggel. Felül vagyok emelkedve, közli velünk a fennhéjázás halvány jele nélkül. Én itt most gondolkodni fogok, hangosan eszmét cserélek, mindjárt meg-látjátok, mi jön ki belőle.

És gondolkodik. Most már nemcsak a mimikájával. Azzal csak az alaphangulatot adta meg. Miről gondolkodik? Lát-szólag összevissza sok mindenbe belekap. Ami eszébe jut, azt rögtön megeleveníti. Kihagyásokkal dolgozik, nincs szüksége szellemes szövegre, történetre, expozíció-ra, a helyzet felvázolására, szélsőséges típusokban gondolkodik, megmutatja a típust néhány grimasszal, pár mozdulattal, egy-két szóval, aztán minden átváltás nélkül kiugrik belőle, hozzáfűzi a saját véleményét, tömören, néhány grimasz-szal, pár mozdulattal, egy-két szóval, aztán megint visszalép az ábrázolt típusba, megint kilép belőle, mindvégig csodál-kozik, és ezt addig folytatja, amíg felhaj-

tóerőt érez a közönségben. Lehet, hogy a közönség aznap este olyan, hogy az öt-letet hosszú percekig lehet variálni. Lehet, hogy a közönség másra van beállítva. Akkor gyorsan abbahagyja, és elegánsan, könnyedén átlép másik szférába. Ez hat rögtönzésnek. Valamit játszik. Hosszabb jelenet kellős közepében vagyunk, egész szereplőgárdát és aprólékosan kidolgozott helyszínt képzeltünk már köréje, neki meg hirtelen eszébe jut az alkoholizmus, odalép a falhoz, két mozdulattal felvázol a fehér falra egy alkoholizmussal szembe-álló plakátot, hátralép és elámul. Micsoda baromság van ezen a plakáton! Bámuljuk a fehér falat és elámulunk: tényleg, micsoda baromság! Két bal láb lóg ki az asztal alól! Észrevettük? Nem. Hofi észrevételte. Mielőtt felocsúdnánk, Hofi már teleszórt a plakátot az összes lehetséges poénnal, visszalép az előbbi jelenetbe, és továbbjátssza. A köréje képzelt szereplőgárda és a helyszín pedig megint ott van körülötte. Látjuk.

Mindent észrevesz. A hátsó sorokban kissé késve esik le a tantusz: hirtelen fel-bugyborékoló nevetés. Hofi nyugtazza, majd hirtelen leguggol, és az első sorban ülők képébe bámul. Csönd. Hofi kifakad: Maguk meg miért ülnek ilyen feszesen? Miért nem vigyorognak? Maguk már az első sorban ülnek! Innen már nem lehet előrébb jutni! Csak a színpad van hátra! - Nevetés. Ez bizony talált. Lehet, hogy tényleg rögtönzés volt. Világnézeti rögtönzés. Világnézetet nem lehet rögtönözni.

Olimpia, súlyemelés. Kijön a szovjet versenyző. Hofi hosszasan készülődik. Magnéziumot ken a kezére. Persze, hogy képzeletben. Előtte a súly. Persze, hogy képzeletben. Rajta a súlyok. A Közel-Kelet meg a szocialista országok. Hofi készülődik. Közben néhányszor beugrat. A helyzetből adódó minden poénlehetőséget kihasznál. Aztán végre felemeli a súlyt, fenn van, Hofi arcán kimerült és boldog mosoly - és hirtelen kiugrik a szerepből, és arcán a felháborodott grimasszal a szemünkbe vágja: Legalább nyögnének hozzá! Jó poén ez önmagában is. Hát még, ha megértjük.

Tud énekelni, táncolni, parodizálni, szóval mindent, de ez fel se tűnik. Szavalókórust alakít. Négytagú szavalókórust. Négy különböző embert. Átugrik az egyikből a másikba. A retinánkon egyszerre van rajta mind a négy ember. Lök-dösik egymást. Vitatkoznak egymással. Hofi el tudja játszani Karinthy álmát,

arcok és maszkok

hogy ő két macska és játszik egymással. Mégsem ez a lényeg. Nem az a fontos, mit tud eljátszani, hanem az, hogy ő ki-csoda. Teremtett egy típust, amelyet nem csak szeretni, de tisztelni is lehet. Ez a típus talán megvolt már előtte is, hiszen mi az, ami nálunk ki ne termelődne, de színházba Hofi hozta először. Ez a típus nem a chaplini kisember élő és továbbélő változatainak egyike. Hofi nem kisember. Hogy kicsoda ő tulajdonképpen? Vagány? Plebejus gúnyolódó? Több ennél. Sokat megélt örök racionalista, javíthatatlan gondolkodó, egészséges vigyor, kérelhetetlen ember.

Ha véletlenül elolvassa, amit róla írtam - és őszintén : mi a csudának olvasná el, majd pont én fogom neki őt magát megmagyarázni -, akkor, szinte magam előtt látom: elhúzza a száját, felvonja a szemöldökét, és azt mondja: Nnnnna. És ezzel végem, ki vagyok készítve. Körülöttem mindenki rajtam röhög, még én is.

Tiszta vizet a fejekbe ... (Mikroszkóp Sín-pad)

Írta: Miklósi Ottó, Pajzs Gábor, Peterdi Pál, Somogyi Pál, Sós András ötleteinek felhasználásával: Hofi Géza, Marton Frigyes, Szilágyi György és Komlós János. Rendezte: Marton Frigyes, játsszák: Bilicsi Mária, Gera Zoltán, Harkányi Endre, Hofi Géza, Komlós János, Molnár Péter, Pécsi Ildikó, Pongrácz Imre, Szigeti András, Varga József

Tiszta vizet a fejekbe! (Mikroszkóp Színpad)
Pécsi Ildikó és Harkányi Endre (Iklády László felvétele)



Pécsi Sándor (1922-1972)

Tavaly március 18-án múlt ötven éves. Az alábbi összeállítás szerkesztője ebből az alkalomból elkezdett egy írást Pécsi Sándor elmúlt tíz évéről, melynek tanúja volt. Novemberben akart bemenni a Madách Színház próbájára, élvezettel figyelni, hogyan alakul a *Falstaff* - ez a ragyogó szerep egy nagyszerű művész színpadi megformálásában.

A próbákon már nem láthatta. November 4-én bemondta a rádió: meghalt Pécsi Sándor.

Nehezen hittük el. Most gondoljunk mégis az élő Pécsi Sándorra, s idézzük fel immár az elmúlt három évtizedet.

„Különb akartam lenni, mint mások. Tisztán emlékszem, hogy kilencéves koromban drága jó nagyanyám egyszer igazságtalanul megpofozott. Sértettségemben két alternatíva állt előttem. Vagy öngyilkos leszek, vagy megmutatom. Megmutatom, hogy nagy ember leszek, és akkor majd szégyellni fogják ezt a pofont. Nem az öngyilkosságot választottam, a másik út praktikusabbnak tűnt. Esztendőkön keresztül papnak készültem. Tízennégy éves voltam, határoztam; nem az egyház, hanem Thália papja leszek.”

(Film Színház Muzsika, 1961.)

A *Lelkes É'ával* folytatott beszélgetésből)

Szülei akaratára a sárospataki kollégiumba került. Érettségi után a jogra iratkozott, két szemeszter után azonban otthagyta. Rendezőgyakornok lett a filmgyárban. Ezután jelentkezett a Színiakadémiára, fel is vették. 1944-ben fejezi be színi tanulmányait. Egy vizsgaelőadására így emlékszik vissza Dalos László 1969-ben a Film Színház Muzsika című lap Színészarcok sorozatában megjelent írásában: „Ott állt egy zömök s már akkor kopaszodó fiatalember a Zeneművészeti Főiskola kistermének színpadán, s mondta egy naiv, tiszta ember megbékélő mondatait (egy emberölés miatt halálra ítélt szegedi parasztot játszott, bizonyos Karácsony Jósikát, akinek egy éjszakája

volt már hátra az életből, a siralomház-beli) - ott állt egy végzős színinövendék, s ahogy állt, ahogyan lépett, amint csizmájához vagy a borospohárhoz nyúlt : minden gesztusa, játéka ma is előttem van. Emlékszem, arra a kérdésre kerestem közben a választ: kit utánoz? Nem utánozott senkit. Kihez hasonlított? Nem hasonlított senkihez. Akkor még így nyomtatták ki a nevét a színlapra: Péchy Sándor.”

1945-ben Miskolcon, Sátorlajúhelyen, Szombathelyen játszott, majd 1946-ban jelentkezett a Művész Színházba. Meghallgatták. Felvételének körülményeit így idézi fel Dalos László az előbb említett írásban:

„Mi mindent játszott vidéken? Például a nagypapát az egyik divatos vígjátékíró darabjában. Jó, menjen fel a színpadra, mondjon belőle valamit. Ekkor elővett a zsebéből egy darabka ceruzát, a szájába tette, középre, és elkezdett nagypapásan motyogni. Mit játszott még? Ficsúrt a Liliomban. Tessék ... Ekkor a bal sarkába csúszott le a ceruzadarab, úgy mondta a szöveget. Egyre jobban tetszett. Amikor pedig a ceruzacsikk a szája jobb sarkába vándorolt és fölfelé meredt, mint egy hajdan elegáns szipka, ő pedig mondani kezdte az *Éjjeli menedékhely* bárójának szerepét - már teljes volt a sikere. Szerződötték.”

1946

Giraudoux: *Trójában nem lesz háború*

„A színpadon félsötét, aki beszél, alig látszik. De ha látszanék is, a közönség ezt az új színészarcot még amúgy sem ismerné. A nevet sem: Pécsi Sándor. Ki ez? Fiatal, öreg? Honnan jött? A nézőtérén zizeg a színlap az emberek kezében, félsötétben böngészik a szerepet játszó ismeretlen színész nevét. A szerep az árbocmester szerepe Giraudoux művében, a *Trójában nem lesz háború*-ban. Ki ez, aki ilyen erővel láttat, meleg tájat láttat, fel-forrt emberpárt láttat egy szűk és bizony megkopott nézőtérén, oly távol az akháj és trójai vizektől? Mert a Művész Színház akkori nézőtere kopott volt, az emberek lelke pedig szűk még a művészet befogadására.

Alig múlt el akkor még a háború Pestről és a világból. De a nézőtérén izgatott keresgélés kezdődött a félsötétben a színlapon: ki játssza az árbocmestert? Ki játssza így? Pécsi Sándor. A nevét egy csapásra így ismerte meg félsötétben a közönség. S mire utána eljátszotta ugyan-

ebben a színházban a másikat, a főszerepet, az Anouilh-féle Euridikében Dulac ripacs színigazgató szerepét, az erőszakos és ravaszt, a kispolgárba kevert művészt, már mindenki, aki itt színház iránt érdeklődik, tudta Pécsi Sándort."

(Mátrai-Betegh Béla megemlékezése a Magyar Nemzetben, 1972)

1950

Szurov: Szabad a pálya

„Nap mint nap lelkes taps zúgott fel a Madách Színház nézőterén. Pécsi Sándor darab legfontosabb szerepét, egy szovjet professzor nagyszerű figuráját kelti életre. Félelmetes zsonglőr ez a művész! Dermesztő csendet tud teremteni a színpadon egyetlen éles, sivító hanggal, egyetlen furcsán groteszk, hirtelen mozdulattal is. Amikor pislogva, hamiskásan mosolyog, akkor is éreznünk kell rajta, hogy megingathatatlanul kemény, mint valami szikla. Viám és hangos, mint egy gyerek. Hadarva, ordítva is mer beszélni a színpadon, nevetése sokszor nyers, mint egy üvöltés, mégis az élet egyszerű emberi igazsága árad minden hangjából és mozdulatából. Ideges beszédtempója súlyos, méltóságos hangzásúvá változik a kellő pillanatban. A szovjet ember megrendíthetetlen biztonságát és becsületes egyszerűségét életigaz színekben idézi előnként."

(Színház és Mozi, Szegi Pál)

Osztrovszkij : Farkasok és bárányok

„Pécsi egészen kiválóan alkotta meg Csugunov dickensi, kívül-belül elmozdított figuráját. Csugunovja jól érzi magát a piszokban, olyan ember, akit a szinte termékeny, szinte egészségesen burjánzó, vérbő romlottság jellemez. Mégis minden mozdulata, minden szava Osztrovszkij célját sugározza: nemcsak el-riaszt a rossztól, hanem felkelti bennünk a vágyat az erkölcsi, szellemi tisztaság iránt."

(Magyar Nemzet, Antal Gábor)

1952

Lope de Vega: A hős falu

„Tanulságos megfigyelni azt a sokoldalúságot, amellyel kialakítja Mengo figuráját. Hanghordozása, mozgása, arcjátéka, jelmeze, rengeteg részletmunkával fölépített alakítása teljesen egységes, mert minden mozzanata ugyanazt a társadalmi s lelki tartalmat fejezi ki. Gro-

teszk, tragikus és végtelenül szeretetre méltó egyszerre."

(Színház- és Filmművészet, Sebestyén György)

1954

Csehov : Három nővér

„Pécsi olyan megrázó erővel vetíti előnk az elvetélt professzor lezúllásának folyamatát, hogy tragédiája csaknem föléje nő három húgáénak. Harmadik felvonásbeli monológja egy akarattalan, kisiklott ember haszontalan önámítását és összeroppanását jeleníti meg, a teljes kétségbeesés felé vezető úton."

(Népszava, Kárpáti Aurél)

„Megmutatja egy férfiélet teljes összeroppanását az álmoktól a szégyenteljes valóig. Egy ember csökken itt törpévé, aki végül is szívszaggatóan csendes tragikummal tologat kocsiiban saját gyermekeként egy valószínűleg idegen porontyot."

(Magyar Nemzet, Mátrai-Betegh Béla)

1955

Sarkadi Imre: Szeptember

„Az előadás legnagyobb élménye Pécsi Sándor öreg Siposa. Vékonyszálú, szürke hajától kopott csizmáig egy tömbből faragott ember. Ellentmondó vonásokat ötvöz egységes jellembe. Nemcsak az alak jelenét élteti át velünk, hanem belénk itatja múltját, egész életútját, és arra készíti, hogy jövőjén, sorsán is gondolkodjunk."

(Színház- és Filmművészet, Bacsó Péter)

Pagogyin: A Kreml toronyórája

„Lenin szerepét Pécsi Sándor alakítja. Jó lenne, ha ezt az alakítást a Színművészeti Főiskola filmre venné; már pusztán pedagógiai szempontból is kár volna, ha Pécsinek ezt a szerepét nem örökítenék meg. Ha van igazi színészi átlényegülés, az övé az ebben a szerepben. Elsősorban arról van szó, hogy egy igen markáns színészegetyéniség minden jól ismert és sajátos vonása hogyan hangolódik át, hogyan nyer egyenként új értéket, és összességében hogyan formál új jellemet. Ez a derű, amit most Lenin egy-egy mosolya sugároz, rokon sok mindenben Pécsiével; de: egy árnyalattal kesernyésebb, komolyabb, és semmi fölény vagy gúny nincs benne. Vagy: Pécsi az életben is ideges, izgékony, ún. motorikus alkat; a belső

tűznek, nyugtalanságnak ezek a megnyilvánulásai most hirtelen megállásokkal, feszült figyelemben szoborrá merevedésekkel párosulnak, hogy annál nagyobb szenvedéllyel érvényesüljenek megint."

(Irodalmi Újság, Mesterházi Lajos)

1956

Gorkij : Éjjeli menedékhely

„Pécsi Lukájának egyszerűsége abból fakad, hogy ő is elesett ember, de olyan, aki szeretné megérteni az emberek dolgait. Népies, de passzív ez az egyszerűség, cselekedetekben nem képes megnyilvánulni ... Pécsi - valóban virtuóz remekléssel - mondatról mondatra azt a jólelkű öregembert ábrázolja, aki segíteni vágyásból hazudik."

(Színház- és Filmművészet, Eörsi István)

1957

Figueiredo: A róka meg a szőlő

„Emberség, derű, szelíd szomorúság, a gondolat ragyogó, elbűvölő villanása, az igazsághoz való állhatatos ragaszkodás jellemzi játékát."

(Magyar Ifjúság, Kemény György)

„Pécsi Sándor művészi erejű rabszolgája fájdalmában és lázadásában a legtökéletesebb. Utolsó monológjával egy villanás alatt a valóság drámájába oldja a mesét, pátosza megrázó."

(Film Színház Muzsika, Sándor Iván)

1959

Molière: Tudós nők, Scapin furfangjai

„Jellegetesen komédiás alkat vagyok. Arlecchino-típus, aki a szabad ég alatt szeretne játszani. Bizonyára nagy hasznomat vették volna a reneszánsz olasz piacokon." (Galsai Pongrácz: Öltöztűtűkör)

„Pécsi Sándor a Tudós nők Chrysalejaként és Scapin tarka ruhájában egyformán kitűnő: szellemes és mulatságos. Scapin népi hős voltát és esendő emberi botlásait valamiféle cinkos «értsük meg egymást emberek» mosollyal kapcsolja össze, s ahol nem elég könnyed, egy pajkos szemvillanással azt is pótolja."

(Nők Lapja, Földes Anna)

1960

Arthur Miller: Pillantása hídról

„Talán furcsának tűnik, de először a kezéről szeretnék írni. Ha szobrász lennék,

kifaragnám. Beszédes, szuggesztív erejű keze van. Laposak, metszettek a körmei. Ujjhegyei pedig olyanok, mint a dobverők. Örökké mozognak, valamiféle belső nyugtalanságát levezetve, hüvelykujjával a többi ujján dobol. Civilben gyakran és színpadon pedig olyankor, mikor Eddie Carbone a sétából hazatérő Catherine-t várja. Olyan siettető, az idő végére váró mozdulat ez. A nyugtalan ember ritmusa."

(Film Színház Muzsika, Lelkes Éva)

„Pécsi Sándor remekművű alakításában csakugyan a figura halkszavú emberi tisztasága: ez fogja meg először az embert. Az egyértelmű tisztaság. Amely fölé már az első pillanatokban valami sűrű s majd egyre sűrűsödő végzetszerűség nő. Kezdetben alig vannak gesztusai, hangjában majdnem semmi moduláció; lassú léptetésű, fáradt ember; az emberi életút szeptemberében jár. El se hinnénk neki, hogy föl fog izzani, majd lángra lobban. Ez a szobornyugalmú férfi? S a csoda ott bomlik ki előttünk. Gyorsabbak lesznek a mondatok, a taglejtés megszorodik, a hang fölcsattan - és ha keresnénk is, hasztalan, nem találunk a tegnapi vagy tegnapelőtti Pécsi Sándort. Ugyanaz a művész és mégsem az. Eddie Carbone ő, akin betelik a törvény, aki eszelősen kéri, követeli, vívná vissza becsületét, aki »nem volt tisztán jó, de tiszta volt, mert hagyta, hogy teljes mértékben kiismerjék«. Az eszköztelenségnek az a foka, amelyet alakításában csodálunk, csak azé a művészé lehet, aki minden eszköz birtokában van. S a többletnek is, amely csak nagy egyéniségek sajátja."

(Film Színház Muzsika, Dalos László) *

„Tudom jól, hogy a *Hamlet* Poloniusa nem sikerült; hogy a *Lorenzaccióban* az öreg Strozzi szerepét nem tudtam jól megformálni. Nagy fájdalom ez számomra, mert én nem attól vagyok boldog, hogy Eddie Carbonét jórészt megoldottam, én attól vagyok nyugtalan, hogy Polonius nem sikerült. Azért kínos küzdelem ez számomra, mert ilyenkor úgy érzem, készületlen vagyok, s a premier rámtör, s én kétségbeesetten megkapaszkodom bevált fogásaimban. Ilyenkor tolamak elő a modorosságok, a manírok. Ez a küzdelem, a tiszta kifejezéssel való birkózás talán csak a szobrász munkájához hasonlítható. Csakhogy itt az anyag a színész egyénisége, teste, ezt kell

faragni, formálni, alakítani, hogy a drámai gondolatot tisztán fogalmazhassa meg az alakítás."

(Film Színház Muzsika, beszélgetés Illés Jenővel)

1962

Tennessee Williams: *A vágy villamosa*

„... Itt megpróbáltam szinte Eddie ellenpólusát megformálni, szinte annak ellenképét, a férfias keménységgel szemben költészetet, naiv hitet, lírát, félszeg férfiaságot ábrázolni. Talán könnyebb dolgom volt, mint máskor, mert itt sokat adhattam önmagamból is, egyéniségemből, emlékeimből, legsajátabb gyötrelmeimből."

(Film Színház Muzsika, Illés Jenő cikkében)

„Mitch-csel, a dráma egy kevésbé jelentős figurájával Pécsi Sándor csodát tesz. Ezt az együgyű, jóindulatúan naiv nagy gyermeket az író teremtette önmaga fölé emeli, s a legátlátszóbb helyzetben is meg tudja óvni a nevetségességtől, a hangsúlyt emberi tartására helyezve."

(Film Színház Muzsika, Hámori Ottó)

Gogol: *A revizor*

„Pécsi Sándor polgármestere harsány és parlagi, ravasz és okos, vesztegető és

megvesztegethető, gyáva, alázatos és úrhatnám. Olyan ember, aki először ugrik be a látszatoknak, mert a legtöbb a takargatnivalója. Megkoronázza a lopásoknak, az erőszakosságnak, a gonosz ön-kénynek azt az egész világot, melyet a cár atyuska neve szentesít. Nagy színészi szenvedély fűti át polgármester-alakját, szinte a figurára tör és magával ragadja a nézőt az erőszakoskodás és az úrhatnamság kemény elítéléséig."

(Film Színház Muzsika, Barabás Tibor)

1963

Shaw: *Tanner John házassága*

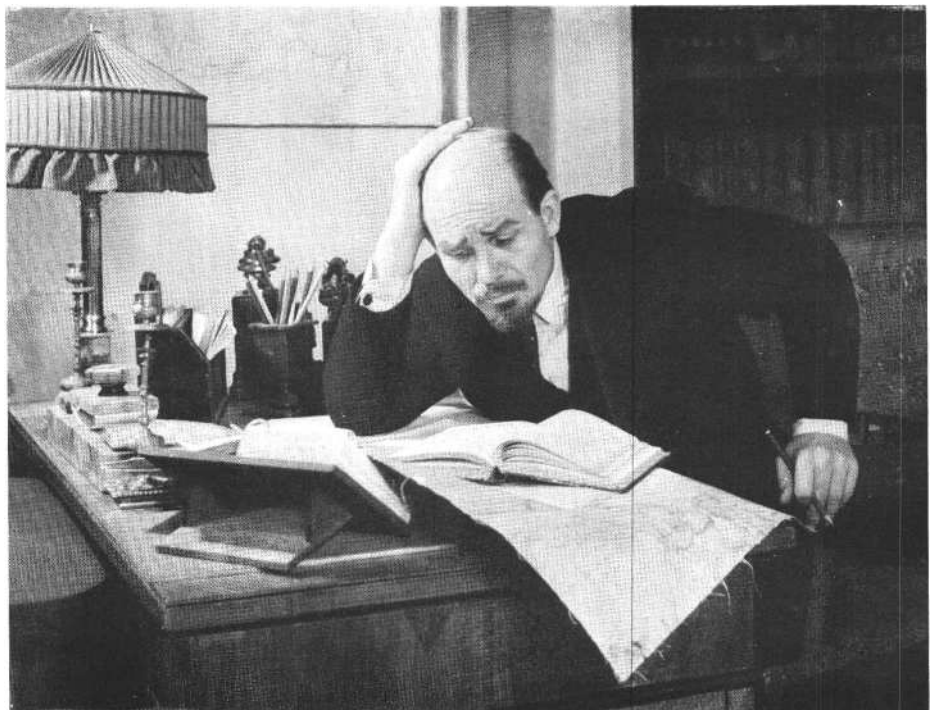
„...Mendozája ismét nagy álalítás. A Sierrában részvénytársasági alapon tablóbandát szervező útonálló, az elfuserált filozófus, a reménytelen szerelmes, az előzékeny háziga, a vitaklubvezető és a nagygazemberek ellen acsarkodó kisgazember *szerű* arcú játékhóssát szellemesen, svádával, ízes eredetiséggel eleveníti meg."

(Esti Hírlap, Dersi Tamás)

1964

Gorkij: *Kispolgárok*

„Percsihin csupa gyermekség, líra, és én - szinte alig élhettem ki a színpadon lírai



Pécsi Sándor mint Lenin Pagogyin *A Kreml toronyórája* című drámájában (Madách Színház, 1955) (MTI fotó - Farkas Tamás felvétele)

énemet. És a gyerekkoromat sem! Most vagyok negyvenkét éves, és hosszú ideig alig játszottam nyolcvan éven aluli szerepet. Nos, Percsihin nem fiatal, de tulajdonképpen gyerek. Imádja a szabadságot. [mád repülni, mint a madár. Ifjúi énemet álmodhatom vissza majd a színpadra. Azt mondják, hogy aki korán leveti gyerekcipőjét, sohasem nővi ki azokat. De ezt vállalom..."]

(Film Színház Muzsika, a Nagy Juditnak adott nyilatkozatból)

„Humoros vonásaival együtt szánalmasságában is megindító Pécsi Sándor Percsihinje. Nem valamiféle félnótás csavargó, hanem az élet egyszerű igazságait megérző ember, aki a maga módján felette áll az egész kispolgári tenyészetnek.”

(Népszava, Szombathelyi Ervin)

1967

Scarnicci-Tarabusi: *Kaviár és lencse*

„Pécsi Sándor egyetlen megszakítatlan lendülettel viharzik át a három felvonáson. Pillanatonként változik a szerepen belüli szerepei szerint, a magára öltött nagyvonalúságból előugrik a kicsinyesség, magabiztosságából a felszarvazottságtól való félelem. De mindezt átszínésíti az alaptermészetét meghatározó emberség.”

(Film Színház Muzsika, Kürti László)

„Harsog, sír, hörög, turbékol, nem is a közönségnek, saját magának és az együttesnek handabandázik. Figurája a lelemény hőse, az elpusztíthatatlan életerő, a nagyszerű mediterrán spontaneitás diadala.”

Dürrenmatt: *A nagy Romulus*

(Esti Hírlap, Dersi Tamás)

„Az est kimagasló élménye nagy színészünk, Pécsi Sándor a címszerepben. Olyan »kis Romulusból« indít, hogy csakugyan rászolgál a gyalázatos császár névre, s végül is jelentékeny, ha nem is rokonszenves emberré nő, akinek a tragédiája éppen abban rejlik, hogy bohózzati véget ér. Pécsi színművészhez méltóan valósítja meg a szerző legfőbb előírását: »az én alakjaim csak belülről ábrázolhatók.« Oroszlánrésze van egy emlékeztetés színházi este élményében.”

(Népszava, Rajk András)

A „Film Színház Muzsikában” Illés Jenőnek adott nyilatkozatában így vall magáról, egy szerepre való felkészüléséről: „Nem klasszikusokon nevelkedtem, csak a XX. század klasszikusai foglalkoztattak engem, ők vonzanak, az ő gondolataik állnak közel hozzám időben és lélekben egyaránt. Módszerem talán nincs is, ösztönökből indulok ki. Először engedem eláradni magamon az ábrázolandó figurát, hogy aztán mondatról mondatra megkomponálhassam a mozgás és a beszéd egységét, ritmusát, erejét, modulációit. Néha elég csak a saját tapasztalatomra hagyatkozni, de az is előfordult már, hogy egyszer, amikor részegget kellett alakítanom, végigjártam az alvilági lebujszókat, és figyeltem a berúgott embereket.”

1969

Németh László: *Papucshős*

„Kivételes színészi teljesítmény, az azonosulás csodája; nem tudunk hinni Sebőnek. Nem hisszük el, amit Sebő - Pécsi Sándor - el akar hitetni magával. Pécsi érezettni tudja, hogy Sebő nem hogy nem tud, nem hogy nem akar megszabadulni Lonkától, de egész életében egyetlen művet építgetett, lemondva a másik műről, a tudományosról. Ez a mű Lonka, Sebő viszonya Lonkához...”

Nem tudjuk sajnálni, nem tudjuk megvetni sem, valamiért mégis megrendülünk. Talán azért, mert kell valami nagyság ahhoz, hogy egy ember következetesen ragaszkodjék a tulajdon vakágához, hogy tudatosan és elszántan építse tovább megaláztatások sorából álló életművét. Megrendülünk, mert láttunk egy Pécsi Sándort, akinek már nem eszközei vannak, nem mesterségbeli tudása, hanem aki egyszerűen Holly Sebestyén, Sebő, kósi lakos, itt él közöttünk, most már ismerjük.”

(Színház, Spiró György szerepelemzéséből)

1971

Schiller: *Ármány és szerelem*

„Pécsi Sándortól kapott sokadik élmény ez a Miller »városi zenész«. Csendjével, szerénységével és emelt hangjaival mélyen belénk vésődő mementót kiált minden önkény, minden zsarnokság, a minden és mindenkor igazságtalanság ellen. Azt valósítja meg tehát, amit Schiller akart, amiért remekművét az emberiség elé tárta örök használatra.”

(Népszava, Rajk András)

1972

Herman Wouk: *Zendülés a Caine hajón*

„Szólni kell Queeg szerepében Pécsi Sándorról, aki különleges bravúrral kerülte meg a buktatót, amellyel az egyértelmű állásfoglalás járna, és így rafinált ügyességgel hallgattatja el a néző kétélyeit; tudniillik nem játszik se bűnöst, se áldozatot. Kötéltáncosként egyensúlyoz a két véglet között, mindkettőből adagol alakításába, pontosan annyira ellenszenves és pontosan annyira szánandó, amennyire ez a mű maradéktalan élvezetéhez, a műfaj törvényeinek az író is megszegyenítő pontos érvényesítéséhez szükséges.”

(Színház, Szántó Judit)

Molnár Ferenc: *A hatyú*

„Úgy áll rajta a bölcs és aranyos Jácint atya csuhája, mintha Molnár őrá írta volna a szerepet; ugyancsak lubickol ő is a pezsgő, szellemes közegben.”

(Esti Hírlap, Fencsik Flóra)

„Pécsi Sándor túlteljesíti a tervet. Igaz, mindössze öt percig a II. felvonásban; egy báli legyezővel a kezében, amikor a legyező hajdani legyezővé lényegül, ő pedig, kiszökvén az akváriumából az élet-halál légszomjába, a megvalósíthatatlan vágayak szimbólumává.”

(Népszabadság, Spiró György)

*

„- Fél az öregségtől?

- Nem. Én már húszéves koromban vénembereket játszottam. Nagy gyakorlatot szereztem az öregségben.

- Hát a haláltól fél-e?

- Attól a legkevésbé! A sztoikus bölcsen nevelkedtem. S azt hiszem, elég nyugodt lehet a lelkiismeretem.”

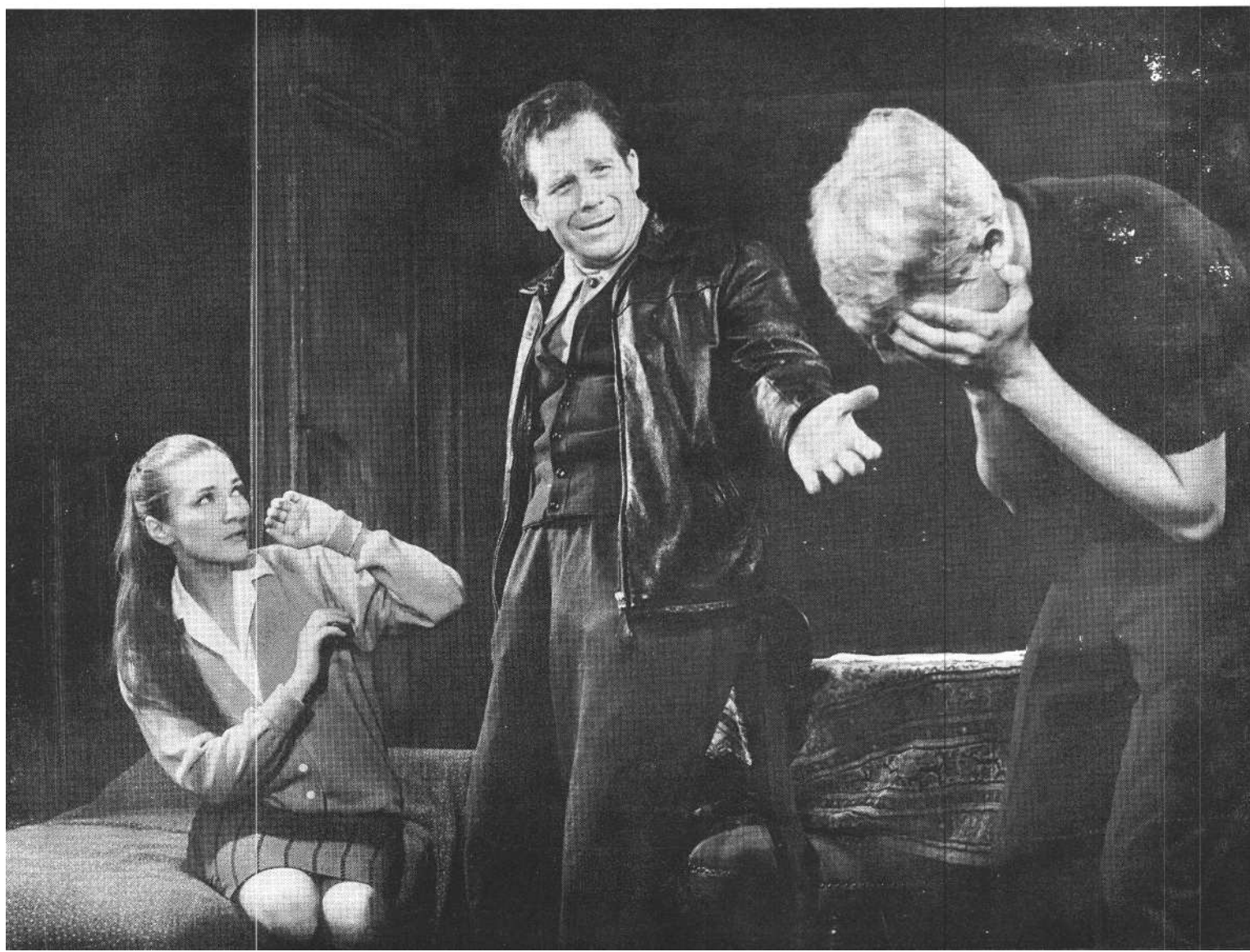
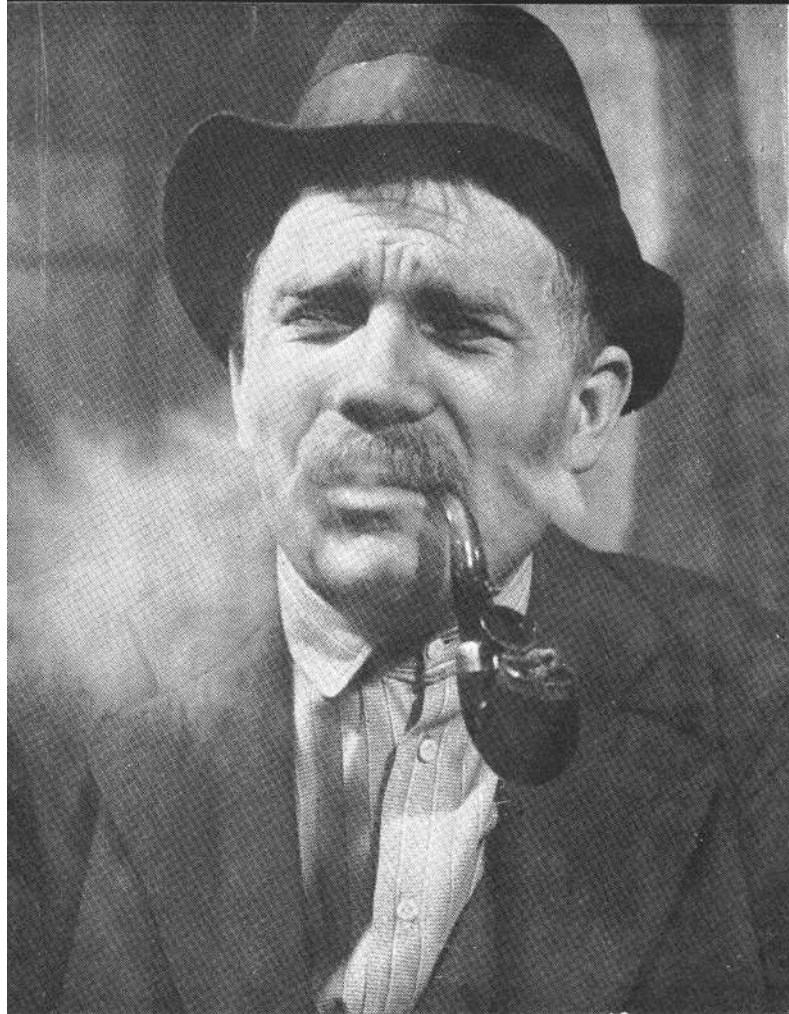
(Részlet a Galsai Pongrác: *Öltözőtükör* című kötetében megjelent interjúból)

Összeállította: Cserje Zsuzsa

Pécsi Sándor Sarkadi Imre *Szeptember* című drámájának öreg Sipos szerepében (Madách Színház, 1955) (MTI fotó - Bartal Ferenc felvétele)

Pécsi Sándor Percsihin szerepében. Gorkij: *Kispolgárok* (Madách Színház, 1964) (MTI fotó - Keleti Eva felvétele)

Pécsi Sándor Vass Évával és Cs. Németh Lajossal Arthur Miller: *Pillantása hidról* című drámájában (Madách Színház, 1960) (MTI fotó - Bartal Ferenc felvétele)



MÉSZÖLY DEZSŐ

Pécsi Sándor sírjánál*

A pataki diákok nevében búcsúztatnám Pécsi Sandort. De mi nem búcsúzunk tőle: magunkkal visszük, akár Madách színházi barátai. Nem kell magyaráznom, hogy értem ezt. Ha magyaráznám, már szónoklat lenne belőle - s a szónoklást Sándor porában sem túrné szívesen.

Már ez a néhány mondat is retorikának tetszik az ő művészetének egyszerű nagysága meilött.

Az őszinteség zsenije volt - és történetesen pataki diák. Történetesen? Öntudatosan is. A patakiak sokat tudnának beszélni erről... Jó volna nem használni nagy szavakat. De a nagy pillanatok nagy szavakat kívánnak. És Patakról szólva Petőfi is nagy szavakat használ - még prózában is. Azt mondja róla az Úti levelekben: a szabadság oroszlánbarlangja.

Tudtuk-e mi, pataki diákok annak idején, hogy milyen barlang melegében nevelődünk? Talán ritkán fordult ez meg a fejünkben, még ritkábban a nyelvünkön. De ösztönösen ráérezünk az élet leghétköznapiabb perceiben is. Milyen természetesen egyet jelentett Patakon magyarnak lenni és szegénypártinak lenni. S milyen természetes volt igazság-pártinak lenni. Igen, jól emlékszem, hogy minden farizeus szemforgatás, minden mameluk helyezkedés, minden álságos, nem őszinte megnyilvánulás milyen köz-nevetségbe fulladt abban a diáktársadalomban.

Pécsi Sándorról szólva: jól tudom én, hogy a hazug pátoszt nem tűrő, szenvedélyes őszinteség, az egyszerű nagyság veleszületett tulajdona volt. Túlzás volna azt mondani, hogy ezt az iskolától kapta. Én csak annyit mondok: mi, akik együtt nevelődtünk vele az oroszlánbarlangban, mindig ott éreztük játékában a pataki diákokat is.

Az élet úgy akarta, hogy ne csak diákként, felnőtten is egy iskolába kerüljünk. Abba a színházba, mely - elsősorban éppen Pécsi művészetének kisugárzására - az őszinteség iskolája lett a magyar színháztársadalomban. Tíz éven át közös otthonunkról: a Madách Színházról beszélek ...

Madách színházi barátaimtól tudtam meg azt is, hogy Sándort azon a reggelen kezében szereppel, szemén szemüveggel találták meg az ágyán. Úgy aludt el, mint aki csak egy percre alszik. Úgy halt meg, mint aki csak egy percre hal meg. Nem mondom, hogy Isten veled, Sándor. Velünk maradsz.

PÉCSI SÁNDOR

Csak egy napra halt meg: amíg eltemettük.

Másnap már egy mozi folyosóján feltűnt: - ott az az elkésett, sietősen menő !...

(El kellett fordulnom, hogy ne lássam: nem ő.)

Azután ajtón át hallottam a hangját,

s éreztem, még szólna, szólna ő, ha hagynák ...

(De nem ütött már át beszéde a nótán,

ahogy a szomszédom csavart rádióján,

s ismét zene ömlött ...) Azután mögöttem roppant

a pad... (Ő volt ?) S mikor felütöttem Csehovot: a

könyvben egy magános férfi

az ő zavarával kezdett heherészni .

Csak egy napra halt meg. Azóta akárhol

járok a tömegben, felbukkan a Sándor:

- már a tarkójáról megismerem - érzem, ha

kicsit kilépek, mindjárt utol érem !

Mészöly Dezső

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Boldizsár Iván:

A SZÍNHÁZ és a színházak

Földes Anna:

Ifjúságnak ifjúságról - vagy az ifjúsággal?

Köröspataki Kiss Sándor:

Színház és ifjúság (Beszélgetés Peter James-szel és Jean Darcante-tal)

Szántó Judit:

A szellemidézés repríze

Szántó Erika:

A Liliom körhintája

Villiam Saroyan:

Fiúk és apák

Spiró György:

Van-e Hamletről mondanivalónk?

PÁLYI ANDRÁS

Darvas Lili költészete

Manfred Schwarz férjgyilkos asszonya börtönbe van zárva. Letartóztatták, bebörtönözték a szó szoros értelmében is ; mégsem a börtöncellában látjuk, hanem a vádlottak padján, a bírósági tárgyalóteremben. Elegáns, dereshajú úriasszony, aki hajdan a Hotel de Poste recepcióján dolgozott, itt szerette meg későbbi férjét, aki üzleti ügyben járt a kisvárosban, s harminc év múltán itt, a Hotel de Poste emeleti szobájában ölte is meg a férfit. Hogy miért? Úgysem érthetik meg - mondja rebbenetlenül bírái szemébe: „Megöltem a férjemet, ennyi nem elég?” A korlátot, mely három oldalról körülveszi, alig érinti meg; ez a korlát - az egész játékban egyedüli „kelléke” - mégis jelképes lényegül: börtöne jelképévé. Ez már nem az a börtön, melybe a tárgyalás után majd visszavezetik; egy életút, egy magatartás börtöne, a szeretet és az önzés börtöne, végzetes és fellebbezhetetlen. Nem is börtön, inkább csapda. Férjgyilkos asszonya úgy vergődik ebben a csapdában, mint az állatok. Ösztönlény, mondhatnánk rossz kifejezéssel. Őrzi, görcsösen vigyázza emberi méltóságát. Megölte a férjét, akit már gyűlölt, hogy ezután újra szerethesse.

Ez a banalitás a monodráma utolsó pillanatában hangzik el ajkáról. Schwarz drámatechnikai virtuozitással leplezi, hogy darabja voltaképp banális dolgokat ismételget; a nagy lélegzetű monológból Darvas Lili teremti igazi, eleven, hiteles drámát. Hogyan? Ő azt vallja, nem „színt játszik”, hanem valahogy „be-legurul” a figurába. Azt is mondhatnánk, minden szerepe személyes vallomás. Ifjúságáról beszél, elfakuló emberi kapcsolatokról, emlékekről, az emlékekben élés-ről? A képtelen gyilkosság és banális igazság teremtette helyzetbe életet lehel, teljes életet. Az ember „örök” igazságai - közhelyek. Itt, A vádlott című játékban minden a hogyan-tól függ (Schwarz darabjának nemcsak fogatékossága, hanem erenye is ez), minden a színészi hitelességen múlik. És Darvas Lili megkölti a színházat e drámai vázlatból: egy-egy gesztusával, mozdulatával, hangsúlyával - s azzal, ami az apró rezzenések, felhangok,

* Elhangzott a művész temetésén

indulatok mögött rejlik: egy emberi magatartásforma pontos rajzával - valóságot, világot költ a szavakhoz, a szavakból.

Hogy mi a titka? Gyilkos úriasszonya szenvtelen, józanul fogalmazott mondatokban ismeri be tettét a bíróság előtt, melyet „előre megfontolt szándékkal”, látszólag minden érzelmi indíték nélkül követett el. Tagoltan, tiszta hangsúllyal beszél. Csak amikor fiatalságukra emlékezik, a múltra, akkor viszi fel kissé, énekelve, a mondatok végén hangsúlyt. Ez az első jel, mely a *felvett pózról* árulkodik. A szenvtelenség, a józan fogalmazás, az „előre megfontolt szándék” emlegetése mind póz. De az éneklős emlékezés is póz. S mennyi póz még az újabb pózok alatt! Megannyi szerep, valódi, életből ellesett, életből hozott szerep, önámító és önvigasztaló hazugságok, kifeslett álmok, elfulladhatatlan nosztalgia - egészen a kiszolgáltatottság, az önmaga előtti leplezettség rémületéig. Csapdába esett: vallomásaiban akaratlanul is szembe kell néznie önmagával. Arca premier planban: jajkiáltás az emberségért, az embernek maradásért. Megtört, megkínzott, önmarcangoló tekintete ijesztő és szív-bemarkoló. Hová lettek a fegyelmezett úriasszony elegáns gesztusai, büszkén viselt pózai? Felveheti-e még újra a pózt? Felveszi. Egy banális igazság erejéig. Aztán nem marad más: visszaroskad a székre, a vádlottak padjára, a korlát mögé, melyet átlényegített, jelképpé emelt, belső bőrtöne jelképvé, s amely most végleg körbefonja.

Minden kelléket átlényegít. Televíziós estjén, melyen *A vádlott* című Schwarzarabot láttuk tőle, még két egyfelvonást, illetve jelenetet játszott el. Görgy Gábor *Délutáni tea* című darabját és *A csalódott Meierné* című kabaréjelenetet, mely az ún. „fekete humor” jegyében szintén Manfred Schwarz fiatal svájci író tollából született. Görgyénél a kellékeknek fokozott dramaturgiai feladatuk van: mintha csak Darvas Lilinek írta volna ezt az egyfelvonást, akinek érintésétől, tekintetétől életre kelnek a tárgyak. Görgy szakadatlanul ugyanazt a sálát kötögető és állandóan „ozsonnyázó” asszonya negyedóra alatt ötven évet öregszik. Darvas Lili újra s újra felrebbenő, féltő tekintetéből lassan elillan a világ, a valóság, csak a féltés és a halálíg tartó kötögetés marad meg. A játék az abszurdokból is ismert „egymás mellett beszélés” dialógusteknikájával az emberi kapcsolatok mechanikussá válását és elhalását

példázza; úgy tűnik, nem is lehet másképpen: aki ebből az ódon hangulatú szobából kimegy, az meghal. Darvas Lili asszonyfigurája már csak emlékeiben él; férjéhez, fiához semmiféle kapcsolat sem fűzi; mégis mindkét halállal valóssággal megrokkban, újabb s újabb körrel szűkebbre zárul világa. Megcsodáltuk *A vádlottban* is a művészi átlényegülés percenkénti csodáit; a színész most ehhez a csodához az összezsugorodó öregasszony ódon világának minden kis rekvizitumát hozzákomponálja. A fiókban megtalálja a béli emlékkönyvet s vele az elfelejtett Boston-keringőt; s a törődött öregasszony egy percre kigyúl, évtizedeket fiatalodik, keringőt lejt - kezében azonban ott az emlékkönyv, magasra tartja, miközben a testes bútorok közt könnyed tánclépéseit teszi, annyira azonban nem tud megfiatalodni, hogy ez a könyvecske ne jelezze, hogy mindez csak emlék, csak a múlt. Kezében a kis könyv egyre erőtlenebbül repked s elgyengülnek léptei is; aztán már nem is emlékszünk a béli könyvecskére, mely lehanyatló mozdulataival együtt meghal. Nem túlzás, ő kelti életre a tárgyakat, az özvegyi fátylat, a gyászruhát, a teáscsészét, a kötötűt, a hintaszéket, az egész szobát; ő kelti életre a tárgyakat, s azok vele együtt halnak meg. Amikor a szoba közepén elvágódik, és nem kel fel többé, még a képernyőről is ijesztően hat a szoba merev némasága; a bútorok, kendők, szorgalmas kötötűk, melyek az imént még ugyanúgy lélegeztek, mint ő, szinte átvették, kiegészítették gesztusait, most ugyanolyan élettelenek, mint a szoba közepén rezenetlenül fekvő holt-test.

Hetvenperces televíziós estjét hosszan elemezhetnénk. Hallatlan pontossággal építi szerepeit, s méltatóját szinte kísérti, hogy hasonló matematikai pontosságigénnyel próbálja elemezni alakítását. Holott Darvas Lili tagadja az „iskolákat”, a divatos „módszereket”, s vallja, hogy amit a színész megtanult, ahogy színpadra lép, el kell felednie. A színészet végül is a valóság *újraalkotását* jelenti számára. S amikor azt mondjuk, hogy Darvas Lili színésze - költészet, nem azért tesszük, mert a műsorban sugárzott interjúban, az ösztinteségről szólva, ilyesféleképp fogalmazta meg ars poeticáját; hanem azért, mert művészetének valóban teremtő ereje van. S ez az alkotói titok már nem fürkészhető ki, semmiféle egzakt módszerrel, sem a próbákon, sem az előadásban. Meg se közelíthető. Darvas

Lilinek látomása van alakjáé¹. Nem is alakít, nem is játssza el őket. Élni kezd a szerepben - és élni kezd a szerep. Élni kezd a világ.

Három nyelven játszik. Előbb Reinhardt szerződtette, majd a harmincas évek végén Amerikába került. Színpadi és filmszerepeiben sok nagy sikert aratott; számunkra különösen emlékeztetés volt Makk Károly *Szerelem* című filmjében. *Egy óra - három arc* című estjét, melyet novemberben mutatott be a tele-vízió Horváth Ádám rendezésében, azt is láthattuk, hogy igazi tévésztész. S azt is, hogy a tévésztészet nem ördögösség. A legkisebb rezdüléseinek is ura, s egy-egy gesztusával sorsokat, konfliktusokat, világokat sejtet, rajzol elénk, végtelen asszociációk során kelti, elvarázsol, játszik, érzi a képernyő intimitását s azt is, amivel mégis kevesebb, mint a színpad: a közvetettséget. Gazdag esz-köztára van és rendkívül szerényen kezeli. Megőrizte a klasszikus színjátszás sok hagyományát, naponta anyanyelvünkön játszó színészeinket megszégyenítő tiszta kiejtéssel, érthetően beszél, hibátlanul hangsúlyoz, s *'A csalódott Meierné* pösze háziasszonyában még nyelvi bravúrra is vállalkozott. Fegyelmezett művész. Ökonómikus. Érzi; tudja, mivel hat, mi az, amivel az intim, mégis „elidegenítő” képernyőn az jelenik meg, amit tolmácsolni akar. Neki a tévé nem „hakni”, hanem *teljes s ínhá*. Mondják, a próbán egyetlen elesést sem hagyott ki, egyetlen jelenetet sem „jelzett le”, mindig a teljesség igényével vett részt. Ha van titka, az igen egyszerű: a tökéletesség iránti igény - önmagával, saját művészetével szemben támasztott igény - rejlik sugárzó költészete mélyén.

Manapság egyre több szó esik a korszerű színészi képzésről, a modern játéktípusról, illetve ennek hiányáról, arról, hogy színjátszásunk túlságosan merev, konzervatív, túlságosan „hagyományos” színház. Modern vagy konvencionális színész-e Darvas Lili? Ő a kérdést egy kézlegyintéssel elintézi. A színésznek, vallja, természetesen fejlődnie, alakulnia kell a világ változásával, az élet fejlődésével. Egyetlen szóval elvágja a sokszor oly kusza és annyira félreértett, hamisan mitizált és hamisan demitizált korszerűség gordiuszi, csomóját, s ez a szó az *ösztinteség*. Talán azért lepődünk meg, mert nagyon is keveset beszélünk erről. Darvas Lili számára a színészet hitelessége, igaza, ereje - etikai kérdés. A tökéletesség igénye, a teljes kifejezés keresé-

se; ezért nem hagyott ki a próbán egyetlen elesést sem, ezért nem szereti a „fogásokat”, a „módszereket”, az „iskolákat”.

De vajon egykor Brecht és Sztanyiszlavszkij, vagy ma Brook és Grotowski más-más jellegű színészi útkeresése ilyen értelemben nem etikai fogantatású-e? Vajon az igazi, megújító és frissítő erejű, hatású kísérletek, a játékmódot, a játéktechnikát, a színészi alakítás, átalakulás, transzformáció *hogyanját* illetően, nem abból erednek-e, hogy a színházi alkotó - a rendező, a színész - a „hagyományos”, az ismert eszközöket kevésnek, rossznak, hamisnak a színészi őszinteség akadályának tartja?

Darvas Lili játékosan azt mondja, az a jó. ha a színész mintegy „belegurul” a szerepbe. De nem mondhatnánk-e róla is, hogy amikor játszik, valósággal kigyúl. „Illuminálódik”, mint El Greco képein az alakok? Ezt a hasonlatot Grotowski használja, amikor a „gazdag”, teátrális színházzal szemben a színészi test „mágiájára” épülő, szegény színházat védi. Darvas Lilinek semmi köze Grotowski színészeihez, olyannyira sem-mi köze, hogy ő épp a lengyel rendező által kárhozottatott „gazdag színházat” képviseli, mely *nem* mond le a jellemábrázolásról, a parókáról, a kellékek és különböző színi effektusok alkalmazásáról. Köze csak annyi van, hogy ő, a „hagyományos” színész, aki a klasszikus színjátszás annyi ismerős jegyét ma is frissen őrzi és alkalmazza, minden percében, minden rezzenésében a játék hitelességét keresi: *őszinte akar lenni*. Több fűzi ezáltal a modern színjátszás igazi avantgard-jaihoz, mint a másod- vagy tizedkézből modernkedőket.

Ha úgy tetszik tehát, modern színész. Ma él, ma játszik, mai nyelven beszél. Televíziós vendéjátéka ezért volt kivételes élmény számunkra.



SAÁD KATALIN

Bellarmini, Kelemen, Bruno

Az utolsó utáni éjszaka eredetileg hangjáték volt; s Maróti Lajos, amikor a hangjátékot, mely gyakorlatilag azonos a dráma második felvonásával, színpadra átdolgozta, nem hígította fel a cselekményt; az újonnan írt első felvonásban ugyanazt a kérdést *más metszetben* vizsgálja. Giordano Bruno más magatartással szembesül Velencében, és mással Rómában, a kivégzése előtti éjszakán: az első felvonásban Bellarmini, a másodikban VIII. Kelemen pápa a drámai ellenfele. Ez indokolja, hogy Velencében a pápa csak az álomképben, Rómában Bellarmini szintén csak mellékszereplőként jelenik meg; a Giordano Brunót játszó Avar Istvánra hárult a nagy próbatétel, hogy hitelesen összeforrassa a két részt.

Maróti *A múlt jövő nyomában* című esszégyűjteménye bevezető tanulmányában a dogmatizmus, „minden dogmatizmusok” természetrajzát fürkészi. „Megértéséhez és megfejtéséhez évek óta makacsul, mondhatni, rögeszmésen visszatérek - vallja -, a dogmatizmus afféle szellemi vírus.” Nem annyira maga a létrejött rendszer, sokkal inkább a dogmatizálódás *pszichikai feltételei* izgatják. Ezt keresi az egymással is szembeállított Bellarmini és VIII. Kelemen, valamint a mind-két magatartásra nemet mondó Giordano Bruno drámájában. Az tehát, hogy a darab három főszerepre épül, dramaturgiaiilag és gondolatilag igen lényeges, s így különösen érdekes a három színészi alakítás párhuzamos vizsgálata, melyet a próbák és az előadás ismeretében szeretnék megkísérlni.

Bellarmini: Kálmán György

A bíborossá lett jezsuita szerzetes, Bellarmini a Jézus Társaságból azt állítja, azért küldi ifjúkori társát, Giordano Brunót máglyára, mert szereti. El tudja-e ezt hinni a mai néző? Nyilvánvalóan nem. Bellarmini sziporkázó szillogizmusokkal bizonygatja Brunónak, hogy amennyiben tényleg visszatért a hithez, neki magának kell a legjobb jónak tartania a máglyát, mely megszabadítja megátalkodottságától, és megnyitja lelke üdvözülése

előtt az utat. A XX. századi ember ezt az érvelést cinizmusnak könyveli el, a figurát pedig gonosznak és cinikusnak tartja, minthogy logikája és világérzése szerint tökéletesen képtelen, amit a bíboros állít. Kálmánnak tehát pontról pontra, lépésről lépésre kellett tetten érnie Bellarminit, kikövetkeztetni őt a mögötte álló világképből, s megkeresnie azokat a magatartást hordozó elemeket, melyekből *igaznak*, hihetőnek építhette meg a bellarminii magatartást, mely majd a maga izzó, fájdalmas, magára vett és akart fanatizmusával teszi autentikussá a tettet: máglyára küldi azt, akit szeret.

Marton Endre rendezőnek a színészi játékra vonatkozó vissza-visszatérő instrukciója szerint a szerepek az adott esetben nem „figurák”, s a színészi magatartásoknak a darab érvrendszeréből kell táplálkoznia, nem pedig a cselekménybeli szituációkból (minthogy ezek az adott esetben másodlagos jelentőségűek).

Kálmán György nem a fanatikus főpapot játssza el. Bellarminiben a „hivés” mechanizmusát tárja fel. Hiába rendkívüli éles elme, ragyogó entellektüel, jeles hittudós: a hívés a jelenségekhez való viszonyulásában kiiktatja belőle a kritikai tényezőt. Magabiztossága a fölény *agresszivitásába* csap át. „A hit fegyelme a legnagyobb szabadság” - mondja Brunónak, aki a gondolkodás szabadságára apellál. S épp a hit fegyelmenél fogva, mely béklyóba szorítja a gondolkodást, kell törvényszerűen a dogmákba kapaszkodnia, a kinyilatkoztatott, egyedül lehetséges igazságba, melyre, ha törik, ha szakad, el kell vezérelnie Brunót is, mert csak ekképp tudja cselekvő módon szeretni.

Bellarmini a szeretet agresszivitásával tör Bruno életére; Kálmán György apró, de következetesen egymásra épülő gesztusokkal teszi valóságossá ezt a magatartást. Egy példa: mikor még csak „feltérképezi” Brunót, ismerkedik vele, s abból önfeledten ömlik az emlékező szóáradat - talán gyengédségből, talán kicsit megfékezendő -, meg akarja érinteni. Elindul lassan a keccses tartású, finom entellektüelkéz Avar karja felé - de elszonyodik a kar meztelenségétől, melyet a elszagott ruha szabadon hagyott. A kéz tétován megáll a levegőben, egy kicsit elidőzik, de mintha most már szándékosan hosszabban, nehogy tétován lehessen bélyegezni; aztán ugyanolyan finoman, de már több határozottsággal érkezik Avar ruha borította vállára. Az nem vesz

róla tudomást. Kálmán, el nem tévesztve saját koreográfiájú mozdulata lassú ritmusát, visszahúzza a kezét. Nem sok idő múlva, mikor is Bruno eretnek voltáról megbizonyosodott, felfedte előtte fenyegetően magas egyházi rangját, s a máglyával is megrettentette a foglyot, immár a fölény magabiztos pózában, hátulról, a birtokbavétel határozottságával érinti meg az előtte ülő Bruno vállát.

Lefaragott játékaról egy olyan mozzanatot, ami pedig egészen a főpróbáig evidensnek tűnt. Az utolsó jelenetben, mikor a börtönnél ott találja a pápát, s az magyarázkodik: apostoli lelkülete unszolására még egy próbát tett, Kálmán, hangjában kenetteljes bánattal, arcán azonban - amit a pápa nem, csak a néző láthatott - ujjongó örömmel nyugtázta, hogy nem sikerült a pápai misszió. Ez esetben azonban Bellarmini mégiscsak gonosz és intrikus figura lenne. Ha Bellarmini megszállottan, fanatikusan akarja Bruno javát, úgy bátran ujjonghat, mert Bruno üdvössége biztos. A színésznek tehát mind arcán, mind hangjában a megkönnyebbülést kell tükröznie. S csak ebből következhet a legutolsó pillanat kétségbeejtő, összetörő kudarca is, hiszen Giordano - hallgatásával - elutasítja az üdvösséget. Bellarmini vereséget szenvedett.

VIII. Kelemen: Básti Lajos

De vereséget szenvedett a pápa is. Teljesen másféle vereséget, ahogyan teljesen más Brunóval való szembesülése is. Benne áll fejtetőre minden. O nemcsak a saját orránál lát tovább, hanem a saját eszmevilágán is. Előbb fedezte fel a végtelen világegyetem gondolatát, mint Giordano Bruno. S minthogy az egyház feje is, következképp következtelenségekre kényszerül. O az a hívő szemmel nagyon is „gyanús alak”, aki össze akarja békíteni a tudományt, művészetet stb. a hittételekkel.

Úgynevezett hálás szerep a pápáé, de feje tetejére állítottágánál fogva a néző számára eléggé képtelen figura. Az értelmes hatalom akart lenni: lett volna elképzelése a tudásról, a tudományról, de meg kellett bizonyosodnia arról, hogy nem léphet túl a hivatalos *egyház* status quóján. Így az nőtt egyetlen ambíciójává, hogy Giordano Bruno partnerévé váljék, hogy az őt tudóstársául ismerje el, s magához méltónak tekintse. Az utolsó utáni éjszakán meglátogatja börtönében. Minden ezért az éjszakáért történt. Ezért

hozatta el Brunót Velencéből, ezért használta fel eszközül Bellarmini fanatizmusát, ezért hagyta sínylődni a foglyot hét évig, ezért is ítélte halálra, s végül ezért is halasztotta el egy nappal a máglyahalált.

A rádiójátékban eredetileg Brunót viszik a pápa színe elé, pápai audienciára. A megoldás nem volt eléggé színpadképes, a rendező megfordította: a pápa lopózik Bruno börtönébe. Illetőleg a börtön fölé egy odahelyezett trónra, háló-sipkában. Groteszk kép.

A pápa nagy elme. De nem ártatlan: megtervezte a komédiát. Básti ül a trónon. Fenséges állatszelídítő: egyszerre rafinált és szadista. Kiszámított minden mozdulat, minden hangváltoztatás, a fel-fokozott jelenlét. Megejtő a „fenevad” gyötrelme is: a pápa kéjes gyönyörűségét leli benne. Mikor elérkezik végre a pillanat, hogy kimondhatja: „A világ végtelenségét nem te fedezted fel, ha-nem én” -, Básti a levegőbe mártja, a végtelenbe küldi büszke tekintetét, átszellemül. Hát megtörtént! Az örökkévalóság óta tartó börtönéből szelleme kiszabadult. Úgy tűnik, mostantól egyenrangú felek. Básti pápája, ezt bizonyítandó, eljátssza, hogy állandóan kacérkodik az eretnekséggel. Annyira mégsem tud eretnek lenni, hogy kilépjen saját gondolkodása keretéből. A színpad elején, a néző-tér torkában viaskodnak. A pápa vitatkozni akar, de a fogoly nem veszi komolyan. Básti szaggatott, fojtott, izgatott hangon hajszolja előre érveit. A legitimebb közelségben rángatja, elereszti s ragadja meg újra. Avart, sírós és sietős a hangja, mígnem bevallja, ő szeretne elég-ni a máglyán. Lehajtja a fejét, behunyja a szemét, áldozik. Most dől el számára az örökkévalóság. Eldől. Hiába volt az ördögi komédia, Bruno nem engedi át a halálát. S megméretik a pápa tudós volta is, egyszer s mindenkorra. Básti a tragikus befelé fordulás megvakult, meg-süketült görcsében kiáltja világgá ördög-üző hittételeit. Szánnivaló lett. Básti pápája végső vereséget szenvedett, ám-bár ő maradt a pápa. Tévelyegve járkal, úgy tűnik, a színpadon nincs is kijárata.

Giordano Bruno: Avar István

Avarnak kellett a legnehezebbel megmérkőznie. Giordano Brunóban nincs semmi váratlan. Történelmi alak, akit megégettek. Ezen az a körülmény sem változtatható sokat, hogy az író két alkalommal, Velencében is, Rómában is

egérutat kínál neki. De hát nem fogadhatja el, mivel a végén meg kell hogy égensék. Avar; az adott drámai mű mondanivalójából következően nem játszhatta el a „válódi” Giordano Brunót, jöllehet a történelmi alak s a máglyahalál bizonyos irányba determinálták. Neki azt a fajta Giordano Brunói magatartást kellett megleslnie, mely fölébe képes kerülni Bellarmininek is, VIII. Kelemennek is. Idegrendszeréből egy olyan magatartásforma rugóit kellett kitapintania, mely ívül feszülhetett az egész előadás fölé.

Giordano Bruno nem a geocentrikus világnézetért hal meg. Harcát nem Bellarminivel, nem is a pápával kell megvívnia, még csak nem is a máglyától való félelmével, hanem önmaga belső kételyeivel. S Avar ebben a *kétkedés* mozzanatában találta meg alakításához a kulcsot. Kétkedés a mai és a holnap i igazságban is. Úgy tűnik, innen, az Einsteinnel való találkozástól 4 valójában saját felismerésétől - építette meg visszafelé Giordano Brunóját. Elnállt mindazon kísértéseknek, melyek . külsődleges jegyek segítségével könnyebben „eladhatóvá” tették volna e reneszánsz történelmi alakot. Hisz Avar alkatában teljesen megfelelt volna ennek a minden érzékével élni vágyó eretneknek; ösztöneivel mégis ráérezett, hogy csak önmaga ellenében talál-hatja meg azt a Giordano Brunót, akinek elhisszük; hogy a legnagyobb kétségek közepette tudja magára venni halálát.

A legszebb Avar-alakítás, amit valaha láttam. Mert a figuráért való küzdelem során szinte újrászülte színészi alkatát, s az Avar-féle színészi gesztusok a brunói magatartást hordozó gesztusokkal ötvöződtek. Az első részben aurai, a rajongó, a tiszta Avar, mikor Bellarmini előtt ifjúkorukat idézi. Majd a ravasz, aki minthogy kiadta magát, most a hirtelen mozdulatok villanásaival hozza zavarba ellenfeleit; kókler és szenvedélyes, nagyszerű komédiás. A mozdulatok, az arcvillanások kiélezettek.

A második részben már nincs vagy alig van szüksége mozdulatokra. Itt már arcvonásai vannak. Ha Bástira azt mondtuk: felfokozott jelenlét, itt Avar *csend-jének* van jelenléte. Apró reagálások, halk rezzenések. Nagy csend. Avar Brunója szembeszállt önmagával, és túllépett önmagán.

Tudja azt a *mást*, amit körülötte senki.

Innen valók az arcvonásai.

BOTH BÉLA

Beszéd, mozgás

Számos beszéd- és mozgásbeli hiányosság fedezhető fel előadásainkban.

A kérdő mondat helytelen hanglejtése. Babonák a segédigével kifejezett jövő idő körül. A jövők-megyek felcserélése. A „legato” jellegű beszéd fontossága. Egy visszatérő téves hangsúly. Az ember tragédiájában. A „könyörgés balról” és az „átok előre” helyett divatos vált a túlzott kellékhasználat és a begyakorolt mozgássémák modorossága.

A SZÍNHÁZ 1972. júliusi számában megjelent *Süket fülek* című cikkemben egy rajzot is közöltem. Ez a rajz (amely Kaffka Margit két sorának helyes hanghordozását igyekezett érzékeltetni) sajnálatos módon megfordítva jelent meg a lapban. Persze így az egész magyarázat értelmét veszítette a félrevezető illusztráció miatt. Ilyesmi bizony előfordul az életben. Az esetet nem is hoznám fel, ha következménye nem volna. De van. Amikor - értesülve a sajtóhíbaról - némi öniróniával megjegyeztem: „nem olyan nagy baj, úgysem olvassák!”, a lap szerkesztője megnyugtatóan közölte, hogy de bizony olvassák, hiszen éppen ezzel a hibával kapcsolatban kaptak egy levelet Jugoszláviából. Akadt tehát ott, egy lelkes olvasó, aki észrevette, hogy hiba van a kréta körül, s nem volt rest, hogy észrevételét közölje is az illetékesekkel.

Adósságot törleszték hát, amikor - válaszul - még egyszer leírom a két sort, s hozzárajzolom az ábrát is, köszönettel a figyelemért s reménykedve, hogy most nem fordul majd visszajára a rajz.

Tehát:



De ha már erre sor került, engedjék meg azok, akik olvassák az ilyen jellegű írásokat (már amennyiben vannak, azon az egyen kívül), hogy a kérdő mondatok helyes hanghordozásával kapcsolatban egy másik bántó tünetet is szóvá tegyek.

Ha valami iránt érdeklődöm, ha információra van szükségem: egyenes, direkt kérdést teszek fel. Pl.: „Mit mondott a fiad?” Ebben az esetben legmagasabban a mit szó van, a kérdőszó; s a mondat - mint már előző írásomban elemeztem -

lefelé lejtve, kijelentő mondatként kell hogy elhangozzék.

Nem ugyanez az eset, ha valamely direkt kérdésre kapott válasz sértő vagy nem egészen érthető lévén vissza-kérdezek, illetve megismétlem a kérdést: „Mit mondott?” Ebben az esetben már nem a mit, hanem a mond szótag lesz a legmagasabban, ezáltal kap a kérdő mondat felháborodott, fenyegető vagy értetlenséget kifejező ízt.

Amit én kifogásolok - mert elég gyakran találkozom vele, s mert minden alkalommal sérti a fülemet -, az, hogy az egyenes, direkt kérdéseket is majd' mindig ilyen felháborodott, fenyegető vagy értetlenséget kifejező módon mondják el, noha erre semmi ok nincs, hiszen nem hangzott el előtte semmiféle félre-érthető vagy nehezen érthető felelet.

*

Nem tudom, ki találta ki azt az „elméletet”, hogy a jövő idejű igeragozás használata magyartalan. De valaki valamikor biztosan kitalálta, mert számos tanítványával találkozott már, akik nem is csak gyakorlatban kerültek a jövő idejű igealakokat, hanem - ha szóvá tettem - még az elméletüket is prezentálták. Szerintük a magyarban a jövőt is az igék jelen idejű alakjával kell kifejezni.

Nem fogok vitatkozni. Két példát írok inkább ide, állításuk helytelenségének és tarthatatlanságának bizonyítására.

1. „Még jőni kell, még jőni fog
Egy jobb kor, mely után” stb.
(Vörösmarty)
2. „Fogunk talán még csendbe törni” stb.
(Ady)

*

Attól is enyhe rosszullét kerülget (s ez sem ritka tünet), ha a külső ajtón kopogtatnak vagy csengetnek, és a szí-

nen levő szereplő sztentori hangon kiabálja: „Jövök már” megyek már helyett. (A jelenlegi tartózkodási helyemről egy távolabbira mennem kell; csak egy távolabbiról közelebbire indokolt azt mondani: jövök. Tehát - a fenti példa esetében nem az itthon levő, hanem az érkező mondhatja: „Az állomásról jövök.”)

*

Most látom, hogy a két utóbbi észrevételt hiba volna a színészeknek címezni, hiszen ők mások által írt szöveget mondanak (általában), már amennyiben ez még nem ment ki végleg a divatból. Inkább a dramaturgok címére küldöm hát, vagy mondjuk (hogy senkit se sértsek túlságosan): ide is - oda is.

De azt már csakugyan a színészek figyelmébe ajánlom, hogy a „majd' meghaltam”, „majd' elájultam” stb. kifejezésekben ne válasszák el a két szót egymástól, s ne adjanak az igének újabb nyomatót, hanem bátran mondják össze a két szót, s engedjék, hogy az első példában a hal szótag (majdmeghaltam), a másodikban az aj szótag (majdelájultam) legyen a hangsúlyos. Igen. És nem ez lesz a magyartalan, ellenkezőleg.

A szavak különválasztásával egyéb-ként is baj szokott lenni. A mi nyelvünk rendszerint (persze nem minden esetben) legato jellegű beszédet kíván meg. Az a természetes, ha az írásban külön-álló szavakat, olykor hármast, négyet, sőt többet is - a beszédben egyetlen szóként mondunk ki. Van rá példa, nem is egy, hogy egyébként komoly tehetséggel rendelkező fiatal színész sorozatosan rossz, elmarasztaló kritikát kap, nem tud igazában sikert aratni, pusztán amiatt, mert a beszéde természetellenesen töredezett, mert túl sok hangsúlyt használ, s ezzel ellenérzést vált ki közönségből és kritikusokból egyaránt. Sokan és sokszor nem tudják okát adni: miért nem tetszik nekik az illető alakítása. Gyakran bonyolult magyarázatokat találnak ki, holott „csupán” beszédjének ezzel a papiros-ízű csináltságával van baj.

*

Ebben a témakörben gyűjteményemet szeretném egy Madách-idézzettel befejezni. Az ember tragédiájából. Amikor az 1. színben Lucifer és az Úr szópárbaja folyik - Lucifer mondja el ezeket a sorokat:

„*Az élet mellett ott van a halál, a boldogságnál a lehangolás, a fénynél árnyék, kétség és remény.*”

Nos, én eddigelé majd' mindig azt tapasztaltam, hogy kiváló Luciferjeink úgy állították egymás mellé a szemben álló fogalmakat, hogy a fogalompárok első tagját (élet, boldogság, fény) az Úr elemének minősítették, második tagját pedig (halál, lehangolás, árnyék) saját elemüknek, Lucifer elemének. - Helyes. Így is van. De az már nem helyes, hogy az utolsó szembeállításnál is ugyanígy járnak el (pedig így szoktak eljárni): a *kétséget a* *az* Úr, a *reményt* pedig saját, luciferi fegyverének feltüntetve. A drámai költemény során világosan kifejezésre jut, hogy Lucifer a *reményt*, a reménykedést megveti, lenézi, kicsúfolja, és a kétséget, a kételkedést tekinti saját terrénumának. (Nem mond ennek ellent az sem, hogy a 3. színben a bűbájjal álomba szédített Ádám-Évának azt mondja többek közt: „Hogy csüggedés ne érjen e miatt / És a csatától meg ne fussatok: / Egére egy kicsiny sugárt adok, / Mely biztatand, hogy csalfa tünemény
Egész látás, - s e sugár a remény.” Nyilvánvaló, hogy Lucifer az álmóltással nem biztatni, hanem kétségbeejteni akarja Ádám-Évát, a reményt csak azért „adja egükre”, hogy ne *idő előtt* fussanak meg a csatától.)

Ilyenformán az utolsó fogalompár említésekor azt kellene érzékeltetnie a Lucifert alakító színésznek (s ez nem-hogy lehetetlen, ellenkezôleg: szép és izgalmas fordulatot ad az előadásban), hogy most *megfordítja a* két fogalom párosítását: *előbb* említi a saját fegyverét szolgáló *kétséget*, s csak másodikul az Úr főfegyverét: a *reményt*.

*

És a mozgás? Úgy vagyunk vele (nem tudom, miért), hogy ezzel a kérdéssel valahogyan mindig kevesebbet foglalkozunk, mint a beszéddel. Nem mintha a beszéddel is nem kellene még sokkal többet! De a beszéd tekintetében támasztott követelményeket időnként mégis-csak alá lehet támasztani néhány „törvénnyel”, ha nem is sok sikerrel. A mozgás területén ilyen törvények egyszerűen nincsenek. Valamikor még a színitanodában tanítottak olyasmit, hogy „könyörgés balról” vagy „átok előre (komolyan !), de ez már rég elsüllyedt a múltban, s helyes

is, hogy elsüllyedt. Elsüllyedtek már az olyan esztétikai követelmények is, hogy ha profilban letérdelünk a szín-padon, a *külső* térdünkre ereszkedjünk (amelyik a nézőtér felé van), ne a belsőre stb. *Már a* *az* a módszer is eltűnt, amelyet még Ödri Árpád alkalmazott nagy elő-szeretettel a férfi növendékeknél, kezüknek gyakori zsebredugása ellen, hogy ti. egész egyszerűen bevarratta a munka-ruha zsebeit. Ma már nyitva a zseb, s benne pihen a kéz - sokkal többet, mint kellene. Már akié pihen.

És eltűnt (gondolom: eltűnt) az a romantikus-naturalista felfedező-kutató tevékenység is, amely egykor még hatalmába kerítette a régi pályatársakat: utánamenni egy-egy, az utcán felbukkanó „figurának”, ellesni járását, maszk-ját, jellemző mozdulatait, s alkalom-adtán felhasználni. Az egész élet a megfigyelések végtelen láncolata (többek közt), ez természetes; de az ilyenfajta cserkészkedő nyomozás ma már ugyanolyan korszerűtlen, mint az „átok előre”.

Hogy ezek a módszerek, mozgástörvények és mozgásminták elporladtak: nincs azon semmi sírnivaló. Ha a helyükbe jobb, racionálisabb, igazabb, kifejezőbb, egyénibb mozgáskultúra lépett volna. Ha. A baj az, hogy ezt csak keveseknél és ritkán mondhatjuk el. A baj az, hogy színészeink jó részénél nagyfokú mozgásbeli modorosságot kell tapasztalnunk. Miben áll, hogyan mutatkozik meg ez a modorosság?

Az egyik szembetűnő jelenség a következő:

Bejön a színész a színpadra, kezében valamilyen kellékkal, amely lehet - foglalkozásának és az időjárásnak megfelelően - kalap, sapka, ernyő, aktatáska, koffer vagy bármi más; s miután ezt a kelléket elhelyezte, letette, átadta - reménytelen küzdelemben kezd saját kezével. Hová tegye? Ha bútor van: azt meg lehet ragadni; ha nincs, van kabáthajtóka, zseb vagy valami saját magán levő egyéb ruhadarab, amelyet szorongatni, gyúrni lehet. Bizonyos idő múlva karba teszi a kezét, vagy összekulcsolja a háta mögött. Ezt variálja egy bizonyos ideig; esetleg - ha mód van rá - leül, dobol az asztalon, morzsolgatja a terítőt, fogdossa a térdét, vakarja a fejét. Nagyszerű segédeszköz a szemüveg. Feltesszük, levesszük. Nyitogatjuk, összezárjuk. Törölgetjük, tisztogatjuk. Előretoljuk az orrunkon, majd visszahúzzuk, ujjaink közé csippentve gesztikulálunk vele ..

és így tovább a végtelenségig, pontosabban a jelenet végéig.

No, de mit is tehetne mást? Elvégre azzal a „természet adta” két kézzel mégiscsak csinálni kell valamit. S ez még mindig jobb, mint azoknak az agyonkoreografált előadásoknak a Nessusinge, amelyekben az egyéni meggondolás, a személyes, saját mozdulat éppúgy tilos és lehetetlen, mint az egyéni - saját hangvétel.

Mi a másik jelenség? Az, hogy a „gyakorlott” és „magabiztos” színész, aki már átment a gátlások elleni harc minden ütközetén - tökéletes vértetben jelenik meg a színpadon. Értve ezen azt, hogy neki *megvan a* *az* három-négy be-vált, begyakorolt mozgássémája, amely őt magát mindig a legelőnyösebb színben tünteti fel; amely felmenti az egy-másra torló másodikpercek mozgás-gondjai alól: amellyel nyugodtan *megél* klasszikusban és modernben egyáltalán, minden műfajban és mindenfajta szerepben egyaránt.

Mit lehet tenni ezek ellen a modorosságok ellen? Mi az a követelmény, amelyet szemforgató nagyképűség nélkül támaszthatunk a színészekkel szemben?

Azt hiszem, elsősorban az, hogy *próbáljanak!* Próbáljanak mozogni is. Tudatosan és tervszerűen. Megvizsgálva ösztönük és kritikájuk igénybevételével egyaránt - a jellem és szituáció adta legkülönbözőbb lehetőségeket. Eldobva, ami nem „stimmel”, megtartva és beidegezve, ami helyesnek, igaznak, ki-fejezőnek látszik saját legszigorúbb bírói ítéletük előtt is. Az, hogy tágítsák, bővítsék mozgásbeli kifejezőkészségük körét, hogy uraivá váljanak saját mozgásuknak, s miután testük enged parancsuknak, olyan mértékű begyakorlottságra törekedjenek, hogy a mozgás, a tudatosan megtervezett mozgás már automatikusan, természetesen jöjjön létre.

Színjátszásunk nagy eredményei még nagyobbak lehetnének, színvonalas előadásaink sokkal színvonalasabbakká válhatnának, s meg is tudnák őrizni színvonalukat, ha beszéd és mozgás kérdésében növekedne az igény. Az az igény is, amelyet a rendezők támasztanak a színészekkel szemben; az is, amelyet a színésznek kellene feltámasztania önmagában. S amelyet újra és újra bíráltni és méltányolni, elmarasztalni és dicsérni kellene.

MEZEI MÁRIA

A bujdosó lány

Tükörcserép és törmelék a Titokfiókból

Könyörgés

(Budakeszi, 1972. november)

Isten küldte vályog váram, megharcolt mennyországom foglya vagyok lassan három éve.

Cellám ablakai kelet felé néznek, s derült időben a nap, ha eléri a János-hegyi kilátó csillagát - bevilágítja.

Az ablakok hosszúkas keretében a gyönyörű valóságból kimetszett két régi japán kép megunthatatlan, mert örökké változik - él. A bal oldali keretet 22 évvel e előtt, mikor magányos hajótörött-ként ideérkeztem, betöltötte az ég sötétje - csak a csillagok világítottak.

A jázminbokor dús virágú menyasszonyi csokorként az ablak alatt várakozott.

Ma övé az egész keret. Minél jobban vágjuk. annál erőszakosabban tör fel-felé. Az ég kékje csak átdereng ágai között, de vigasztaló üzenete - egyre fogyó virágai - benyúlnak tavasszal értem, s télen *ügyes*, karmos kezei veszik át lakóinak - a női éneklő, éhező seregnék - szánt vigasztalásomat, szerény viszonzásul a tavaszi hajnalok zenés ébresztőjeért.

Nyurga, kopár ágain boldog mosolylyal ringatja a hideg szélben a szalonnadarabokon függeszkedő cinkéket - a fel-tűzött madárkalácsokon, piros almákon egyre ügyesebben egyensúlyozó rigókat s ága tövéről nagydarab faggyúkat riadtan nyelődő piros sapkás harkályokat, kék felvédős mátyásokat.

Tudja: ő a legszebb karácsonyfa.

A fák erősek, szépek és jók: tökéletesek.

A Ti közelségeiteknek köszönhetem, hogy 63 éve tartó hosszútávú terepfutásom legmeredekebb szakaszát, ha időnként kifulladtam összezsugorolva is, de végig tudtam járni.

Mikor 1970. január 5-én a hong-kong-i influenza vasmarka benyúlt értem dobozba zárt művészetem régen fojtogató levegőjű kínpadára - a hazugul fogalmazott schilleri Erzsébet gyönyörű királyi ruháit tépte csak le rólam. Megkönnyebbülés volt.

Még Alexandra del Lagót, legrokonabb lelkű színészno gyereket se sajnáltam, hogy nem támad fel többé általam.

Csak a dolgavégezetlen, meztelen ember - már az otthon kapuján zörgető, batyuja terhétől szinte összeroskadó, tükrét szorongató „Bujdosó lány” - sírt, szűkölt, hörgött kékre válva a vasmarok szorításában, mert bűnei régóta halogatott, nagyon is jogos büntetését ismerte fel a fenyegető idő előtti halálban. Ma, töredezett sípokkal, kilyukadt fújtatóval, ki-kihagyó motorral fekszem visszazuhanva a Cél előtti útkanyarban. Néma hangszer az élő mennyországban.

Ó, segíts, erdő, madár, virág, csillag: - tökéletes tükrű testvéreim, hogy utoljára visszakapott ajándék-életem hasznosan használjam el. Fák, adjatok erőt, hogy ráomlott álmaim törmelékei alól kiássam törött tükrömet.

Madarak, virágok segítsetek, hogy a szolgáló szeretet dala az írott szó ismeretlen anyagában 11 év után újra megszólaljon. S Ti, csillagok az égen és a kilátón tegyetek Csodát!

Ha a nagy csiszolt tükrű Útjelzőkkel szegélyezett úton közeledő a mindenséget meghódítani indult, de földre szegzett tekintetű ember lába elé letehetem vásári, törött tükrömet - nézzetek bele. Összegyűjtött sugaratok fényénél hátha felismeri benne önmagát: Isten bujdosásból megtért, megfáradt, megváltott Gyermekeit. Ha belekapaszkodik a Szeretet e kettős szálból font sugársodronyába s nekivág a meredek ösvénynek, egymást támogatva, bizonyosan feljut a Boldogság hegyére. Hadd zuhanjon szakadéka a kanyar után kényelmessé szélesülő lejtős úton a magára maradt elszabadult Gyűlölet.

Hiszek az igazságban

(Válasz egy körkérdésre 1965. március)

„A hit az élet ereje: az ember ha egy-szer él, akkor valamiben hisz ..., ha nem hinné, hogy valamiért élnie kell, akkor nem élne ...”

Tolsztoj fogalmazta ezt a mondatot, mely életem mottója lett.

Színésznek születtem: a hazugság művészenek, mégis az igazság szolgálja vagyok, mert hiszem: csak az művészi, ami igaz.

Az Igazság - eszme, gondolat. Megnyilvánulása oly sokarcú, mint maga a világ. E sokarcú világot tükrözni a művészet feladata.

Az ember célja: igazságának győzelme a földön. Az igaz tükrű színész harcos-társa minden embernek, aki bármelyik pontján az életnek ezért a célért dolgozik.

A színész munkája furcsa harc. Megérint egy álomból és valóságból - élményből és tanulmányból összeszőtt lény: a szerep - mert bennem akar életre kelni. Míg átadom neki agyamat, idegeimet, vérem lüktetését, szívem dobogását - addig harcolunk. Ha győz és el-foglal teljesen, én kívül rekedek, s mint szobrász figyelem az alakot, tudatom vésőjével faragva-csiszolva az élő anyagot: önmagam - míg megszületik egy ember élő tükörképe: a színpadi igazság.

Hiszek ebben az igazságban, hiszem, hogy érdemes érte élnem, mert hiszem, hogy minden igaz színpadi szóval előre-visszük a világot a cél: az emberi boldogság felé.

Beszélgetés az otthonról

(Elmondtam Stockholmban 1969 áprilisában a Magyarok Világszövetsége hangversenyén)

Kedves Barátaim!

Nagyon örülök, hogy újra találkoztunk, hiszen bizonyosan régi ismerősök vagyunk, ha másért nem, mert magyarul beszélünk. Nos, ahogy régi ismerősöknél szokás, elmondom Önöknek röviden, mi is történt velem, mióta nem láttuk egymást.

Hát először is persze megváltoztam. Megöregedtem, ami természetes folyamat, s aki okos, nem is lázad ellene, hiszen, ahogy Karinthy mondja: „Az öregebb érdekesebb” egyszerűen azért, mert aki magasabban jár már az élet hegyén, annak többet fog be szeme a látóhatárból.

Bennem az utolsó két évtizedben a színházi szereplések csillogó felszíne alatt még valami lassú lényegbeli változás is végbement. Végre nem szerepeken - álarcon - keresztül kívánok közeledni az emberekhez, hanem megmutatni valódi arcomat.

E vágy szülte 10 évvel ezelőtt Önálló estém: „Életem története” három tételben: (Készülődés, Útközben, A Cél előtt).

Időhiány miatt sajnos nem mutathatom meg Önöknek. Mégis szeretném, ha már ilyen nagy utat megtettem, legalább egy kicsit belém láthatnának. Ezért elmesélem eljövendő könyvem egyik

fejezetét: otthonra találásom csodálatos történetét, aminek a címe:

Isten-küldte vályogváram története

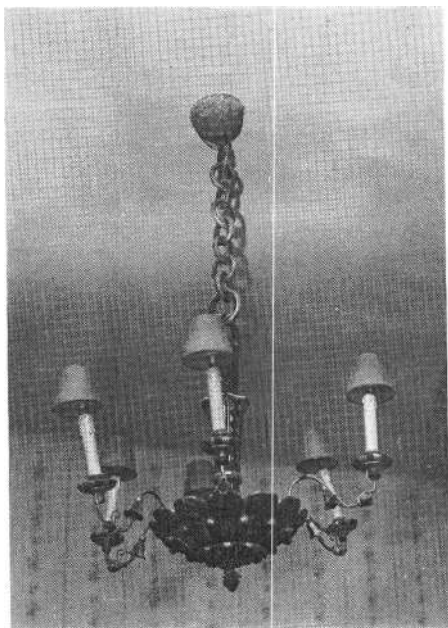
Otthon! ha ezt a szót kimondjuk, azt hiszem, mindenki arra a régi fészek-melegségű családi otthonra gondol, amiben mint gyerek eszmélni kezdett, ami sokáig egyet jelentett az egész világgal, ami védettséget, biztonságot, menedéket adott - de ahonnan felnőve - feltétlenül elvágódott az ember.

En bizony a régen lebontott szegedi Ipar utcai földszintes, kőlépcsős, háromszobás, üvegezett verandájú családi otthonomat nagyon korán szűknek és nyűgnek éreztem, és alig vártam a pillanatot, hogy egyedül és függetlenül nekiinduljak az élet sürűjének, s utat vájak benne magamnak - az álmaim felé.

Az út hosszú volt és fárasztó. Az álmok megvalósultak vagy kudarcba fulladtak. Húsz év kellett hozzá, míg egy „véletlen” folytán a mai budakeszi háromszobás, kőlépcsős. üvegezett verendájú kis házhoz - ami olyan nagyon hasonlít az első otthonomhoz - úgy érkeztem meg, hogy boldogan sóhajtottam fel: de jó, hogy újra hazaértem.

E két igazi otthon között megtett utam nagyon változatos volt. Meredekék és szakadékok - sikerek és megalázások - nagy örömek és nagy csalódások váltogatták egymást színesen és szélsőségesen, s ugyanilyen szélsőségesen különböztek egymástól mindenkor

Fecskefészek a csilláron Mezei Mária lakásában



ügynevezett otthonaim is, ahol útközben meg-megpihentem. Laktam színi-növendék koromban ablaktalan, pesti bérház-odúban, aludtam miskolci színészidőmben fűtetlen cselédszobában, vasalódeszkával megtoldott keskeny kis díványon - de voltam „vár-úrnő” is Sárospatakon s a Sub Rosa freskó alatt Rákóczi mennyezetes ágyában álmodtam szépeket.

Persze a megvalósításra váró álmok is változtak, fajsúlyuk úgy nőtt, ahogy belülről érik az ember.

A szegedi kicsi, kövér, fekete, piros-pozsgás kislány álma: a szőke, magas, karcsú, sápadt, sejtelmes tekintetű, mindenkit meghódító színésznőről - megvalósult. Budapest így ismert meg és sztarolt hosszú éveken keresztül. Ez az átváltozás valóságos fizikai csoda volt, de egész életemre kiható hazugságon épült. Természetes, hogy hazug volt az otthonom is. A divatos színész nő selyemtapétás, bélelt-dobozszerű, kan-dallós, gyertyafényes, antik bútorokkal, szőnyegekkel, képekkel zsúfolt gyönyörű lakása lényegében ugyanolyan díszlet volt csupán, mint amilyenekben esténként a nagypolgári hazug szín-darabok hősnőjeként felléptem.

A színház a hazugság művészete - szolgálhatja az igazságot, de az élet nem állhat a hazugság szolgálatában. Az igazmondás vágya kényszerített rá, hogy megírjam első számvetésszerű önvallo-másomat: *a Névjegyet*. Ez volt az első lépcső, ami az igazibb szerepek és az igazibb élet felé vezetett.

De eljött az idő, mikor a Gyűlölet elborította az életet. 1944 márciusában hátat fordítottam a világ, a színház, az otthonom hazugságának, s vak ösztö-nömtől vezetve, felhúzódtam a Tátrába, a tiszta csúcsok és jószagú fenyőerdők valóságába. Egy hotelszoba lett az otthonom, s négy nagyszerű könyv a társam: Ady, József Attila, Babits, Karinthy. Ott fenn a hegyekben egy kék szemű ismeretlen adott hozzá egy ötödiket: *az Újsövetséget*. Akkor kezdtem olvasni, és ma is olvasom.

És 1945. március 16-án egy front mögötti kis lengyel falu katonai fogdájában Csoda történt velem: életben maradtam. S mert életben maradtam, hitet kaptam. Hitet az Emberben, az emberben lakó Szeretetben.

A megszabadult Magyarországra én is megszabadultan értem haza. Hátizsakomban öt könyvem mellett egy ha-



Mezei Mária (1973) (Iklády László felvételei)

todik lapult - életem eredménye: a *Hoztam valamit a hegyektől*.

Megtalált hitem alapelveit, életszabályait fogalmaztam meg benne. Azóta eszerint élek. „Nem könnyen - nem - de egyre boldogabban. Hiszen az első és legfontosabb elv és szabály ennyi: „A Szeretet mint a mag a földben, benned alszik, de csak akkor éled, és csak akkor éltet, ha önzetlenül továbbadod másnak; minél többet adsz belőle, annál több leszel te magad tőle.”

Atértékelődött bennem a világ. Önervényesítő önzésem közösséget szolgáló szándékká nemesedett. A sáros-pataki mennyezetes Rákóczi-ágyban már kollektív álmodtam: színész alkotóházról, magyar S_álzburgról ...

A bélelt-dobozt - rég¹ lakásomat - a háború, mint annyi más hazugságot, összeroppantotta. Törmelékeiből egy meszelt falú villalakást rendeztem be a Rózsadomb tetején, aminek napfényes ablakaiból a János-hegyre láttam... Igen - fény volt abban a lakásban, s úgy éreztem, bennem is.

Azután hirtelen besötétedett... szinte egyik napról a másikra szerepek, szín-ház, sőt kenyér nélkül maradtam. A hit fénye, hogy helyes úton járok, kialudt bennem, hiszen választott utam alig négy év alatt semmibe vezetett.

Nagyon elfáradtam, s mint életem folyamán mindig, ha valami nagy baj ért, a Hegyről álmodtam, ahol fák, virágok, madarak között élhetek Valaki mellett, akit szeretek. „Gazdag” színész nő éveimben vettem is egy fenyő-kel teli telket a Sas-hegy tetején, de mert egész életemben kicsit mindig többet költöttem, mint amennyit kerestem - a ráálmodott ház mindig csak álom maradt.

Most, a kétség sötét kútjába esve, a Tátráról álmodtam... Ó, de elérhetetlen volt. Még a János-hegy elmosódó vonulata is nagyon messzinek tűnt ...

És akkor egy esős este a Gábor Áron utca sarkán lekéstem az 5-ös autóbust...
– mert így kezdődik az én hazatalálásom csodálatos története.

Idegesen nézegettem az órát, mi-kor megállt előttem egy kicsi kocsi s kiszállt belőle egy vadidegen, mókus-szerű, kicsi ember.

– Le tetszett késni az autóbust, Művész? - kérdezte.

– Nem tetszett, de lekéstem, sajnos - feleltem, s mert udvarias bokázások közepette felajánlotta, hogy bevisz a városba, beültem mellé. Bemutatkozott: építész-mérnök, s a budai hegyvidéken épít éppen jelentékeny ingatlanokat. Én, hogy művésznői légkörömet tartsam, hanyagul odavettem, miszerint én is éppen most keresek valami nekem való ingatlant a budai hegyekben. S ez lényegében igaz is volt, hogy összes vagyonom talán 100 Ft lehetett, persze nem tartozott rá. Lelkesen felajánlotta, hogy segít házat keresni.

– No, nem olyan sürgős - kezdtem riadtan tiltakozni, és sietve elbúcsúztam tőle. Pillanatok alatt el is felejtettem az egészet. De nem úgy a kis mókus.

Pár hét múlva telefonált:

- Találtam egy nagyon, nagyon a Művésznőnek való kis ingatlant, kiviszem kocsival, hogy megnézzé.

Na hiszen, most jól nézek ki - gondoltam, de addig zaklatott a telefonokkal, míg végül is rászántam magam. - Istenem, mi történhet, legfeljebb majd nem tetszik, akármit is mutat. S elindultunk a Budakeszi úton felfelé.

– Tetszik tudni, nagyon szerény, elhanyagolt a kis ingatlan, de 15-20, mondjuk 25 ezer forintból olyan igen a Művésznőnek való otthont lehetne belőle csinálni - hajtogatta dunnyogó orrhangján.

Beszélj csak, te szerencsétlen, hiszen már a szőnyegek is a zálogban vannak,
– s a nagy gesztenyefákat nézegettem, ahogy kétoldalt fölénk borultak. Gyönyörű ez az út, gondoltam, érdekes, még sosem jártam erre.

Mikor elértük a Budakeszi községet jelző táblát is, nyugtalan lettem. Hova a csudába visz engem ez az ember?

Mikor lefordultunk az erdő mellett egy gidres-gódrös, sáros földúton, s végül megálltunk egy földszintes kopott kis ház előtt, már vérig voltam sértve.

- Hát kérem, ez túlzás! Mit képzel maga rólam? Nekem spanyol stílusú villaterveim vannak az íróasztalomban!

– Tessék várni, tessék bejönni, tessék megnézni, tessék elhinni, hogy mondjuk 30 ezer forintból gyönyörű kis otthont lehet belőle csinálni. - S verni kezdte a nagy, rozszant fakaput, ami úgy támaszkodott a hulló vakolatú kis házra, mint egy részeg koldus.

A bedeszkázott ablakú verandán két öreg néni fogadott bennünket, mint a mesében. Az egyik, az özvegy, fekete bársony szalagot viselt a nyakán, mint egy ősz, öreg cica, s vékony hangon folyton kacéran kacarászott. A másik, a kislány - lehetett vagy 60 éves -, sántított, csúnya volt, s rendkívül mély hangon barátságosan dörögve üdvözölte régi barátjukat, a mérnök urat.

En pedig álltam, s a veranda megmaradt csupasz ablakain át néztem a Hegyet - a János-hegy karnyújtásnyi közelségű szelíd vonulatát, s az erdőt, ami szinte befolyt az ablakon... Istenem ... de szép ... Ez, ez gyönyörű! ...

A többi: a lakás, az alacsony ajtók, az öreg belső lépcső, mind nevetségesen és elképesztően kopott, régimódi volt, de a Hegyek! ...

A mérnök nyitogatta a madzaggal bekötött kopott barna ajtókat és folyton duruzsolt: - huszonöt-harminc ezer ... Ej, essünk már túl ezen a látogatáson, hiszen nem kérhetnek olyan keveset, amit ki tudnék fizetni.

Illendőségből mégis megkérdeztem az öreg cicát:

– Hát mennyit tetszene kérni ezért az izéért?

– Ó, fiam! - felelte reszkető vékony hangon. - Mi ezt nem adjuk pénzért!

- Hát miért! - horkantam én fel. - Talán aranyért?

– Nem, fiam, öregek vagyunk mi már, mit kezdjünk egy nagyobb összeggel? Mi ezt a házat csak életjáradékért adjuk el.

Mit szaporítsam a szót, havi kétszáz forintért enyém lett a ház, a kis kert, s vele a Hegy és az Erdő ...

Minden, amire szükségem lett a jövőben, s minden, ami igazán fontos volt addigi életemben, itt együtt várt rám, valóban csak rendbe kellett hozni.

Egy évig még csavarogtam - magam mindenből kifosztottam, míg végre megköszöntem Annak - aki egyedül ismeri pénzért nem becsülő, könnyelmű, türelmetlen és szertelen lányát -, hogy hazavezetett.

Hogy a kis mérnök honnan ismert

jobban, mint én saját magamat - ma sem tudom.

A Csodák magyarázhatatlanok.

Hadd mondjam még el, hogy az én „csodám” néhány év múlva a legkedveltebb módja lett a lakás-, vagy házszerzésnek az állammal kötött részletfizetéses, vagy magányosokkal kötött eltartási szerződések révén.

Hiszem, hogy helyes és azonos úton járunk.

Az otthonra találás csodája visszaadta hitemet, s a hitemmel életerőmet. Felébredt bennem a fészeképítés ősi ösztöne, s boldogan fogtam hozzá a kis ház rendbehozatalához. - Ma sem vagyunk még készen vele, de tíz évig tartott, míg megalázó munkák sarából véremmel és veritékemmel nagyjából összeragasztgattam valóban, mint a fecskék, akik sok-sok év után - mintegy munkám jutalmaként - megtiszteltek bizalmukkal és beköltöztek hálószobám antik csillárjára, hogy megajándékozzanak a tökéletes családi élet felemelő szépségével.

Tanultam tőlük. Családommal harmóniában élünk. Naponta megharcolt harmóniában - önmagunkkal, egymással és a világgal.

Társam a legritkább fajtájú ember: jó. Olyan magától értetődően jó mindenkinek, ahogy lélegzik az ember. Persze ez a jóság olyan összetett, mint a nap sugár, ezért elviselhető, s ezért olyan éltető.

Mindenkori házvezetőnőm: az anyám; állataim: Péter kutyánk, számtalan cicánk, a nálunk kosztoló erdei madarak - a testvéreim; s a szerepeim a gyerekeim.

Aki hozzánk bekopog - bajba jutott ember vagy állat -, kap valamit, ami egyre jobban fogy a világban, mint a tiszta levegő és a tiszta víz - amire pedig ugyanolyan szüksége van minden élőlénynek, mint a vízre és a levegőre: szeretetet kap.

S persze most is álmodom.

Almom a Szeretet-színház, ami iskola, templom, szanatórium, hangversenytér és cirkusz lenne egyben. Ide álmodom a budakeszi erdő sarkára, ahol fehér görög oszlopok között az ég kupolája alatt gombnyomásra nyitható, átlátszó tetővel, az erdők zöld díszletében, a Nap - az Igazság - fényénél, saját vérrel színezett színészettel kellene tanítani, vigasztalni, nevetetni, pihentetni és útbaigazítani az oda betérőket.

Hiszem, hogy ez a Boldogságot osztó színház a huszonegyedik század színháza.

MALONYAY DEZSŐ

Szín házművészetünk új útjai

1965-72 között a magyar színházművészet kulturális politikánk ismert alapelveinek szellemében fejlődött, egyidejűen politikai-társadalmi életünk egészével, társadalmunk új fejlődési szakaszával. Általános fejlődése - egyes színházak megtorpanása, időnkénti elbizonytalanodása, bizonyos hullámvölgyek ellenére is - jelentős eredményeket hozott.

Műsorpolitikai eszmeiség

Színházaink műsorpolitikájában a hatvanas évek közepe táján szembetűnő változás történt. Az ellenforradalom utáni konszolidáció kiteljesedése következtében csökkent az ellenforradalomról szóló vagy ehhez szorosan kapcsolódó művek száma. A későbbiek folyamán sem szűnt meg ugyan a vissza-pillantás ezekre az időkre, de sokkal át-tételesebben, közvetettebben. Ugyan-akkor nagyobb számban jelentkeztek azok a művek, amelyek például a hatalmat történelmi és társadalmi konkrétumoktól elvonatkoztatva ábrázolták, sok esetben állásfoglalás vagy elfogadható kritika nélkül. A téma ilyen megjelenítése nem tett különbséget a „hatalmak” osztálytartalma között, és összességében egy polgári szemléletű világképet tükrözött, amely eszmei vonatkozásaiban nem jutott tovább - többségben - a polgári humanizmusnál.

A hatalom és a hatalmon levők etikájának, az elnyomottak moráljának el-vont elemzését a korabeli kritika - élesen és tartalmában helyesen - támadta. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk, hogy az elvont kérdésfeltevés mögött egy reális probléma lappangott: a vezetési, irányítási elvek átalakításának szükségessége, a forradalmi erő-szak eltorzulásának régebbi vizsgálata egy újabb, békés fejlődési korszakban.

Különösen ilyen volt a helyzet az 1965-67-es időszakban. Dürrenmatt, Sartre, Weiss, Havel, Mrozek, Beckett egyes művei olvashatókká vagy láthatókká váltak, de a magyar drámairodalomban ekkor még nem vagy csak alig találkozhattunk hasonló tematikájú művel. Örökény István *Tótékja* jelezte a változást, és egyben indítója is volt az új

tematikának. Rövidesen tanúi lehettünk egy szinte teljes egészében magyar repertoár jelentkezésének. Gyurkó, Illyés, Görgy, Sántha, Hubay, Révész Gy. István alkotásai, Madách drámáinak adaptálása nagy intenzitással irányították a közvélemény figyelmét erre a problémára. A téma hazai megjelenítésének eszmei és formai vonatkozásai színesek, sokrétűek. Tematikai rokonságuk mellett sokban megegyeznek még abban is, hogy tekintélyes részüknél a téma megközelítésének módja történelmi, sok esetben parabolisztikus. Egy részük nem jut túl a polgári, ha úgy tetszik: progresszív humanizmuson, más részük szocialista társadalmi tendenciát tükröz.

Eszmei összképüket tekintve elmondhatjuk, hogy a bennük rejlő társadalombírálat, kritikai attitűd hasznos és jó célt szolgált. Kétségtelen, hogy egyedenként számos olyan probléma is megfogalmazódott bennük, amelyeket akkor, annak idején joggal illetett elmarasztalás, és joggal illet ma is kritikus szemlélet. De akadtak bizonyos negatív jelenségek is: elfordulás egyes témáktól (munkásvilág), hősoktól (cselekvő közéleti ember stb.), mindezzel együtt a közérthetőbb, realista ábrázolásmódtól.

A magyar drámairodalom számottevő jelentkezése ebben az időszakban nem véletlen. Mindenképpen összefügg a konszolidáció kiteljesedésével, a szocializmus építésének időszakában bekövetkezett társadalmi, politikai és gazdasági változásokkal. Nem véletlen az sem, hogy ezek a problémák zömmel a szocializmus megvalósításának abban az időszakában merültek fel, amikor a gazdasági építőmunka és a kulturális forradalom kiteljesedésének új követelmény-rendszere (illetve ennek megvalósítása) volt az alapvető feladat.

A belső tényezők mellett nem elhanyagolhatók azok a külső, szocialista országokban jelentkező problémák sem, amelyek a lengyel és csehszlovák drámairodalom útján jutottak hozzánk elsődlegesen, s gyakoroltak befolyást színházi kultúránk egészére. Számottevő volt a nyugati világ társadalmi és politikai változásainak lereagálása is. De jelentékeny volt az a tény is, hogy az ellenforradalom után szabad utat kaptak egyes, addig óvatosan kezelt nyugati drámairodalmi alkotások, amelyek a hatvanas évek elején jelentkeztek először és számuk 64 65 táján tetőzött.

A hazai drámairodalomban ettől kezdve három egymástól különböző tenden-

cia figyelhető meg. Az egyikre általában a téma pozitív előjelű megközelítés jellemző és kapcsolódik a különböző évfordulókhoz (Gerencsér, Kerekes, Dobozy, Száraz, Sükösd, Molnár Géza stb.). E drámák nagyobbik része nem hozta a várt sikert, bár ebben itt-ott a színrevitel minősége is hibás volt. A másik vonulat az abszurd dráma és szemlélet irányából közelít a témához, elsőrendűen nem belső indokok, nem a mi viszonyaink kényszerítő hatása miatt, hanem idegen példákat követve. (Való igaz, hogy a nyugati mintákból átvett, konzumtársadalmat bíráló szemléletet és indulatot néhány magyar gazdasági és társadalmi hiányosságra is alkalmazhatták. Ilyen művek voltak például Szabó György: *Székénybe zárt szerelem*, Görgy Gábor: *Cápák a kertben* c. műve, valamint Eörsi István drámái.) A harmadik irányzat igazában napjainkban kezd kibontakozni. Ezek a drámák is történelmi példázatok, de szinte egyértelműen a szocialista forradalom kiteljesedéséért sorakoznak fel, a reálpolitika mellett tesznek hitet. Ez utóbbira még visszatérek.

*

Színházművészetünk keresi a minden-napi életünkkel való szoros kapcsolatot, és arra törekszik, hogy választ adjon a „hogyan élünk” kérdéseire is. A téma megközelítése nagyrészt közvetlen és mai. Lassan mennyiségében elhanyagolhatóvá válik a parabolisztikus, történelmi példálózás, és mindjobban a minden-napi életünk hű vagy hűségére törekvő tükörképe rajzolódik fel színpadjainkon. Ezek a szocialista együttélés problémáinak gazdag témakörét ragadják meg, és a szocialista társadalom, valamint morál problémáival, konfliktusaival foglalkoznak. Közös jellemzőjük az erősen kritikai attitűd.

Ebben a vonatkozásban is több, egy mástól eltérő tendenciát figyelhetünk meg. Az egyik - bár számbelileg kevés, de eszmeileg magasabb mondanivalót hordozó - áramlat szorosan kapcsolódik a múlt, illetve a közelmúlt politikai eseményeihez. Lényegében szorosan vett magatartásvizsgálatok, amelyek elsőrendűen a szocializmus építésének gondjait, terheit, tévedéseit vállukon hordozó kommunistákról szólnak. (Mesterházi: *Férfikor*, Darvas: *A térképen nem található*). E drámák hatása, utóélete is jelentős, bemutatásuk termékeny vitát váltott ki, és azon kevesek közé tartoznak,

amelyek - ebben a műfajban utánjátszásra is kerültek. Szorosan csatlakoznak ide azok a drámák, amelyek különböző mikroközösségek kapcsolatát, magatartását vizsgálják szűkebb vetületben, de korántsem ennyire általánosítható szándékkal. A „hogyan élni” kérdése ezekben az általuk tárgyalt jelenségek tagadásában, elítélésében jut kifejezésre. A múlt hibáinak, tanulságainak továbbélése, a szocialista emberhez méltatlan magatartásformák, az önzés, a közömbösség az újtól való irtózás, a szocializmus előtti korszak embert nyomorító ízlésvilágának, erkölcsének továbbélése, mai valóságunk lehetőségeinek öncélú kihasználása öltenek itt formát. (Berkesi, Vészi, H. Barta, Fejes, Raffai, Galgóczi, Jókai Anna stb.)

A fentieknek van egy ironikusabb vonulata is, amelyet elsősorban Gyárfás és Tabi vígjátékai képviselnek. Emellett jelentkezik egy erőteljesebb kritikai tendencia is, amely már könyörtelenebb a fellelhető hibákkal, magatartásformákkal szemben. Csurka, Urbán Ernő, Illyés egyes műveire gondolunk itt elsősorban.

Ezen időszak közepén jelentkezett egy olyan áramlat, amelyet a sikertelenség drámairodalmának is nevezhetnénk. (Karinthy, Fejes, Eörsi, Vészi, Gyurkovics, Thurzó, Boldizsár Miklós, Csák Gyula és részben Sarkadi régebben írt, de a közelmúltban bemutatott, felújított művei jelezték ezt.) Olyan motívumok kaptak itt jelentőséget, mint a kilátástalanság, céltalanság, gyávaság és megalkuvás. A harc, a célok eléréséért folytatott küzdelem áttevődött egy másik, irracionális régióba, vagy csupán gondolatban történt meg, anélkül, hogy valamilyen formában is cselekedetté ért volna, vagy valamiféle kiutat biztosított volna hősei számára. Olyan tehetetlenség-érzés keletkezett ennek az időszaknak előbb említett drámaiban, s szűrődött át a színházművészetbe, amely már-már rokon volt Mrožek, Beckett, Klima, Kafka stb. vízióival. Új motívum jelentkezik velük drámairodalmunkban - a „nemvállalás” motívuma. E tendencia, mint világjelenség, hazai viszonylatban is találkozik a polgár, a kispolgár válsághangulatával és világképével. Éppen ezért kezdettől fogva érték e vonulatot helyes kritikai észrevételek.

A hatvanas évek végén tanúi lehettünk e téma *átváltódásának*. Markánsabb, egyértelműbb, határozottabban elítélő tartalommal jelentkeztek azok a művek, amelyek tulajdonképpen szakítást jelen-

tettek ezzel, és új fejezetet nyitottak a kispolgári, nyárspolgári és az e körül csoportosuló egyéb magatartásformák ábrázolásában (Szakonyi, Görgy, Illés Endre, Örkény stb. újabb művei).

*

Tekintélyesebb hányadát jelenti a színházi műsornak a szocialista drámairodalom műveinek megjelenése színpadjainkon. Elsőrendűen a szovjet drámairodalom jelenlétére gondolunk. A történelmi múlt vagy közelmúlt - így a századforduló forradalmi mozgalmi, elsősorban a Nagy Októberi Szocialista Forradalom (Gorkij, Visnyevszkij, Babel, Fagyjev művei) valamint az orosz klasszikusok (Gogol, Csehov, Osztrovszkij, Gribojedov) mellett hangsúlyossá váltak azok a drámák, amelyek a kommunizmust építő Szovjetunió mindennapi életével foglalkoznak, s alapvetően a szocialista együttélés normáit, gyakorlatát tárják fel, boncolgatják (Rozov, Arbuzov, Zorin, Radzinszkij, Szmuel, Edlisz, Zsuhovickij stb.). Az utóbbi években különösen az olyan szovjet drámák iránt nyilvánult meg nagyobb fokú érdeklődés, amelyek erőteljesebb, hangsúlyozottabb kritikai megnyilvánulások hordozói, s amelyek témája rokon vagy rokonítható saját, mindennapos életünk problémakörével. Külön jelenség Bulgakov műveinek előretörése: kitűnő drámáit kedvelik színházaink és a közönség.

A szovjet drámákkal az elért eredmények ellenére sem sikerült a frontáttörés. A bemutatók főleg a különböző évfordulókhoz kapcsolódtak kampányszerűen. Magasabbra kell emelni az adaptálás szintjét, mert ez segíti elő az eddiginél nagyobb eredmény elérését.

A kortárs német, bolgár, jugoszláv és román drámairodalom részesedése színházaink műsropolitikájában elenyésző. A szocialista német dráma jelentkezéséről kialakítható összkép persze sokkal pozitívabb, ha ide vesszük színházaink szakadatlan - sok művészi eredménnyel is járó - kezdeményezéseit Brecht életművének meghódításáért. E - bizonyosan folytatódó - örvendetes folyamat azonban nem odázhathatja el az NDK-beli kortárs drámairodalom legjobb alkotásainak felfedezését és színpadra állítását. Az utóbbi években tapasztalható az érdeklődés megnövekedése a román drámairodalom iránt. Ez az érdeklődés is főleg a romániai magyar nyelvű drámairodalomra irányul (Méhes, Páskándi, Sütő, Kocsis stb.), de rendszeresen bemutatás-

ra kerülnek román írók (Baranga, Eftimiu) darabjai is, igaz, hogy szinte kizárólagos jelleggel Békéscsabán. E művek zömmel a társadalmi együttélés gondjairól szólnak. Szatirikus, bennünket is segítő jellegükkel, szellemességükkel ösztönzik a sikerek forrásai, másutt is erre adnának lehetőséget.

A nyugati világ szocialista, illetve baloldali fogantatású drámaterméséből csak kevés kerül magyar közönség elé. Eszmei és tartalmi vonatkozásait tekintve főleg antiimperialista, antifasiszta mondanivalójú művek ezek (Neruda, Baldwin művei, Weiss néhány drámája és néhány baloldali spanyol író alkotása). Hatásuk éppen korlátozott számú megjelenésüknél fogva nem számottevő. Weiss művei kivételt képeznek: úgyszólván minden nálunk előadott műve nagy művészi tett, kiemelkedő siker volt.

*

A hatvanas évek elején a kortárs nyugati drámairodalom jelentősebb művei kerültek a színházak műsorára. Ebben az időszakban e drámák legprogresszívebb, magas művészi színvonalú darabjait állították színpadra. Jelentkezésük összhangban volt az adott időszak műsropolitikai feladataival. (Miller és O'Neill drámáira, továbbá Dürrenmatt egyik-másik művére kell itt gondolnunk elsősorban). A marxizmus-leninizmussal polemizáló művek erőteljesebb jelentkezése miatt a hatvanas évek közepére a válogatás már növekvő gondot okozott. Dürrenmatt *Fizikusok* c. drámájának eszméisege körül kibontakozó vitával kezdődött a sor.

A művekben megjelenő „izmusok” közül a legszámottevőbb az egzisztencialista ideológia volt. A kibontakozó vitákhoz színházművészetünk gazdag példatárrel szolgált (Sartre, Camus, Beckett, Anouilh stb. egyes drámáinak előadásával). E művekben jelentkező világnézeti motívumok nem csak az illusztrációt, a tájékoztatást és a velük való vita lehetőségét szolgálták, hanem érezhetően jelentkeztek a kibontakozó magyar drámairodalom egyes műveiben is. (Görgy, Eörsi Karinthy Ferenc némely darabjára gondolunk), bár nem „vegytiszta” formában. Komoly gondokkal járó kacérkodás volt mindez az említett filozófiai irányzattal, jóllehet arra is volt példa (Vámos László 0, *azok a szép napok*-rendezése), hogy az egzisztencialista eszméiségű művet „humanizálják”.

A magvasabb, tartalmasabb eszmei összetevőket hordozó, vitára készítet-

műveket egyre inkább felváltották azok, amelyek valamilyen formában a kapitalista társadalmi élet magatartásformáinak bírálatát hordozzák ugyan, de hazai bemutatásuk - minden szándékosság nélkül - nem mindig az elvárt akusztikát kapja. Hatásuk inkább lehangoló, le-fegyverző. Nem az általuk ábrázolt élet-forma tagadására kényszerítenek, hanem általában az élet tartalmatlanságát, célszerűtlenségét hirdetik (Albee). Számuk egyre inkább csökkenő tendenciát mutat. Növekszik viszont - egyre erőteljesebben - a nyugati kommersz művek be-áramlása. Neil Simon művei jelentős népszerűségnek örvendenek, hosszú sikerszeriákat érnek el. Szinte példátlan a magyar színjátszás történetében Achard *A bolond* lányának sikere. Schisgal, Feydeau, Shaffer darabjai mellett a különböző krimik haladnak az élvezőny-ben. A bemutatott művek nem számottevőek ugyan, de utánjátszásuk és elő-adásszámuk már mindenképpen figyelmet érdemel, még akkor is, ha egyre színvonalasabb köntösben jelennek meg színpadjainkon.

Műhelyek, stílusok, művészek

A hatvanas évek első felében még alig akadtak - a Thália és egy-egy műfajt markánsabban képviselő színház kivételével - világosan megfogalmazott programmal dolgozó színházi műhelyek. Jó előadások, következésképpen jó művészek - fővárosban és vidéken - ekkor is voltak, de többnyire csak egyesek tehetését és elhivatottságát bizonyították.

A hiba gondolkodásbeli, tájékozódásbeli lassúságban rejtett. Igazgatók, rendezők, dramaturgok, tervezőművészek - kevés kivételtől eltekintve - megrekedtek a vezetés, a művészi koncepció és gyakorlat kialakításának egy régebbi szintjén. Alig hatott erre a vezetési gyakorlatra az irodalmi, a képzőművészeti és a zenei élet sokszínű gazdagodása. Ebben az időben általában alacsony szintű volt a filozófiai és esztétikai kultúra is. Ritkán tapasztalhattuk vezető művészeinknél és együtteseinknél a marxista esztétikának, színházelméletnek és a kor-társ színház sok-sok - számunkra is fontos továbbfejleszthető - törekvéseinek, eszközeinek feldolgozását. Valamiféle furcsa beltenyészet alakult ki, amely lelassította a sajátos arculatú társulatok művészi munkájának kialakítását.

A színészanyaggal való gazdálkodásban is sok ellentmondás, hiba keletkezett. Az évtized közepén lépett életbe az ed-

digi státusrendszert oldó szerződötési rendelet, amely némi mozgást eredményezett, s lehetőséget nyújtott a szabadabb társulatformálásra. Megszűnt a fő-iskolát végzettek kötelező vidéki gyakorlata, viszont helyette - kezdetben - alig találtuk meg egy új követelményeknek és módszereknek megfelelő kádergazdálkodás szisztémáját. Egyes szerepkörök, vidéki társulatok valósággal „kiürültek”.

A dramaturgiák jelentősége egyre csökkent. Utánpótlás ugyan akadt, de a „nagy öregek” fokozatosan visszavonultak, nyugdíjba mentek, másrészt a fiataloknak nem volt még kellő tekintélyük, s így inkább az olvasó-informáló dramaturg-lektor szerepét töltötték be. Többnyire nem járt sikerrel az sem, ha egy író vállalta a dramaturg szerepét, mert ez a felemás helyzet csak formális megoldás maradt. Az írók és színházak szerves kapcsolata csak *egy-két* fővárosi vagy vidéki színháznál alakult jól, a többségnél tovább degradálódott a dramaturg szerepe. Ugyanakkor nőtt a színházak és az írók közötti konfliktus olyannyira, hogy a hatvanas évek közepére ez káros kísérőjelenségekkel (áldatlan viták, bizalmatlansági deklaráció stb.) járt.

Mindent összevetve, a hatvanas évek közepén még általános volt a panasz és az aggodalom: a magyar színjátszás - eszközeiben - elmaradott a környező országok és a nagy színházi kultúrával rendelkező országok színházművészetéhez képest. Visszatérő vád volt, hogy színházművészetünk nem eléggé öntörvényű, nem eléggé színházcentrikus, hiányoznak a sajátos profilú színházi műhelyek; bőven megtalálhatók a romantikus (dekamáló, patetikus), illetve a naturalista (polgári) színjátszás maradványai. Ugyanakkor nem is eléggé politikus és agitatív, hiányzik belőle egy kor-szerű, marxista alapállású gondolati kultúra. Dramaturgiánk fantáziátlan, korszerűtlen, tervezői csak kiszolgáló mesteremberek, nem egyenrangú társalkotók, ízlést formálók, gondolatok kifejezésére törekvők.

Az elmúlt évekre esik a mai magyar színjátszás nagykorúsodása. Egyre világosabbá vált, hogy a színházművészet különleges és öntörvényű művészet, nem egyszerűen csak interpretálás. Bármiképpen vitatkoztunk is és foglaltunk állást róla, a mai magyar színház most már nem csak az irodalom szolgálatlánya, hanem - arra szilárdan támaszkodva - sajátos művészi alkotómunka, amely még arra is képes, hogy - szükség esetén -

korrigálja az irodalmi mű hiányosságait, sőt némely esetben szinte pótolja is azt. A régi és újabb igazgatók, főrendezők egyértelműen megfogalmazzák saját színházuk, művészi mondanivalójának különleges jegyeit, törekvéseit, amelyek mások a többinél. Fel kell figyelni arra, hogy rendezőink teljesítménye egyre inkább erőteljesen különbözik a társak produkciójától. Színészeink közül az idősebbek is bekapcsolódtak az újért folyó küzdelembe, s életművük ezzel sok esetben gazdagabb lett, lemaradásuk esetén pedig figyelmeztetőbb.

Folytathatnánk a sort a tervezőkkel és a dramaturgokkal is, ők is a nagykorúsodás résztvevői. Ma már a tervezés is egyre jobban gondolatokat kifejező művészet, a színházművészet egészének része, segítője, de a nagykorúsodás folyamatának részeként a tervezők viszonylagos önállóságot is kezdenek kivívni megvalósítani. A dramaturgok közül pedig azok állják meg igazán a helyüket, akik a kisműves lektorságból átfeljöttek és továbbfejlődnek az alkotó, a mai élet tartalmára és formájára, ritmusára jobban reagáló dramaturgia mestereivé. Nem véletlen, hogy a közelmúlt egyre jobban kezdte kitermelni az új látásmódú szcenikusokat, világítási szakembereket, és a fokozódó követelmények igényelték a speciális színházi műszaki szakemberek képzését is.

Mindezekkel együtt színházművészeink művészi öntudata is egészségesen megnőtt. Hasonló ez a jelenség ahhoz, ami például a filmművészet területén bekövetkezett. Bár az eredmények: a világhírnév, a megbecsülés stb. még korántsem azonosak. Örömmel mondhatom, hogy a nagykorúsodást észrevette, elismerte a párt is, éppen legutóbbi fontos állásfoglalásaival és segítségnyújtásával.

*

A hatvanas évek második felére esik - bár egyes hibák még továbbélnek - egy új indítású magyar színházművészet kibontakozása. Ennek segítségére volt az, hogy gazdagabbá vált a magyar és nemzetközi darabrepertoár; a modernebb mondanivalójú, témájú, dramaturgiájú művek. Az új műfajok, írói ábrázolási törekvések, újabb erőfeszítéseket követeltek a tolmácsolóktól. Erőteljesebbé vált a színházelmélet iránti érdeklődés is, s ez nemcsak a kritika érdeme (megjelent a SZÍNHÁZ c. folyóirat!), hanem a szak-ma egészséges nyugtalanságának az ered-

ménye. Állandó vitatéma - közvetve vagy közvetlenül - a magyar színházművészet helyzete és alakulása, különösen egyes színházi előadások kapcsán. Nem egy-szer vitáztak az ellenérdekű szakemberek arról (például a *Cillei és a Hunyadiak* körüli disputa), hogy szent-e az irodalmi szöveg, szabad-e azon egy rendezőnek, dramaturgnak változtatni. Egyszóval az irodalom és a színház együttéléséről volt szó. Ez egyúttal a színházművészet specifikus voltának fokozottabb és szükség-szerű hangsúlyozását is jelentette. Igen gyakran felvetették a vitázók, hogy elkötelezett, politizáló színház kell, nem elég egy művet csak színpadra vinni, monda-ni is kell vele valamit, s pontosan ez a mondanivalója a legfontosabb. A vita, amely a színház önálló alkotóművészetének elismertetését illeti, ma is áll.

Vissza-visszatérő motívum a profilok keresése, követelése, a sajátos művészeti műhelyek kialakításának igénye. Nagyobb mozgást követelnek a színészek, pontosabban a társulatok számára, hogy a műhelyek kialakításának személyi feltételei még rugalmasabbak legyenek. Központi kérdésnek tekintik a vitázók a rendezői kultúra színvonalának emelését, a dramaturgok mesterségbeli fejlődését, nagy dramaturgegyéniségek nevelését. Az eltelt időszakban sok kérdésre válasz született, de a viták továbbgyűrűznek.

*

Gyarapodott a színházak, a színházi műhelyek száma. A Mikroszkóp Színpad intellektuális hatásokra törekvő új politikai kabarészínház. A Huszonötödik Színház új arculatú színházi műhely.

A Thália Színház úttörő szerepe máig tart. Ha egyes eszközeit vagy eredményeit, műfaji kísérletezéseit vitatják is, kétségtelenül sokat tett a szocialista szellemű, sok hatáselemmel dolgozó, széles közönségre számító, politizáló, egyszerre avantgarde és népszínházszeret betöltő színház megteremtése terén.

Újabb nagy eredmény, hogy a legtöbb színházvezető más módon közelíti meg és más módszerrel kívánja megvalósítani elképzeléseit. Idézzünk az évad eleji igazgatói expozékból. Marton End-re: „A Nemzeti Színház legyen a klasszikus magyar és külföldi s a rangos mai magyar és külföldi drámák otthona .. ahol a művészek ereje nem az elvont gondolatok kutatásában, az absztrakt kísérletezésekben merül ki, mert úgy véljük: a színháznak a modern művészet minden

valóban értékes eredményét felhasználva elsősorban a saját múltjából kell táplálkoznia.” Várkonyi Zoltán: „A Víg-szín-ház nem kíván a feje tetejére állni még akkor sem, ha ez divat és az egyetlen lehetőség a kritika bizonyos rétegének megnyerésére. Színházunk profilja, ha már ezt a nemszeretemet szót kell használnom: minden műhöz a legmegfelelőbb, legfrissebb előadásmód megkeresése.” Ádám Ottó: „Úgy vélem, nekünk elsősorban a saját közönségünkhöz, ehhez a városhoz, ehhez az országhoz kell szólnunk, akkor érhetjük el, hogy másutt, idegenben is hatásos, izgalmas legyen, amit csinálunk. Ez kihat a darabválasztásra is: nekünk itthon kell politizálnunk.”

Igaz, hogy ez még csak a kezdet, de az is igaz, hogy eme igény szükségességét felismerték, és ez a felismerés, az igények megfogalmazása további színházpolitikai és művészi eredményeket szülhet. Ha ezeket a nem közhelyes programokat nézzük, láthatjuk különbözőségüket. Ez még természetesen nem a profilok különbözőségét jelenti, de jelzi a színházak törekvéseinek a különbözőségét a művészi megvalósításban.

Az Állami Bábszínház éppen az utóbbi fél évtized alatt színházművészetünk egyik legeredetibb műhelyévé, külföldön a legismertebb magyar színházzá vált, a rendkívül igényes irodalmi szöveg, zenei anyag és képzőművészeti megvalósítás ötvöztetésével. Ma már az is világos, hogy a Fővárosi Operettszínház egy korszerűbb látványosság és ízléses szórakoztatás, új műfajokkal való kísérletezés ott-honá-vá fejlődik.

*

Vidéken is sok színház munkája vált műhelyszerűvé. Az új magyar dráma egyik otthona az elmúlt fél évtizedben a vállalkozó kedvű-szellemű veszprémi Petőfi Színház. Változatos összetevőjű, korszerű rendezői, tervezői és színészi eszközökkel kísérletező műhellyé fejlődött a pécsi Nemzeti Színház. Kaposvárott, Szolnokon, Békéscsabán friss és újszerű törekvések alakítják a műhelyt. Nem lebecsülhető eredményük, hogy mindhárom színházban más úton, különböző rendezői-színjátszói felfogásban, stílustörekvésekkel érnek el kiemelkedő sikereket. Jelentős mozgatóerő a korszerűbbé válásban az utóbbi fél évtizedben kibontakozó stúdiótevékenység. A színházi stúdiók hozzájárultak a fővárosi és vidéki színjátszás korszerűsödéséhez.

Az említett változások következményeképpen is (és részben ellenére) a megújulásért küzdő magyar színházművészet stílusképlete is bonyolult. A pontos kép felvázolása nehéz, mert a stílustörekvések nyilvánvalóan (mint másutt) erősen keverednek. Sztanyiszlavszkij elmélete és gyakorlata újabb reneszánsz előtt áll nálunk is. E feléledő továbbfejlesztés utáni vágnak máris vannak eredményei. Úgy tetszik, s az lényeges, hogy Sztanyiszlavszkij a szocialista eszmeiségű magyar színjátszás számára is a legfontosabb irányzat ugyanúgy, mint bármely más szocialista ország színházművészetében.

Régóta vitatkozik a magyar színházi élet a brechti elmélettel és gyakorlattal. Az ötvenes évek második felének kísérletei után a hatvanas évek elején az elfordulás, kiábrándulás jelei mutatkoztak. Érdekes viszont, hogy az elmúlt fél év-tizedben a brechti életmű legmaradandóbb alkotásai újból színre kerültek és kerülnek napjainkban is, vitákat kavarva, de többnyire örömdetes művészi eredményekkel együtt.

Évek óta folyik a kísérletezés az abszurd játéktílussal. Az ebben elért eredmények igazán nem általánosak, néhány rendezőre, színészre, színházra (stúdióra) korlátozódnak. A kísérlet ott és abban az esetben volt igazán meggyőző (és eszmeileg is vitathatatlan), ahol kétségtelenül meglevő hazai torzulások, hibák vagy a nyugati társadalmakban fellelhető bomlásjelenségek színpadi ábrázolásáról volt szó. Rendezőink és színészeink mindenképpen nehéz helyzetben voltak, mert egyrészt szinte a semmire kellett építkezniük, másrészt igen bonyolult, eszmei-politikai problémákkal találták szemközt magukat, s az abszurd darab előadása nemegyszer csupán a groteszk játéktílus megvalósítását jelentette, ami persze sem tartalmilag, sem formailag nem ugyanaz. Mind az abszurd, mind a groteszk stílus megvalósításában zavarólag hatottak bizonyos naturalista játszási manírok, valamint egy nem is mindenben elfogadható kabaréstílus maradványai.

Elszörtan találkoztunk más törekvések áttételével, s nem is mindig az egészséges és főleg eszmeileg éber átszűrés, továbbfejlesztés igényével párosulva. Így például egy-két fiatal rendezőnk előszere-tettel alkalmazza a sokkoló, a kegyetlen színház eszközeit. A legnagyobb gond egyes új törekvések átvételénél az, hogy ezek egy része egy bomló társadalom stílusterméke, sokszor hibás eszmei-tartalmi mozzanattal. Egyáltalán, mit kell

ezek közül átvenni? Erre a kérdésre nem adott semmilyen választ a magyar színházi kritika, színházelmélet. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy akadnak szürrealista, szimbolista vagy a régebbi korok folytatásaképpen naturalista, sőt romantizáló stílustörékvések is, akkor a magyar színjátszás stílusképlete valóban elég bonyolult.

Elősegíti a fejlődést a magyar tervezőművészet megújítása is. Az utóbbi fél évtizedben már ott tartunk, hogy határozott stílusjegyeket mutató tervezőegyeniségeink vannak, akik több esetben segítenek kialakítani egy új színházi műhelystílust. Legjobb tervezőink ma már gondolatok, situációk kifejezésére, bizonyos önállóságra törekcsenek. Eredményeiket több sikeres nemzetközi szereplés, valamint a közeli jövőben megjelenő, stílustörékvésüket is megvalló, külön könyv is jelzi.

Nagyban segíti ezt az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása a művészeti kritikáról. Bár a dokumentum a színikritikával érthetően külön nem foglalkozhat, általános elemző-bíráló megjegyzései ami szakmánk színikritikai tevékenységére vonatkozóan is irányt mutatóak. Tény, hogy a közelmúlt színházművészeti eredményei, az általános színházművészeti fellendülés a színikritika fejlődésével párhuzamosan születtek. Az egész magyar sajtó szinte közügyggyé tette a színházat. Színházművészetünk múltja, jelene és jövője állandóan közfigyelem tárgya. Mindezzel összefüggésben az sem kis eredmény, hogy egy új kritikusnemzedék kezd felnőni a régi nagyok helyébe és mellé. Az idősebbek és fiatalabbak egyre inkább kezdenek szakszerűbben írni produkciókról, rendezésekről, színészi játékról, tervezésről. Ma már alig vannak csak tartalmat, eszmei mondanivalót elemző ismertetőket, vagy úgynevezett ismeretterjesztő színikritikák. Sokat javult a színikritika gyorsasága, hatékonysága. Nem kis eredmény, hogy néhány éve szakfolyóirata is van a szakmának - a SZÍNHÁZ -, amelynek megszületésére majd tíz évet kellett várnunk. Ha vannak is kifogásaink, mégis el kell ismerni, hogy itt is kialakult egy új, fiatal szakemberekből nevelődő és még nyilván nagyon sokat fejlődő gárda. A lap kiállítása igen színvonalas. Sok izgalmat kelt egyik-másik száma, cikke, tanulmánya; nagy az a szolgálat, amelyet ez a folyóirat tesz éppen a színjátszás eredményeinek leíró rögzítése érdekében. Műfajilag is gazda-

gabb lett, éppen a fentiek kibontakozása következtében.

A Munkaközösség állásfoglalása arra kötelez bennünket, hogy a hibákat élesen fogalmazzuk meg, a továbbfejlődést segítsük elő. Tény, hogy a színikritika is politikai-orientáló eszköz, s ebben a tekintetben még nagyon sok adóssága van a magyar színikritikának. A jelenleginél jobban tekintettel kell lenni az átlagolvasóra és az átlagnézőre. Eszmeileg, a műsorpolitikát illetően, ízlésbelileg egyaránt irányítani kell az olvasót és a nézőt. Pontosabban kell látni és láttatni, hogy egy szocialista színházpolitika számára mi Fontosabb, értékesebb, s mi nem. El kell kerülni az áldatlan generációs harcot, az ízléstelen rájátszást színházpótló produkciókra, az amatőrizmusra. Általában tisztában, érdekeltségek nélkül kell forgatni a kritika fegyverét. Mind a színháznak, mind a színházzal foglalkozó országos és helyi szervezeteknek segíteniük kell a kritikát: aki a kritikáról - általában - elítélőleg nyilatkozik, az rosszul politizál. A mi színházművészetünkben nem lehet helye *kritikaellenességnek*, mert az egyúttal *színház politika-ellenesség is*. Más kérdés, hogy a kritikának ugyanakkor helyére kell tennie az értékeket a legtisztább marxista eszmeiség és etika alapján. Ne felejtsük a Munkaközösség útmutatását: a kritika nem csak a kritikusokra korlátozódik, hanem kritikai tevékenység a dramaturgia, a rendezés-adaptálás, a színház egész népművelő tevékenysége is. Mindezt vidéken is meg kell valósítani.

Az 1971-72-es évről

A nemzeti dráma - miként azt az elmúlt évad is mutatta - központi helyet vívott ki magának a színházak programjában. Továbbberősödtek az új magyar dráma pozíciói, számszerűleg (38 ősbemutató!) és eszmei-gondolati, valamint műfaji szempontból is. Az új magyar dráma most már valóban a színház éltető eleme. Igaz, kevés volt az igazán magas színvonalú mű, viszont kevés a kifejezetten gyenge darab is, és így a műsor gerincét a jó hívójú, figyelemre méltó alkotások jelentik. Biztató, hogy több prózáírónk először jelentkezett drámával, s mindjárt jelentős művészi és közönségsikert is aratott. Színházaink fölfigyeltek a romániai magyar drámairodalomra is, és például Páskándi: Vendégség c. kitűnő drámáját egyszerre két színház vitte sikerre. A színházak és az írók kapcsolata öröndetesen tovább javult: ismét sok alkotás született megrendelésre, és jó néhány

a sikerében osztozott az alkotóműhely kitűnő munkája is. (Bár nem hallgatható el, hogy a kezdő fiatal drámaírókkal még mindig keveset foglalkoznak.) Pesten a Vígszínház és a Thália járt az élen az új magyar dráma istápolásában, vidéken pedig főképp a veszprémi, a kaposvári és a pécsi színház. Az idén megrendezett VI. dunántúli színházi találkozó is az új magyar dráma sikeres seregszemléje lett.

Tartalmi-eszmei szempontból főképp két nagy téma- és gondolkör jegyében születtek az új magyar drámák. Az egyik jelentékeny csoport témája a forradalom: a forradalom természetének, menetének, mechanizmusának, logikájának vizsgálata és áttételes vagy direkt drámai ábrázolása. Annak kutatása, hogy mi az ember helye a forradalomban, mit tesz a forradalom az emberekkel stb. (például Ilylyés: *Különc*, Veszprém; Hernádi: *Falanszter*, Pécs; Galambos: *Fegyverletétel*, Víg; Gyurkó: *Szerelmem*, *Elektra*, Hernádi-Jancsó: *Fényes szelek*, Fekete Sándor: *Hőség hava*, Huszonötödik Színház). E produkciók közül azok az értékesek, amelyek a problémafelvetésen túl pontos analízist és ítéletet adnak a forradalom dialektikájáról, a romantikus, realitástól elrugaszzkodó forradalmiság veszélyeiről, a forradalmi módszer téves értelmezésének káros következményeiről (például *Különc*, *Falanszter*, *Fényes szelek*, *Szerelmem*, *Elektra*). Értéktelenebb viszont az olyan mű, mely tisztázatlan szándékkal és zavaros történet szemlélettel nyúl egy régmúlt forradalmi korszakhoz, és nem tud analógiát teremteni választott korszakának és jelenünknek problémái között (*Hőség hava*.)

A másik figyelemreméltó drámacsoport az, amely túljutva az elvont problémák taglalgatásán, mai társadalmi életünk valósága, törvényszerűségei, gondjai felé fordul, s a szocializmus hazai valóságának tudati, együttlélési tartalmát, formáit, a „hogyan élni” problémát fesszegeti (például Kertész Ákos: *Makra*, József Attila Színház; Jókai Anna: *Tartozik és követel*, Thália Stúdió; Vészi Endre: *A hosszú előszoba*, Madách stb.). Igaz, e művek világa kissé komor, zaklatott életérzést sugall, és színvonaluk is általában középszerű. Mégis primőr valósgártartalmuk, lázas és őszinte kérdésfeltevéseik, útkeresésük nagy odafigyelést, fokozott támogatást érdemel. Persze jobb lenne, ha több konstruktívabb módon politizáló, az eszmei vitát életünk fonákjaival bátrabban vállaló, a szocializmus eszményeit nyíltan és haté-

konyan hirdető új magyar dráma születne. Az új magyar drámairodalom a dramaturgiai művesség, megmunkáltság tekintetében is előbbre lépett, s ebben a színházi dramaturgiáknak is része van. A legjobb magyar drámaírók beletanulnak a színdarabírás mesterségébe, fortélyaiba, sőt, egyesek már kialakítottak egy sajátos dramaturgiát, erőteljes, egyéni stílust és drámaírói modort. A művek érettebbek, színszerűbbek lettek, s ez jó hatással lehet a műfajjal most próbálkozó kezdő prózaírókra, lírikusokra.

Fontos jelenség, hogy az abszurd dráma, a túlzottan elvont történelmi parabola műfaja eltűnik drámairodalmunkból, legalábbis ebben az évadban egy sem került színpadra.

A magyar klasszikus dráma bemutatása terén az évad legbiztatóbb eseménye a Nemzeti Színház programjának meghirdetése, a magyar klasszikusok feltérképezésének megindulása, s a Magyar Klasszikus Drámák Ünnepi Hetének első megrendezése volt, melyen öt régi magyar drámaprodukciónak újította fel.

Nem kedvező és aránytalanul felduzzadt jelenség viszont a polgári drámaírás lázas, válogatás nélküli újrafelfedezése.

*

Nem sikerült lényegesen előrelépni a Szovjetunió és a szomszédos szocialista országok új drámairodalmának bemutatásában.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a szovjet, lengyel, cseh, román stb. drámák nagyobb arányú jelenlétét színházaink műsorán számtalan objektív tényező nehezíti, így a választék viszonylagos szűkösége is. Ugyanakkor a tények azt mutatják, hogy a szomszédos országok, ki-váltképpen a Szovjetunió drámairodalma által nyújtott választék szűköségét eltúlozzák színházaink; nem észlelik, hogy e drámairodalmakban ismét jelen-tősepgés indult meg.

*

A kortárs nyugati drámairodalomból tizenhat művet mutattak be. Az előadások színvonalát általában jó, de a darabválogatás nem.

E tizenhat műből kilenc angolszász szerzőtől származik, a többi francia, olasz. Változatlanul egészségtelen ez az összetétel, mert ez a túlzott angolszász orientáció nem tükrözi a mai egyetemes drámairodalom valóságos erőviszonyait és értékrendjét. Igaz, lassan a színházak is

rádöbbennek erre, mert a jövő évad műsortervében már több olasz, spanyol, német, dél-amerikai dráma is szerepel.

A művek között csak elvétve akad viszonylag jelentős, gondolatilag, dramaturgiailag igényesebb darab (például Miller: *Alku*, Debrecen; T. Williams: *A vágy villamosa*, Szeged; Albee: *Érzékeny egyensúly*, Vígszínház stb.). A drámák többsége vagy jeles szerző másodvonalbeli, sőt negyedvonalbeli alkotása (például T. Williams: *Az iguána éjszakája*, Madách Kamara) vagy nálunk még nem játszott író közepszerű műve. Úgy tűnik, változatlanul érvényesül a darabválogató munkában az a fonákosság, hogy nevekre és nem művekre koncentrálnak. Hiányzott az igazán színvonalas, fontos társadalmi-életkultúri mondandójú, súlyos alkotás, a szocialista gondolatosságú vagy ehhez közeledő nyugati dráma abszolút hiányát már nemis említve. Ennyire azért nem rossz a helyzet a nyugati drámairodalomban.

Ebben az évadban is előszeretettel mutattak be ún. jól megcsinált, szakmailag kitűnően felépített, precíziós gépezetre emlékeztető, jó ritmusú, atmoszféras és feszültségteremtő, látványos (angolszász) darabokat, és mivel előadásai most is biztos közönségsikert arattak, (például B. England: *Neveletlenek*, H. Wouk: *Zendülés a Caine hajón*) alapvetően nem kifogásolható a színdarabmesterek műveinek bemutatása, s bizonyos szakmai haszna sem vitatható. Ugyanakkor sok kritikussal ellentétben nem becsülném le annak a negatív hatásnak a lehetőségét, amelyet e darabok gyakorolnak a nézőre: mert e művek tartalmilag mégiscsak egy avult gondolkodás és etika hirdetői, szerkezeti sablonjaik, mechanizmusuk pedig még nálunk is meglevő gondolkodás konzerválói, esetleg kialakítói lehetnek.

Nyugati kommersz műből (bulvárdarabok, krimik stb.) az elmúlt évadban viszonylag kevesebb került bemutatásra. S ez önmagában jó. Ha azonban a frissen bemutatott darabokhoz hozzávesszük az egy vagy több éve műsoron tartott kommersz műveket, ezek számát és játszási arányát is, akkor szembetűnő, hogy bizony még sok ilyen darabot láthatunk színházainkban (Neil Simontól pl. négyet), és e produkciók látogatottsága is magas. A kommersz darabok felkarolásában egyes pesti színházak járnak az élen, vidéken ez kisebb probléma. A kommerszialisálódás - elsősorban a nyugati bulvárdarabok, illetve hazai megfelelőik bemutatása - tényleges veszélye

színházi életünknek, s e jelenség nagyobb figyelmet, behatóbb elemzést és ésszerű korrekciót kíván.

*

A zenés műfaj általában a lassú színvonalemelkedés, a kategóriák skálájának szélesedése, az egyenletlenség növekedése jellemezte. Kibontakozó, örömdetes folyamat, hogy ismert klasszikus művekből szellemes zenés játékokat komponálnak íróink, zeneszerzőink. Ez a folyamat ebben az évadban is jelentős műveket mutat, s ezek komoly kritikai és közönségsikert arattak. (Például Petőfi-Simon-Rónai: *A helység kalapácsa*, Veszprém; Csokonai-Görgey-Stark: *Lilla és a kísértetek*, Fredro-Fényes-G. Dénes: *Hölgyek és husárok*, Békéscsaba; Goldoni-Kerekes: *A hazug*, Bartók Gyermekszínház stb.) Sajnos az Operettszínház lényegileg ilyen irányú törekvései nem sikerültek (Mikszáth-Farkas: *A Noszty fiú ...*).

Biztató, és a kritika helyesen hangsúlyozta, hogy néhány színvonalas, szóra-koztató mai témájú zenés játék született az évad során (például Örsi-Wolf: *Princ*, Déryné Színház; Padisák-Darvas: *A sztár is meztelen*, Győr; Bárány-S. Nagy-Payer: *A szülő is ember*, Vidám Színpad). Ugyanakkor mindez még csak kezdeti eredmény, s változatlanul kevés a mai magyar musical. Dicséret illeti egyes színházaink mai szovjet színdarabok nívósan megzenésített változatának ízléses előadásáért (Arbuzov-Tamássy-Brand: *Jó reggelt, boldogság*, Radzinszkij-Aldobolyi Nagy-Szenes: *Futó kaland*).

Kedvezőtlen, hogy ezúttal is műsorra kerültek alacsony színvonalú, slágerzenére épülő kommersz zenés játékok (például Abai-ifj. Kalmár-Bágya: *Luftballon*, Miskolc; Kövesdi Nagy-Tamássy-Gyökös: *Beszélgünk a férfiakról*, Győr; Kövesdi Nagy-Nádas: *Ellopták a vőlegényem*, Kecskemét stb.). A nemzetközi musicalirodalmat is túlnyomórészt gyenge művek képviselték a műsorban (N. Simon-Bacharach: *Ígéretek, ígéretek*, József Attila Színház; T. Jones-H. Schmidt: *Te meg én*, Madách Kamara), ráadásul valamennyi gyenge előadásban.

Az operettműfajban néhány sikeres kísérlet történt közismert művek regenerálására (például Jacobi: *Sybill*, Operettszínház; Szirmai: *Mézeskalács*, Déryné Színház; Kálmán: *Montmartre-i ibolya*, Pécs). A legtöbb Kálmán-, Lehár-, Fall-, Ábrahám-bemutató azonban szokványos, és így érdektelen produkció lett.

világszínház

Az utóbbi években mind gyakoribbak a magyar és külföldi színházak közötti kapcsolatok. Mindenekelőtt azt kell kiemelni, hogy - szemben egy régebbi gyakorlattal - legjobb együtteseink (Nemzeti Színház, Thália Színház, Madách Színház, Vígszínház, József Attila Színház, Vidám Színpad, Mikroszkóp Színház) jutottak el a Szovjetunióba, népi demokráciákba, nyugati országokba, s mindenütt nagy megbecsülést szereztek a magyar színjátszásnak. Az idén a BITEF-en is részt vettünk, s a mostani évad is igen gazdag a vendégtársulatokban. Fontos volt ez a program, mert *demonstrálni tudtuk*: a magyar színjátszás tele van értékekkel, és benne van a világ színházművészetének fő sodrában. Jó választ adott ez azoknak is, akik eltúlozták színjátszásunk egyes hiányosságait, áradoztak mindarról, amit külföldön láttak, de elfelejtették szeretni és becsülettel észrevenni-elemezni mindazt, amit itthon alkottunk színpadjainkon.

*

A színházi munka színes és változatos, összességében megfelel a művelődéspolitikai követelményeknek. Érzékenyen reagál a társadalmi jelenségekre. Elmarasztható vagy vitatott tendenciák - noha e beszámolóban aláhúzottan szerepelnek - ma már jelentős hányadukban nem számottevőek. Politikánkkal szemben álló közvetlen megnyilvánulásokkal nem találkozunk, az áttételes, e szempontból problematikus művek - számuk minimális - nem kerülnek színre, e drámák bemutatását elsősorban maguk a színházak sem (vagy csak a legtrókébb esetben) kezdeményezik ma már.

A műsor mennyiségi mutatóival szemben egyre erőteljesebben bontakoztak ki minőségi törekvések. Ez tartalmi vonatkozásában a mai életünkkel való szorosabb kapcsolat keresését, művészeti vonatkozásban pedig a korszerűség megvalósítása iránti törekvést jelenti. Az átváltódási folyamat ha lassú is, de számottevő. Sok strukturális, szemléti, gazdasági akadály gátolja kiteljesedését, meg a kényelmesség, megszokottság, túlhaladott gyakorlat, nem egy esetben az ízlés és szemlélet. Ezek elhárítása elsősorban a színházak vezetőinek és az irányító szerveknek a feladata.

Mindenképpen jó hatású a Kulturális Alap és Járulék rendszere. Differenciáltabbá tette az irányítást, a műsorpolitikát, a szocialista művészet és kultúrpolitika

szempontjából fontos tényezőkre koncentrált az erőket. Ez azonban korántsem elégséges. Meg kell még találni azokat a külön csatornákat, melyeken keresztül a támogatás nem csak anyagi ösztönzőkön keresztül történhet. A szellemi befolyásolás módszereinek kialakítására gondolok itt elsősorban.

Mindmáig probléma a színház részlegesen „üzleti” jellegéből adódó kommercializálódás: az elmúlt évek színházi műsorpolitikája a könnyű, szórakoztató darabok felé vonzódott, hogy „pénzénél” legyen. Ezzel azonban egy meg nem engedhető verseny született: olyan tömegsikerrel kell egy-egy fontos mondanivalójú darabnak felvennie a versenyt, melyben látványosan alulmarad. A színház körül kialakult közhangulatot gyakran azok a kommersz-sikerek uralják, melyek nem megengedhetők. Ez itt a főgond. Ezen kell változtatni.

A szórakoztató műfajok átalakulásának és egyben a szórakozás társadalmi igénye átforgatódásának korába jutottunk: a megnövekedett szabad idő, a társadalmi feszültségek csökkenése, az élet-színvonal emelkedése mind ebbe az irányba sodor. Ezt azonban a kulturális értékek lépcsőin lefelé és felfelé haladva is ki lehet elégíteni. A társadalmi igény spontán nyomása, valamint a nagy kaszszasikert ígérő darabok vonzása kétségkívül sokszor az olcsó megoldás felé visz. Itt tehát két fontos ellenakcióra lenne szükség:

I. a szórakoztatás új társadalmi igényének és művészi attribútumainak tisztázása, majd műsorpolitikai következményeinek és a megoldások elemzése;

2. megteremteni azokat az anyagi lehetőségeket, amelyek a mechanizmuson belül a „felfelé” orientálás csatornáit tesszik szabaddá, és egy ellensodrast tudnak létrehozni. Ma még a színházak nem készülhettek fel ennek az új társadalmi igénynek a helyes kielégítésére, mert nem tisztázódott eléggé a szórakoztatás és a társadalmi tudat formálásának viszonya, nem alakult ki egy új koncepció. A színházak olykor nehéz helyzetbe kerülnek, ha a mechanizmus által követelt mutatókat betartják. Ezért gondos felmérésre és a gazdasági státus újrafogalmazására is szükség van.

Meg kell tehát vizsgálni a szórakoztató funkció elméleti alapját, gyakorlati működését és annak anyagi feltételeit. Javítani kell a kultúrpolitikailag és művészileg fontos, értékes művek színre kerülésének lehetőségét, versenyképességét.

KOLTAI TAMÁS

„Ember vagyok, mint más...”

Peter Brook
Szentivánéji álom-rendezése

1.

Két képünk volt eddig a *Szentivánéji álom*ról. Az egyiket koboldok, villik erdei manók népesítették be. Libbenő lidércek báj mosollyal kergetőztek, balerinák tütüben kellemkedtek, egy jóságosra varázsolt csodaerdő-rezervátum apróvadjai móka-bókáztak benne. Ez volt a Mendelssohn-féle *Szentivánéji álom*, a Grimm-mese *Szentivánéji álom*, a tündérajáték *Szentivánéji álom*, a Reinhardt *Szentivánéji álom*, a margitszigeti S és a *Szentivánéji álom*. A vasárnap délelőtti *Szentivánéji álom*. Édesmamák és édesapák előadása, halottonövendékek első színpadra lépésének előadása, elzsongító bűvők és bájok előadása. Minél zsúfoltabb lett, annál inkább kimaradt belőle Shakespeare.

Csúszómászók, férgek, undok állat-ember torzszülöttek nyüzsögnek a másik *Szentivánéji álom*-képen. Ezt az előző képre festették, sötét színekkel, vastag borzadályt kenve a finomkodóan harmonikus világra. Itt a diszharmónia az úr. Zabolátlan erők törnek föl az emberi természetből, az ösztönök poklából. A lábujjhegyes tündéralom hagymázás vízióvá vált. A világrend megbomlik, ocsmányság, fajtalankodás borít el mindent. Az ember megszűnik ember lenni, barátság, szerelem, egyéniség illúziója szertefoszlik, természeti és világ kormányozhatatlanná válik. Ez a *Szentivánéji álom* még nem jelent meg színpadon. Ezt Jan Kott rakta össze Shakespeare-esszéinek egyikében, Goya állati erotikát ábrázoló *Caprichos*ából, Bosch vízióiból és a maga kozmikus kilátástalanságot sugárzó filozófiájából. Minél többet préselt belőlük elemzésébe, annál többet szorított ki Shakespeare-ből.

Minden más *Szentivánéji álom*-kép vagy e kettő valamelyikének változata, vagy túlságosan gyengén exponált és körvonalak nélküli volt ahhoz, semhogy elhomályosíthatta volna őket.

Egészen 1970. augusztus 27-ig. Ekkor vitte színpadra Peter Brook a Royal Shakespeare Companyvel Stratfordban. Ezt az előadást láthattuk Budapesten, a Vígszínházban.

2.

Sally Jacobs színpadképe: fehér falú zárt doboz. Üres tér. Ugyanezzel a címmel írt könyvet Brook. *A Szentivánéji álom* díszletének üres tere szigorú konstrukció. Legalább annyira, mint az Erzsébet-kori színpad. Brook könyvében ismerteti azt a fölfogást, amely szerint az Erzsébet-kori színház hármass tagozódása meg-felelt a 16. századi drámaíró és közönség világról alkotott képének. Ebben három szinten jelennek meg az istenek, az udvar és a nép. A három szint elkülönül egy-mástól, és mégis gyakran összekeveredik. Ez a színpad egy filozófus tökéletes gépezete" - teszi hozzá Brook.

A Szentivánéji álom színpadképe ugyanilyen gépezet a filozófus Brook birtokában. Nem nehéz fölismerni, hogy szerkezetében az Erzsébet-kori modellt követi. A három szint ugyanúgy elkülönül egymástól és ugyanúgy összekeveredik.

A nézőtér szintje megfelel az arénának, és a színpadszínter játszósínterén ugyanúgy megteremtik a kapcsolatot a nézőkkel, mint ahogyan a Globe-ban történt: közvetlenül hozzájuk intézik szavaikat, és átlépve a rivaldán, lemenni közéjük. A galériszínter, a „szobafalak” fölötti tetőjárdán most zenészek foglalnak helyet, vagy azok, akik éppen nem vesznek részt a lenti játékban. A természetfölötti erők (Oberon és Puck) trapézokon és köteleken közlekednek a két szint között.

Erzsébet-kori színpadi idézet a horizontfal két ajtaja is. Aligha kétséges azonban, hogy az idézetek idézőjelbe vannak téve. A közönség felé nyitott dobozt tekinthetjük egyszerűen egy nézők és játszóknak számára létesített közös tér architektúrájának lezárásának is. Ebben az esetben a színpad a nézőtér folytatása, és ez világossá teszi, hogy ami a színpadon történik, az itt és most történik, színészek és közönség számára azonos valóságban. Ez a konstrukció eltüntet a hagyományos színházi kettéosztottságot. A budapesti előadás egyszerű közömbössé vált, hogy a fehér színpadi szobafalak inkább otthonias hétköznapi életet jelentenek, a Vígszínház belső ki-képzése és a nézők öltözködése pedig emelkedett ünnepélyességet áraszt. Az lett csak fontos, hogy közösen vagyunk ugyanabban a teremben, amelynek egyik végén ugyanúgy két ajtón jönnek be a színészek, mint mi a szembenlevőkön az előadás előtt.

Brook három órára összezár bennünket magunkkal. A földszinten közöttünk

és előttünk zajlik a játék, körben a galériáról - nézőtérre és színpadon egyaránt - kíváncsi tekintetek fürkészik. A teret (amely már nem üres, nézők és játszóknak közösen népesítik be) oldalirányban csak oldalazva-araszolva lehet elhagyni: a játszóknak egy keskeny színpadi hasítékon, a nézőknek szomszédjaikon átbukdácsolva. Elöl-hátul mindenkinek szabadok a lengőajtók.

Vajon milyen gondolat közlését bízta a rendező-filozófus erre a tökéletes gépezetre?

3.

Az előadás legkülső burka, első pillanatra felfogható lényege, látható kerete: *örömmünnep*. Szertartást celebrálnak előttünk, virtus, erő és ügyesség mámoros felvonulását. A fölzsabadult lélek és test akrobatamutatványait. Megszünni lát-szik nehézkedési törvény és földi vonzó-erő. Cirkuszi légtornászok és zsonglőrök uralják a teret, hogy a következő pillanatban átadják a helyüket a music hallók hangerősítővel dolgozó beatzenekarainak és popsztárjainak. Bűvészek, bohócok és artisták számai következnek egy-más után, folytatólagos előadásban, nincs pillanatnyi megszakítás sem. A porondon még trapézmutatvány zajlik, de már készülődnek a parodisták, azután pedig karmazsinvörös struccatollas varietészám következik, á la Folies-Bergere.

Brook a kortársunk. Nem hisz a természetfölötti erők varázslatában, koboldok hatalmában, bűbájos virágban, mágikus csodákban, tündérszerelmesek ci-vódásától elpusztuló vetésben. De a *Szentivánéji álom* nem földközeli szín-darab. Nem lehet lerángatni a csodás történetek régióiból. Brook meghagyja a csodákat is, a természetfölötti jelenségeket is, de az emberből magából magyarázza őket. Nem látszik-e vajon természetfölöttinek már az is, hogy Egéus inkább halálra szánja leányát, mintsem ahhoz adja, akit szeret?! Ez a darab első jelenete: hol vagyunk még a tündéri erők előidézte érzelmi zűrzavartól?

„Ébreszd fel a kedv játszói szellemét” - parancsolja Theseus az „ünnepélyrendező” játékmester Philostrateknak. Theseus (Alan Howard) nemsokára Oberonként jelenik meg, Philostrat (Robert Lloyd) pedig azzal a Puckkal lesz azonos, aki végrehajtja az utasítást, és akinek „játszói szelleme” elindítja a csodák lavináját. Ezek a csodák nem mások, mint az emberből előbányászható csodálatos képességek: jók és rosszak, szívesen vál-

laltak és takargatnivalók, tanult virtusok és rejtőzködő hajlamok, elfojtott vágyak, föltörő indulatok, szenvedélyek és ösztönök. A csodáknak ebben a birodalmában mindenki olyannak mutathatja - és mutatja is - magát, amilyen valójában. Oberon trapézra függeszkedik, fejjel lefelé, együtt hintázik a kezébe kapaszkodó Puckkal. A szerelmi magány csodálatos virága, a „love-in-idleness”, amelyet Arany égő szerelemnek fordít, boton pörgetett tányér, és Puck a galériáról dobja le Oberonnak, aki pálcájával elkapva, zsonglörügyességgel tovább-pörgeti. A mázsás Zuboly könnyed pilleként cigánykerekezik, a szerelmesek négytagú ugrócsoportja a levegőben úszva koreografálja meg az egymás-üldözés eszeveszett táncát.

Nincs gépi trükk, szemfényvesztés, képzeletserkentő színpadi masinéria. Mindent emberek állítanak elő, a szemünk láttára, teljes fényben. A fizikai virtuozitásnak és a nehezen kontrollálható, a lélek legmélyéről föltörő misztikus erőknek egyaránt ők maguk a forrásai. A hallucinációk hangjait emberek hallatják, a másik ember kisajátítására szolgáló acélhurkokat „horgászbobotokon” tartják, az állati transzformáció vízióját szinte segédfelszerelés nélkül, pusztán színészmesterségük alapeszközeit: testüket és hangjukat fölhasználva hozzák létre.

Az igazi csodákban nincs semmi misztikus. Az igazi csoda maga az ember. Ez az első üzenet, ami eljut hozzánk Brook színpadáról.

4.

Mitől olyan szomorú ez a harsogóan széles kedvű előadás?

A Szentivánéji álom a szerelemről szól. Zavarba ejtő történeteket mond el valóság és álom határán. Ki tudja, hol végződik az egyik, és hol kezdődik a másik, mikor és mennyire játszanak át egymásba? A szerelmes fiataloknál a valóság folytatása az álom. Lysander - ébren - azt bizonygatja, hogy kicserélhető Demetriusszal, hiszen „vagyonra, vére” egyforma vele. Az álom csak rádupláz erre: Hermia is kicserélhető Helénával, s akkor a két egyforma fiatalember épp-úgy egyformán szeretheti őt, miként korábban Hermiát. És vajon a földi és földöntúli dolgok között hol a határ? Van-e egyáltalán? Theseus és Hippolyta a legvalóságosabb földi nászra készülnek athéni palotájukban, de mindketten tündérszeretével háltak korábban: Theseus Titániával, Hippolyta Oberonnal. A leg-



Shakespeare: Szentivánéji álom (Royal Shakespeare Company). Hermia (Zhivila Roche) és Lysander (Bruce Myers) a tündérekkel (David Meyer, Pauline Munro, Roshan Seth és Anthony Meyer)

vaskosabb földi lény, Zuboly tündéri régiókba emelkedhet és fordítva: maga az éteri tündérkirálynő is leszáll a legföldibb testiség mocsaras zónájába.

„Zavartan félálomban, fél-imette” bo-lyonganak Brook színpadán a szereplők, nem az athéni erdő elvarázsolt világában, hanem a szerelem útvesztőiben, fölcserélhető partnerek, váltott szeretők között, rémületen és olykor elszántan az ösztönök diktálta parancsoktól, alá-merülve az erotika örvényeibe, keresve a szerelmi boldogságot, mely „Mint árny, tűnékeny; mint álom, rövid.

A *Szentivánéji álom* nem a játszi kerge-tőzések színdarabja. Sokkal inkább a szerelmi tébolyé: „Bolond s szerelmes oly fővő agyú S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát / Mit józan ész felfogni képtelen.” A megbomlott agyú szerelmes világa diszharmonikus. A *Szentivánéji álom* nem lehet eljátszani ennek a disz-harmóniának az ábrázolása nélkül.

5.

Kott mutatta ki először a darabot átszövő erotikát. Bizonyító eljárásából Brook sokat átvész. De a két végeredmény nem egyezik. Kottnál örült a világ és örültek az ösztönök; az athéni erdő részeg éjszakája föloldja a gátlásokat, és a nappal szégyellt alantas emberi lényeket hozza felszínre. Brook áthar-

monizált előadásában minden nappali fényben játszódik. Senki sem fél szembe-nézni fölszabadított ösztöneivel. Ha ismerjük ösztöneinket, ismerjük ön-magunkat is.

Az előadás középpontja Theseus-Oberon. Fanyar, bölcs, intellektuális. Az „álm” rendezői elve az övé, Puck csak végrehajtó. Brooknál nem annyira Puck látszik Ariel elődjének, mint inkább Theseus-Oberon Prosperóénak. Alan Howard játéka egy önmagában és a világban kétkedő bölcslet mutat, aki élete delén, házassága előtt tesz még egy kísérletet, hogy legyőzze szépségét, és megértse az emberi természet miben-létét. Ez a kísérlet nem mentes az ön-kínzó magaboncolástól.

Hippolytát és Titániát is ugyanaz a színésznő játssza: Gemma Jones. Ezek a szerepkettőzések korábbi *Szentivánéji álm*-előadásokban is előfordultak már, de Brooknál kapnak először valódi értelmet. Egy interjúban részletes magyarázatot fűz elgondolásához. Eszerint Theseus és Hippolyta férfi és nő szövetségére töreksenek, olyan kapcsolatra, amely teljes és igaz. S egyszerre egy játék tanúi lesznek, amely, mint valami álm, kibomlik előttük, s amelyben egy csaknem velük azonos pár jelenik meg: Oberon és Titánia. Csakhogy közöttük ellenségeskedés dül, mégpedig olyan vad, amely megbontja a természet rend

jét, és az egész világ fonákká válik. Te-hát egyrészt van egy férfi és egy nő, tökéletes egyet nem értésben, másrészt-ről pedig egy másik férfi és egy másik nő, akik között viszállyból jött létre az összhang. („Kard volt ugyan kérőm, Hippolyta / Bántalmakon vevém szerel-medet” - mondja Theseus.) Ez a két pár olyan szoros kapcsolatban van egymással, hogy úgy érezhetjük: Oberon és Titánia ott fészkelhetnek Theseus és Hippolyta tudatában. „És akkor már nem is fontos az, hogy ténylegesen azonosak velük” - teszi hozzá Brook.

Először válik a *Szentivánéji álm* elő-adásainak történetében a Theseus-Hippolyta kapcsolat valóságos drámai kapcsolattá. Alan Howard alakításában fő-ként Theseus éli át intenzíven. Amikor Egéus előadja panaszát a lányának udvarló két fiúról, Howard már akkor is Hippolytát figyeli: vajon hogyan reagál a szerelmi vetélkedésre. Döntése, amelyben gondolkodási időt ad a szerelmeseknek menyegzője napjáig, egyben kísérlet is az állhatatosság természetének vizsgálatára, s nem kétséges, hogy a kísérlet eredményét a maga számára akarja levonni. A mesteremberek előadásán is Hippolyta reagálásait fürkészi. Teszt-vizsgálatot tart. Nemcsak jövődöbelijének művészi ízlésére kíváncsi (arra is: élesen rászól, amikor sznob finomkodással silányságnak nevezi a tisztas amatő-

rök lelkesedését), hanem arra, hogy eléggé nyíltszívű és vajon nem túl felszínes-e.

A legnagyobb próba - most már az Oberon-Titánia változatban - az ösztönök próbája. Zuboly számárrá változtatása és szerelmi partnereként való föl-kínálása Titániának nem holmi vaskos tréfa vagy királyi bosszú Oberon számára. Ebben ő maga is katalizmákon megy át, nem kevésbé, mint Titánia. Brook az említett interjúban részletesen elemi ezt a - drámai centrumot alkotó - helyzetet, amely szerinte meghökkentőbb, mint Strindberg mindenestül. Egy férfiról van szó, aki feleségül veszi azt a nőt, akit a teljesség igényével szeret, és aztán aláveti a legdurvább szexuális gépezetnek, ami létezik. A próbákon ennél a pontnál hosszú vita alakult ki, mondja Brook. Fölsorolták mindazokat az állat-házastársakat, akikkel Oberon megajándékozhatja Titániát. Kiderült, hogy minden más állat hagyhatott volna bizonyos szexuális nosztalgiát Titániában: egy nő számára valamiféle romantikus álom, ha egy oroszlán vagy akár egy medve szorongatja. A számár az egyetlen állat, amelyhez egy szemernyi romantikus képzet sem kapcsolható. Egyébként is a legenda a négy lábúak közül a száárnak tulajdonítja a legnagyobb szexuális potenciát (erről az antikvitásba visszanyúló reneszánsz hagyományról már Kott is megemlékezett).

Brook szerint Oberon hidegen megfontolt szándéka, hogy mint nőt megalázza Titániát. Titánia megkísérli felruházni szerelmét mindenfajta lelki románcsal, ami csak a keze ügyébe akad - Oberon mindenestül szétrombolja az illúzióit. „Strindbergtól D. H. Lawrence-ig nem találni erősebb szituációt ennél - mondja Brook. - Nem egyszerűen egy éterikus nő és egy durva érzékiség ellentétéről van szó, amely egybekapcsolódik Titánia és Zuboly nászában, hanem arról a sokkal sötétebb és különösebb dologról, hogy az egészet a nő férje irányítja - és a szerelem nevében! Oberon tetteiben nincs cinizmus - nem szadista. Valami nagyon titokzatosról szól a dráma, ami csak az emberi szerelem komplexitása által válik érthetővé.”

Az előadás csúcspontja Titánia és Zuboly násza. A szerelmet átszellemítő tündérkirálynő, mint aki tudatalattijában mindig is állati szerelemre vágyott, följajzottan kurrogja körül számár-partnerét. A fölgerjedt szerelmi társak groteszk eksztázisban közelednek egymás felé. A

pásztoróra létrehozói, Oberon és Titánia profán tündérkerítői euforikus ujjongással segédkeznek. Megbolydul a szín: cirkuszi konfetti terül szét a levegőben, színes korongok, szalagok röppennek - és harsányan felrikolt Mendelssohn nászindulója. A szédítő kavalkád fölé kötélen besiklik Oberon, a varázslat rendezője. *Voilà!* A mutatóvány sikerült. A mutatóványos pedig fáradtan, összeforogva, szomorúan lebeg műve fölé, amelynek egyszerre győztese és vesztese is.

Ez a kurta perc fölé egy egész tanulmánnyal a 20. század neurózisairól. Brook egyetlen bűvészgesztussal ironikus röhejbe fullasztja a hazugul szépítő romantikát, s még ugyanezzel a mozdulattal eltakarja arcát, hogy ne lássuk fölcsukló zokogását.

A hirtelen beálló csendben csak a kisegítő személyzet marad a színpadon, hogy elgereblyézzék a szemetet az élet cirkuszának porondjáról.

6.

Kik vagyunk tulajdonképpen, akik üzöten, szerelemtől hajtva próbálunk egymáshoz közelebb jutni? Ezt a kérdést tette föl önmagának Theseus-Oberon. Úgy tetszik, már tud mindent. Föloldja Titániát, leveszi Zuboly számárfejét, egymáshoz illeszti a szerelmeseket, és készülődik a hármas menyegzőre. Kísérletének eredménye nem éppen megnyugtató. A világ lakhatatlanabbnak tűnik föl, mint valaha. A „rossz álom zaklatásai” nem akarnak szertefoszlani. Titániát szégyen gyötri, a bolondos Zuboly elkomorul az emberhez méltatlan tréfától, a szerelmesek zavartan, szemlesütve méregetik egymást.

A mesteremberek színielőadása a kényszeredett vidámság légkörében kezdődik. Erőltetett tréfálgatással, szöviccek ripsztripszjaival próbálják fenntartani a derű látszatát. A játék is amatőr-ügyetlenkedésekkel indul. Hippolyta kajánul élcelődik a színjátszók rovására, Theseus ingerülten utasítja rendre.

Am egyszerre mintha angyal repült volna át a szobán. A hevenyészett színjáték, Pyramus és Tysbe „szörnyű víg tragédiája” hirtelen halálosan komollyá válik. Hiszen itt ugyanarról van szó, ami az ő megpróbáltatásukat is okozta: a szerelemtől. A boldogság kergetéséről. A beteljesülés akadályairól. A falról és az oroszlánról. Pyramus és Tysbe ugyanúgy végeznek magukkal, mint az egymást halottnak hitt Rómeó és Júlia.

Pyramus és Tysbe halálát a tragédiát ösztönén átélve játsszák el a mesteremberek. Itt hosszú, kitartott pillanat következik a *Szentivánéji álom* előadásán. Egymásra néz Theseus és Hippolyta, Lysander és Hermia, Demetrius és Heléna. Ilyen egyszerű ez? Igen, ilyen egyszerű. Meg kell tudni halni a másikért. Ennyi az egész.

Ebben a feszült csöndben, miközben a mesteremberek szorongva lesik darabjuk fogadtatását, a három pár minden zaklatott kérdésére megkapja a választ. Elmúlhat a feszélyezettség érzése. Földoldást - ha nem is megoldást - ad itt Brook. A színház a színházban, a mesteremberek előadása, amely még egyszer összefoglalja a Theseus-Hippolyta, Titánia-Oberon, Lysander-Hermia-Demetrius-Heléna szerelem témáját, egyben Brook üzenete a művészet hatalmáról.

A bergomaszka-táncban már mindenki részt vesz. Utána kezét fognak egymással, s ezzel a kézfogással nemcsak az „udvar” és a „nép” közötti korlátokat döntik le, hanem megszűnnek tébolyult vagy önkínzó szerelmesnek, varázslónak, bohócnak, bölcselőnek, akrobatának, falnak és holdnak lenni.

Leveszik álarcukat, miként Gyalu az oroszlán maszkját, és megmutatják alatta a valódit: „Ember vagyok, mint más ...”

7.

A befejezés megszenvedett harmóniáját már velünk, a nézőkkel osztják meg. „Give me your hands, if we be friends” - így szól a shakespeare-i eredeti. *Ha barát vagy, nyújts kezét.*

Lejönnek a színpadról, és kezét fognak velünk.



MIHÁLYI GÁBOR

Szomszédaink színházaiban

Néhány kritikustársammal együtt, akik szomszéd országokba utazva estéinket színházakban töltöttük, azzal az örvedes hírrel tértünk haza, hogy Berlinton Moszkváig s onnan le Bukarestig izgalmas, korunk lényeges kérdéseit elemző produkciókat láthat az ember, nagy koncepciójú rendezők, remek színészek kitűnő előadásait. S kezdtük mondogatni, hogy érdemes lenne ezeket a színházakat jobban megismernünk - jöjjenek el hozzánk vendéjátékra, hívjuk meg rendezőiket vendégrendezésre.

Nem akarom túlbecsülni a kritika súlyát, befolyását, s így nem hiszem, hogy éppen a mi szavunk nyomán indult volna meg egy mindinkább élénkülő színházi cseremozgalmat, amelynek során a mi színházaink külföldi útját viszonzva a szomszéd országok újabb és újabb társulatai látogatnak el hozzánk. Az érdem, úgy hiszem, teljes egészében a minisztériumokat, a kulturális kapcsolatokat szervező irodákat, hivatalokat illeti.

Belgrádiak Budapesten

Az idei színházi évadban elsőként a belgrádi *Atelje 212* színház jött el hozzánk. Meghívásuknak egyértelműen örülhetünk, hiszen közismert, hogy az *Atelje 212*-t ma Jugoszlávia-szerte az ország egyik legizgalmasabb, legtöbb kísérletező kedvet felmutató színházának tartják.

Itteni vendégszereplésükről a SZÍNHÁZ 73J1. száma részletes elemzést közölt, így csak a magam véleményét summáznám néhány mondatban. Jarry *Übü* királyának előadása családost okozott. A címszereplő *Übü* papát meglevenítő, nagyszerű clown-színész, Zoran Ramilović sziporkázó bohóckodása ellenére is csak egy helyenként mulatságos, de néha enyhe unalmat keltő élettelen, múzeumi előadást kaptunk. Ljubomir Draškić rendezéséből hiányzott az a gondolat - az a nekünk szóló új mondanivaló, amelyért érdemes előhúzni ezt az avantgarde klasszikust a naftalinból.

Annál jobban tetszett viszont az együt-

tes másik produkciója, a *Pince-Hamlet*. A belgrádi avantgarde színház fiataljai nem a *Hamletet* játsszák el, hanem Shakespeare szavaival a fiatalság véleményét mondják el a hamleti szituációról, amellyel felnőtté érésük során valamennyiüknek szembe kell nézniük, ami-kor majd az életben kell eldönteniük, hogy az adott társadalmi modellen belül melyik szerep eljátszására vállalkoznak.

A belgrádi - a mi József Attila Színházunkhoz hasonló státusú - Modern Színházat Jakov Ignjatovics szentendrei születésű író születésének 150. évfordulója hozta Budapestre. Emlékének - a jubileum hetében - *A örökös völegény* című regényéből készült dramatizálással kívántak hódolni. Publikumként az itteni, szerb ajkú közönségre számítottak, s valóban, a nézőtérén úgy tűnt, elég sokan érthettek szerbül, mert a nevetések bizonyították, hogy a szöveg értését kívánó poénok is rendre „bejöttek” annak ellenére, hogy ezúttal (a szerbül nem értő kisebbség legnagyobb bánatára, amelybe magam is beletartozom) nem fordították le az előadást.

Nehéz megérteni, hogy miért nem. Hiszen egy ekkora együttes vendégszereplésének megszervezése, utaztatása olyan tetemes összegeket emészt fel, hogy ehhez képest már - feltételezem - se nem osztoz, se nem szoroz az a pénz, amennyibe a fordítás, a tolmács és a tolmácsberendezés kölcsönzése került volna. S ha már eljöttek hozzánk, többször is szerepelhettek volna, nem csak egyetlen estén. Igaz, ebben az esetben valamivel több előkészítő hírverés sem ártott volna. A magyar közönség ezúttal egy sokszorosított tartalmi ismertetést kapott kézhez, amelyet helyenként inkább a fellengzős stílus, mint a cselekmény minden szálát gondosan kibogozó tárgyiasság jellemezte. Ebben a puskában viszont egyetlen szót sem találtunk sem a szerzőről, sem a színházról.

Könyvkiadásunk dicséretére említenénk, hogy eleve részt kívánt venni a magyar és szerb nép kapcsolatát, barátságát elmélyítő évforduló megünneplésében, s valószínűleg csak nyomdaiparunk aggasztó elmaradottságán múlt, hogy Ignjatovics e regényének magyar fordítása talán egy hónappal lekészte az évfordulót.

A belgrádiak látogatása arra mindenképpen jó volt, hogy felhívta a figyelmünket erre a hazánkban, gondolom, alig ismert íróra. Nekem is csak az előadás közben jutott eszembe az a kis

táblácska egy szentendrei ház falán, amely előtt már annyiszor elhaladtam, anélkül, hogy azt különösebb figyelemre méltattam volna.

Egy rég eltűnt polgári világba visszabennünket Ignjatovics regénye, s ezt kellett volna felidéznie a belgrádi előadásnak is, ha a művészet göröngyösebb útjait választják, s nem érik be a karzat olcsó eszközökkel is elérhető mulattatásával. Pontosabban szólva, Alekszander Ognjanovics rendezését egyfajta határozatlanság jellemezte: mint ha nem tudta volna magában eldönteni, hogy a mű szelleméhez hűen tolnais, krúdys előadást rendez, a kisrealizmus eszközeivel tolmácsolja az örökre eltűnt biedermeier világát vagy pedig a mindenáron való nevetetést keresi, s hagyja, hogy a színészek kedvükre ripacskodjanak. Sajnos, az igazi dráma eljátszására csak néhányan vállalkoztak: az apa, Szofronije Kirics szerepét életre keltő Borivoje Sztojanovics; a gyermekeit, Pérát és Katicát alakító Tolna Kurozovics és Veszna Ilics. Ehhez a koncepcióhoz tartotta magát Szokolovicsné és lánya, Lula szerepében Neda Ognjanovics és Tamara Miletics, meg néhány kisebb epizód szereplő. Annál zavaróbb volt a többiek, mindenekelőtt a cím-szereplő, az örökös völegény, Sámika szerepében Bozsidar Sztosics komolytalan komédiázása.

Így, sajnos, csak pillanatokra villant fel a hajdani Szentendre világa - a családi, baráti összejövetelek hangulata, a régi ebédek, italozások íze, görög-keleti istentiszteletek zsolozsmájának hangja. De ennyi is elég ahhoz, hogy érdeklődéssel várjuk Ignjatovics regényének a megjelenését, amely egy kíváncs nem dzsentriből deklaszálódott, hanem iparos, kereskedő voltában feltört polgárságáról tudósít. Egy olyan társadalmi réteg életéről és sorsáról, amelyre a korabeli magyar irodalomnak nemigen terjedt ki a figyelme.

Prágaiak a Madách Színházban

Október elején a nagy múltú prágai Vinohrady Színház vendégszereplését köszönthettük. Az 1907-ben alapított színház majd fél évszázados történetének voltak fényes és kevésbé fényes periódusai. 1914-1920 között, első nagy időszakában Karel Hugo Hilar rendező vezetése alatt ez a színház adott otthont a különféle úttörő, modernista, elsősorban expresszionista színházi törekvéseknek. A két háború között több éven át

e színházban működött dramaturgként Karel Čapek. Az utóbbi években azonban kevesebb szó esett a Vinohrady Színházról - hajdani szerepét egy időre a kis színházak vették át. 1970-ben a színház élére új erők kerültek, a színház irányításával Zdeněk Míka rendezőt bízták meg, akinek „tevékenysége alatt - mint az a magyar nyelvű műsorfüzetben olvasható - a színház művészileg megújult, jelentős sikert ért el”.

Az új repertoár két darabját hozták el hozzánk. Az első Alois és Vilém Mrstík *Marysa* című, ötfelvonásos drámája. Ezt a századvégi naturalista parasztdrámát a rendező, Frantisek Stepánek átdolgozásában láhattuk. Bár nem ismerjük az eredetét, úgy tetszik, hogy a *Marysán* sem a fiatalító célzatú kozmetikai műtét, sem a „gyöngyösbokréta” jellegű tánc és dalbetétek beiktatása nem segített. Elképzelhető, hogy Prágában a hagyományörzés, a kegyelet ad valamiféle értelmet ennek a felújításnak, számunkra a *Marysa* inkább csak azt a negatívumot bizonyította, hogy a múlt századvégen nemcsak nálunk írtak rossz, naturalista színműveket.

Annál több jót mondhatunk a másik produkcióról - Molière Fösvényének előadásáról. A népszerű klasszikusok felújítása egyre nehezebb feladat elé állítja a rendezőket. A színházba járó közönség emlékében még ott él az előző „nagy” előadások emléke, s a kommunikáció mai lehetőségeinek világában a rendezőnek szembe kell néznie azzal a ténnyel, hogy a világszínház „nagy” előadásai is azonnal közismertté válnak, tehát ezek konkurenciájával is meg kell birkóznia. Egyre nehezebb túlszárnyalni a korábbi produkciókat - valami újjal előállni -, méghozzá úgy, hogy ez magából a műből következzen. Ez magyarázza, hogy a rendezők gyakran már nem arra töreksenek, hogy a klasszikust új módon interpretálják, hanem arra, hogy a klasszikus szöveg felhasználásával interpretálják a maguk mondanivalóját (s ha kell, ehhez a mondanivalóhoz igazítják hozzá a klasszikust, néha még szövegmódosítás árán is).

Jaroslav Dudek rendező az előző, talán nehezebb megoldást választotta: hogyan lehet mai szemmel új módon látni Molière már annyiszor előadott s bizony, némileg elcsépejt *Fösvényét*. Mi utoljára néhány éve Egri István rendezésében láttuk ezt a komédiát Básti Lajossal a címszerepben. Sajnos, a Katona József színházbeli előadásnak

akkor a rendezés minden jó szándéka és a kitűnő színészi alakítások ellenére sem sikerült kitörnie a megszokott klisékből. Egri rendezése - bár egy hagyományosan szép előadás kerekedett ki az erőfeszítésekből - mintha azokat igazolta volna, akik azt vallották, hogy Molière-rel manapság már nincs mit kezdeni. Vámos Lászlónak a *mizantrop* rendezésével már majdnem sikerült cáfolnia a vádat - ha lett volna elég mersze valóban fiatalokra bízni a fiatalok számára írt szerepeket.

Jaroslav Dudek *Fösvénye* sem tartozik a hibátlan nagy rendezések sorába. De legalább nyolcvan százaléig megvalósította elképzeléseit, s ez már megadta az élő, jó színház örömét.

Már Zbynek Kolár színpadképe is telibe talált. A forgószínpadon a fösvény mindenféle holmival, értékes és értéktelen bútorokkal, dísz tárgyakkal telezsúfolt lakásának képe tárul elénk, ahol minden tárgyat gondosan becsomagolva óvnak a használat lehetőségétől. A forgó-színpad a szünet nélküli játékot biztosítja, s mivel nemcsak a fösvény egy szobáját, hanem egész lakását látjuk - ez a játék-térbe érkezés mozzanatait is bevonja a színpadi cselekménybe.

A komédia klasszikus időegység szabályai szerint kora reggel kezdődik, s estig tart. A szerelmesek, Valér és Eliz a hagyományos előadásoktól eltérően egy ágyból kelnek fel, félreérthetetlenül jelezve ezzel, hogy Eliz, Harpagon lánya, nem pusztán érzelmeit vallotta meg az apja szolgálatába állott udvarlójának, hanem a mai gondolkodás-módnak, szokásoknak megfelelően le is feküdt vele. Öltözködés közben hangzanak el az előzményeket ismertető ex-pozíció dialógusai, amelyben a szerelmesek az egymásra találás után sírig tartó hűséget ígérek egymásnak. Eközben a másik szobában egy nagy fotelben ott alszik csapzottan, félig levetkőzve Eliz testvére, Cléante, úgy, ahogyan egy átmulatott éjszaka után elnyomta őt az álom. A háttérben - a lakás túlsó végén - feltűnik Harpagon, mécsessel a kezében, hóna alatt a ládika, amelyet el akar rejtetni. A fiatalok meghallják neszezését. A hátralevő ruhadarabokat magukra kapkodva Valér, Cléante és Eliz eltűnnek. A forgószínpadon elénk ér Harpagon, aki szemlátomást lakása egyik zugát sem érzi megbízható rejtékhelynek vagyona számára. Cléante reggeli előtt vallja meg testvérének Marianne iránti szerelmét, s Harpagon reggelizés, teázás

és pirítósevés közben közli elhatározását gyermekeivel, hogy lányát az öreg Anzelm úrhoz adja, ő pedig feleségül kívánja venni Mariannát.

Dudek a mindennapi élet természetességében kívánja elénk állítani Harpagon és családját. Nem valószínűtlen karikatúrákkal, bohózati figurákkal találkozunk, hanem eleven, hús-vér emberekkel, akikbe naponta beleütközünk vagy beleütköztek Molière kortársai. Ezt az időtlenséget jelzi a díszlet: az el-múlt három századból összehordott bútorok, többek között apáink háztartásának egyik emlékezetes darabja, egy Wertheim-kassza. A ruhák is inkább apáink öltözködésmódjára vallanak, mintsem XIV. Lajos korára. Ám a rendezés modernségének legfőbb eszköze mégsem ezek a külsőségek, hanem az egyes alakok beállításának, magatartásának, mozgásának maisága. A maiság Dudek értelmezésében nem feltétlenül 1972-re vonatkozást jelent, hanem azt, hogy mai agyunkkal érzékelni tudjuk egy figura pszichéjének, magatartásának rugóit. Milos Kopecký Harpagonja apáink korában él, tekintélyes, jómódú ügyvéd is lehetne a két háború közti csehszlovák köztársaságban. Ötvenes éveinek elején jár, még mindig jó meg-jelenésű férfi, s így nem is olyan képtelen gondolat részéről, hogy feleségül kíván venni egy hús-egynéhány éves lányt. Roppant fösvénységétől és ebből eredő mértéktelen önzésétől eltekintve józanul számító polgár, olyan, mint a többi ember.

Molière fiataljait színpadon megformálni nem könnyű feladat. Molière ugyanis nem sokat törődött jellemrajzuk kidolgozásával, többnyire beérte annyival, hogy kedves, rokonszenves, kissé hebehurgya szerelmesek. Dudek mai fiatalokként képzelet el őket. Cléante (Jaromír Hanzlík), Harpagon fia egy mai playboy, önző kis akarnok, aki ugyan-olyan járatos a pénz elköltésének külön-féle módzataiban, mint apja a pénz megszerzésében. Elizzel, Harpagon lányával Daniela Kolarová nem sokat tudott kezdeni, időnként bájosan, kár-örvendően vihogott, amikor nem ő, ha-nem bátyja került bajba. A csinos Tanislava Bartosovának Marianna szerepében még ennyi sem jutott eszébe, de senki sem várt tőle többet, mint hogy szép és vonzó legyen. Jaroslav Kepka helyesen mai Julien Sorelként fogta fel Valér szerepét. A többi epizódista is - a rendezői intencióknak megfelelően - egy a

harmincas évek cseh kisvárosi világát parodizáló vígjáték stílusában komédiázott.

A Vinohrady Színház előadásában az apa-fiú konfliktust élénk állító jelenetek váltak a komédia emlékezetes pillanataivá. Világát, nyelvét, nyelvi hatását tekintve Caragiale is ilyen lefordíthatatlan szerző. Miután nem tudok románul, az előadások előtt kénytelen voltam magyar fordításban elolvasni a darabokat, hogy követni tudjam a színpadon történeteket. Meglepett, hogy pusztán olvasás alapján szinte semmiféle képzetet sem tudtam magamnak alkotni a darabok világáról, alakjairól, ez csak a bukaresti előadások nyomán vált számomra megközelíthető, érthető, eleven valósággá.

Igaz ugyan, hogy Dunának, Oltnak *e g y* a hangja, s az is igaz, hogy népeink egymásrautaltságának szükségességét ezer év történelme bizonyítja, azonban a magyar és a román nép történelmének és társadalmának fejlődése egy nagyobb kelet-európai azonosságon belül mégis jelentősen eltér egymástól. A magyar hivatalnoki osztály, az állami és megyei tisztviselők a deklaszálódott dzsentrik sorából kerültek ki, ezer rokoni, baráti szál fűzte őket az uralkodó, úri földbirtokos osztályhoz, ez a kapcsolat határozta meg életeszményüket, életstílusukat is. A beszélgetéseket, a szónoklatokat illet - régi latinos hagyományokra emlékezve, amikor még latin volt a hivatalos nyelv, s az úri műveltséget a latin tudás jelentette - latin szavakkal, latin idézetekkel keverni, s kurucos magyaros hagyományból illet nem tudni németül.

Caragiale polgárai, hivatalnokai nem felülről zuhantak le a középosztályi létbe, ahol egy régi, rangosabb életforma romjait őrizve igyekeztek úrvoltukat bizonyítani, hanem alulról, az évszázados, balkáni elmaradottság mélyéről kapaszkodtak felfelé, előbb a módosabb parasztgazdák közé, majd iparos-, kereskedősorba, s csak onnan, e kapcsolatok révén jutottak el a mások feletti hatalmat adó hivatali székbe. A román bürokrácia a francia kultúrát majmoló saját nagypolgárságának büvöletében élt. Minden tudatlansága és kulturálatlansága ellenére is úgy hitte, hogy illik valamelyest franciául tudni, francia szavakat keverni a beszédbe, a nyugati nagypolgárt játszani. Önzésben, gazságban, aljasságban persze ez sem maradt el a magyar bürokrácia mögött, s lényegben nem nagyon különböztek egymástól, csak életstílusuk volt más. Ez az eltérő eredet s életeszmény magyarázza, hogy Caragiale alakjai egy olyan nyelvet

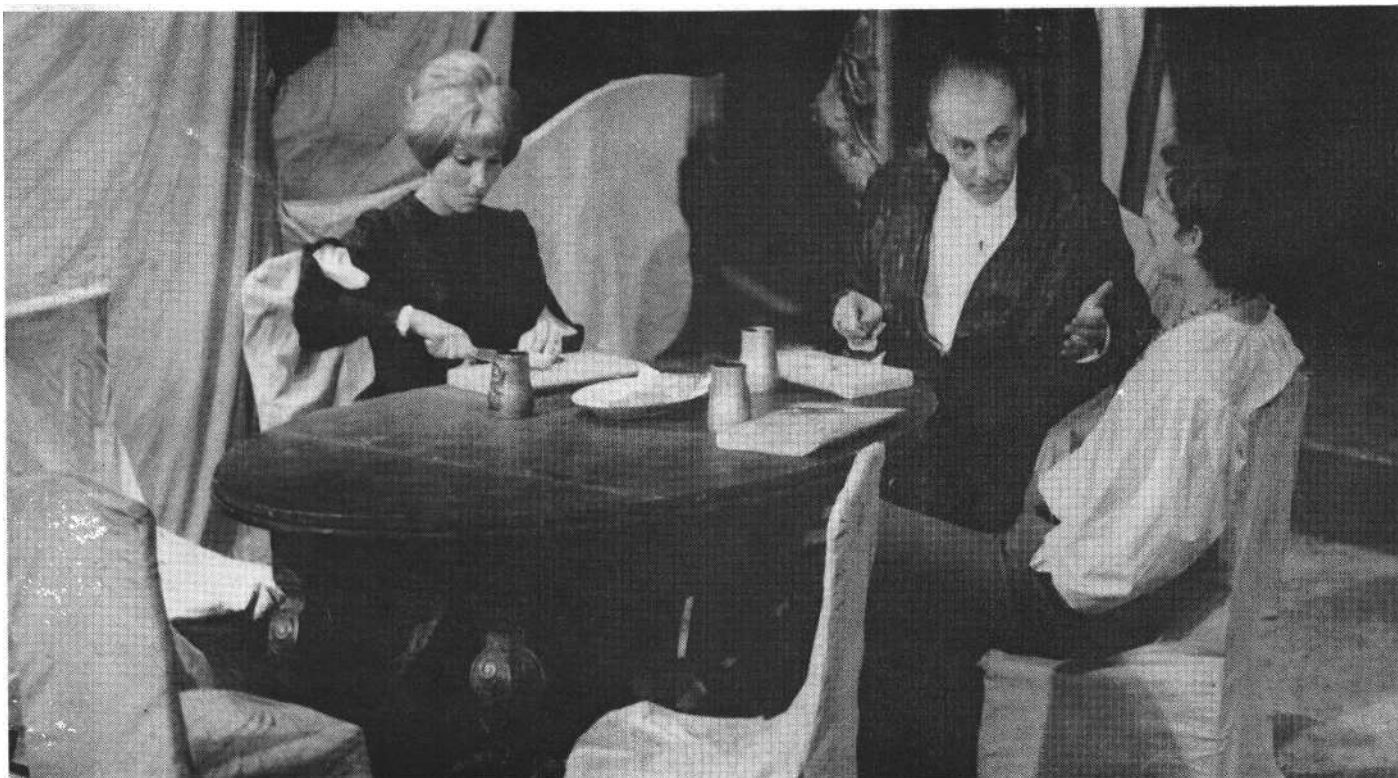
beszélnek, amelynek nincs magyar megfelelője. A magyar fordításban Caragiale hősei egy szükségszerűen kitalált, nem létező magyar nyelven beszélnek, tökéletesen mesterkélt nyelven. A román dialógusok eleven íze, zamata szükségszerűen elvesz a fordításban, s a magyar rendező a régi román világot is nehezen tudja elképzelni, mert nincs magyar megfelelője. S mennél hűségesebb egy magyar előadás a román múlthoz, Caragiale koráhdz, annál értelmetlenebbé válik számunkra - múzeum-má, folklórrá, halott színházzá válik. Ha lehet is nevetni a komikus szituációkon, Caragiale groteszk, ostoba figuráin - ennek számunkra nincs éle.

Huszonöt év alatt nyilvánvalóan környebb régi házakat lebontani, újakat építeni, mint az emberekben, gondolkodásmódjukban, erkölcsükben, kultúrájukban élő múltat kiirtani, s újjal, magasabb rendűvel pótolni. Mikszáth Kálmán világa, a Tisza Kálmánok és Noszty fiúk kora rég a múlté, de a dzsentritempó, az urambátyám, sógor-koma mentalitás még ma sem veszett ki az emberek tudatából, ha mint életeszmény nyíltan nem vállalható is már a szocializmus hazai körülményei között. Ugyan-így, amit Caragiale bírál, elítél, annak - természetesen bizonyos áttétellel, közvetett formában - ma is megvan az aktualitása Romániában. Azért is játsszák olyan gyakran, annyi szívvel és annyi hitellel, mert kritikája a múltnak éppen azt az átkos örökséget veszi célba, amelytől a román nép, a román értelmiség legjobbjai olyannyira meg szeretnének szabadulni.

Amikor legutóbb, november elején egy hetet Bukarestben töltöttem, úgy hozta a véletlen, hogy három különböző Caragiale-előadást láthattam. Az elsőt, a *Viharos éjszakát* főiskolások mutatták be - mint mondják, lényegében hagyományhű felfogásban. Mivel román színháztörténeti ismereteim meglehetősen hiányosak, s nem is volt mihez hasonlítanom ezt az előadást, nem tudtam megállapítani, hogy tulajdonképpen melyik, milyen hagyományhoz hú ez a főiskolai előadás. Attól tartok, hogy létezik egy olyan hagyomány is, amely bohózatra játssza, elkomolytalankodja Caragiale komédiáit. S ezzel megfosztja őket igazi mondanivalójuktól, vágó élűktől. Hogy lehetséges egy másfajta előadásmód is, arra a feleség, Véta szerepét megformáló Despina Marcu játékfelfogása figyelmeztetett.

Caragiale Bukarestben

Nem lenne igaz azt állítani, hogy Ion Luca Caragiale színműveit nem játszzák, nem ismerik Magyarországon. Legalábbis főbb művei - kitűnő erdélyi fordítók tolmácsolásában - közkézen forognak, színházaink e komédiák egyikét-másikat minduntalan műsorra is tűzik. Legutóbb a televízió színháza újította fel parádés szereposztásban *Az elveszett levelet*. Mégis - azt hiszem, igazán *ismerni, érteni* Caragiale-t csak az tudja, aki jó ismerője Romániának, s ezen belül a régi Romániát is ismerte. Tud románul, s Caragiale-t eredetiben is tudja olvasni. Vannak lefordíthatatlan szerzők - nálunk Ady az. Annak, hogy „Góg és Magóg fia vagyok én ... ,



Molière: A fősvény (Vinohrady Színház, Prága). Daniela Kolárová (Eliz), Milos Kopecky (Harpagon) és Jaromir Hanzlik (Cléante)

A főiskolai hallgató nő viszonylag egyszerű, kézenfekvő megoldással élt, nem tett egyebet, mint hogy komolyan vette szerepét. Lucian Pintilie, a Bulandra Színház fiatal rendezője ennél bonyolultabb, nehezebb akrobatamutatványra vállalkozott - a megszokott bohózáti játéktípust vitte el tragikus magasságokig. A Farsangról, erről a még mindig műsoron tartott és változatlanul telt házak előtt játszott Caragiale-komédiáról nem szeretnék bővebben szólni, az előadást Koltai Tamás részletesen elemezte a SZÍNHÁZ 1971. januári számában, magam is írtam már róla a lap 1971. októberi számában. Már csak azért sem, mert ez a produkció a sok játszásban vesztett erejéből, a színészek - s éppen a főszereplők: Marin Moraru és Toma Caragiu - már nem tudtak ellenállni a kísértés-nek, és egyre harsányabb eszközökkel neveltették a publikumot, s így éppen a lényeg, a bohózáti figurák tragikus, szerencsétlen embersége sikkadt el.

Nemrég a román Nemzeti Színház előadásával versenyre kelve a Bulandra Színház is műsorára tűzte Caragiale legtöbbet játszott komédiáját, *A7 elveszett levelet*. A darabot az új, nagy rendezőnemzedék atyja, Liviu Ciulei rendezte, ő tervezte a díszleteket, s ő játssza - ragyogóan - a végül is megválasztott selypítő, motyogó, minduntalan elalvó, szenilis képviselő, Agamemnon Dandana-epizód szerepét.

A Nemzeti Színházban ott-tartózkodásom hetében éppen nem játszották a maguk *Elveszett levelet*, így csak hallom másból tudom, hogy bár egyik produk-

ció sem lép ki a hagyomány adta keretek közül, a Bulandráé a groteszkebb, szatirikusabb. Ciulei e rendezéséről nem könnyű beszámolni, mert ezúttal nem egyetlen nagy alapötletre épült a rendezés koncepciója, mint például a *Koldusoperában*, amelyet a két háború közti Amerikába tett át, s ebből vezette le a humoros effektusok egész sorozatát. Itt Ciulei ezer apró komikus játékot talált ki, ezek segítségével hozta felszínre az egyes alakok jellemében rejlő leleplezően nevetségest. Mindvégig élt az elrajzolás, a túlzó karikatúra eszközzel, de ugyanakkor mindvégig meg tudta tartani a komédia realista hitelességét is. A rendezés csúcspontja a választói gyűlést elénk állító harmadik felvonás volt, amelynek folyamán két szónok, a konzervatív és a haladó párt képviselőjelöltjeinek beszédét halljuk. Ciulei fantasztikus gondossággal munkálta ki a tartalmában és módszereiben különböző, de lényegét tekintve azonosan korlátozott demagógok szatirikus rajzát, s e demagógiának bedőlő korlátozott párthívek reakcióit: ostoba lelkesedésüket, amikor a maguk embere áll a szószéken, s még ostobább tiltakozásukat, amikor az ellenpárt jelöltjének beszédét akarják obstruálni.

Nem lehet azonban elhallgatni, hogy Ciuleinek ez a produkciója nem tartozik a román színház nagy rendezéseinek sorába. Végül is megmarad a kellemesség szintjén, s hiányzik belőle a nemzeti önvizsgálatnak az a kegyetlen őszintesége, amely Ciulei korábbi rendezését, a *Leonce és Léndát* vagy a már említett

Pintilie-féle *Farsang-előadást* éppen specifikus román voltában emelte az egyetemes emberi szintjére.

A Holnap folytatjuk - Kolozsvárott

Bukarestből hazafelé jövet három napra megálltam Kolozsvárott. Itt Doboz Imre jó néhány évvel ezelőtt nálunk már előadott *Holnap folytatjuk* című darabját nézhettem meg a magyar színházban.

Rappaport Ottó rendezését E. Fehér Pál a Népszabadságban már részletesen elemezte, csak ismételni tudom dicséreteit. A rendezés nagyon okosan a dráma világnézeti, etikai konfliktusaira koncentrált, az állampolgári egyenlőség, a bizalom, a szabadság helyes értelmezésének problémáira; kihúzott a szövegből minden nem erre utaló, mellékes motívumot, s a befejezést sem kerekítette le olyan harmonikusra, egyértelműre, mint azt annak idején a budapesti Nemzeti Színházban láhattuk. Rappaport Ottó így hallatlanul feszült előadást teremtett. A sikerben, ezt még hozzá kell tenni, nem kis része volt a főszerepet játszó Lohinszki Lorándnak, aki kivételes képességű színész. Egy rangban említhetjük őt a hazai gárda legnagyobbjaival.

Végezetül érdemes még szólni a színház terveiről is. Be akarják mutatni Páskándi Géza legújabb, *Tornyot választok* című drámáját. Major Tamást pedig meghívták egy Shakespeare-vígjáték rendezésére, amelynek díszleteit feltehetően Liviu Ciulei fogja elkészíteni. A kolozsvári magyar színház megérdemli minden figyelmünket.

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Hermann:
Force et caractère de la critique

L'automne passé, la Parti Socialiste Ouvrier Hongrois a publié une prise de position idéologique concernant la critique. Dans cette contribution à la discussion, l'auteur refuse les opinions vagues et sans vigueur et opte pour les critiques qui, révélant une personnalité forte, savent prononcer des jugements décisifs.

Judit Szántó:
La demi-tragédie d'une génération

Après la création à Kaposvár c'est la scène expérimentale du Théâtre Thália de Budapest qui a présenté le drame *Je porte du feu* de Miklós Hubay. L'auteur y analyse la crise intérieure, l'enlèvement des talents qui après la libération du pays sont surgis des rangs du peuple. Mais tandis que, dans la première partie, cette analyse offre des aperçus d'une authentique valeur sociale, la seconde partie se réduit à la tragédie pathologique de deux jeunes amoureux.

Anna Földes:
Une pièce de Paskándi créée à Békéscsaba

La première pièce de Géza Paskándi, auteur hongrois vivant en Roumanie, *L'Invitation* fut créée elle aussi à Békéscsaba, pour être ensuite applaudie aussi dans la capitale. *János Apáczai Cseri*, la nouvelle oeuvre en question, se penche sur le personnage d'un grand penseur et pédagogue ayant vécu au XVII^{ème} siècle en Transylvanie. La pièce possède certaines valeurs théâtrales que le spectacle de Békéscsaba n'a pas cependant pu développer d'une façon suffisante.

István Hermann:
L'après-dernière nuit

Dans cette première pièce, créée au Théâtre National, l'auteur, Lajos Maróti cherche à décrire, à travers la tragédie de Giordano Bruno, l'anatomie de la mentalité névrotique. Malgré quelques excellents dialogues la pièce ne reste qu'une tentative, puisque son attitude fondamentale n'est pas pensée assez clairement.

Tamás Bécsy:
Les jeux des « Collègues »

La comédie *Les Collègues* des auteurs soviétiques Braguinski et Rasanov fut créée au

Théâtre National de Pécs, dans l'adaptation de József Czímer. La mise en scène amusante et grotesque de Ferenc Sík fut un défi lancé au naturalisme mais ses jeux stylistiques n'ont pas toujours trouvé chez les acteurs un écho assez compréhensif.

István Nánay:
Soirées de théâtre dans la province

L'article rend compte de la représentation à Szolnok d'une pièce réaliste - *Vu du pont* d'Arthur Miller -, de la représentation à Kaposvár d'un jeu grotesque de l'époque de la « sécession » hongroise - *La Pharmacie* d'Ernő Szép - et enfin d'une création à Szeged d'une parabole politique tout récente - István Révész Gy: *Mettons par exemple Caïn* - que son metteur en scène, János Sándor a destiné surtout à la jeunesse universitaire.

János Sziládi:
Un quadrilatère d'amour

En décrivant les vicissitudes matrimoniales de quatre jeunes gens, la comédie *La Quadrature du cercle* de Valentine Kataïev décrit l'atmosphère spéciale des premiers ans de l'État soviétique. Dans le Théâtre de Pest la mise en scène brillante de László Marton évoque ce milieu avec tendresse, ironie et beaucoup d'humour.

György Spiró:
La magie du Microscope

Le plus petit cabaret politique de Budapest, la Scène Microscope a fêté ses cinq ans avec un nouveau programme: *De l'eau propre dans les têtes*. Le bouquet du spectacle vient à la fin; il s'agit de l'one man show de 30 minutes de Géza Hofi, actuellement le meilleur improvisateur du théâtre hongrois.

Sándor Pécsi (1922-1972)

Le grand acteur, lauréat du prix Kossuth, est subitement mort en automne 1972. Ce recueil d'extraits critiques tâche de donner un aperçu de sa prestigieuse carrière, commencée en 1945.

Dezső Mészöly:
Devant le tombeau de Sándor Pécsi

Le discours et le poème d'adieu de l'ami et collaborateur ont été prononcés lors de l'enterrement de Sándor Pécsi.

András Pályi:
La poésie de Lili Darvas

Lili Darvas, une actrice trilingue et maîtresse de son art dans toutes les trois langues, a donné récemment un programme dans la télévision où, dans trois pièces en un acte, elle a fait preuve d'une exceptionnelle puis-

sance de transfiguration, fondée sur l'authenticité et la sincérité du jeu.

Katalin Saád:
Bellarmini, Clement, Bruno

Dans la pièce de Lajos Maróti, György Kálmán fait du personnage de Bellarmini, cardinal ex-jésuite un fanatique de la contre-réformation et du dogmatisme. Le pape de Lajos Básti est le grand tacticien qui « infiltre » dans l'Eglise, tandis que István Avar a recours aux moyens les plus simples pour évoquer le personnages doux mais inébranlable de Giordano Bruno.

Béla Both:
Diction et mouvement

Traitant des règles grammaticales de la diction théâtrale, l'article s'étend aux problèmes de la conjugaison au futur, de l'accentuation juste des phrases interrogatives, de la bonne articulation des mots, et proteste contre les gestes et mouvements banaux.

Mária Mezei:
La fille errante

L'actrice du Théâtre National récemment entrée en retraite qu'on apostrophait toujours comme une des dernières grandes vedettes hongroises, publie ici la seconde partie de ses mémoires.

Dezső Malonyay:
Nouvelles directions du théâtre hongrois

L'article résume les tendances et les éléments nouveaux du répertoire des saisons passées, énumère quelques problèmes du fonctionnement et de l'organisation des théâtres et indique les conditions concrètes de l'évolution future.

Tamás Koltai:
« Je suis homme comme les autres... »

En octobre 1972 la Royal Shakespeare Company a offert trois soirées à Budapest. La représentation du *Songe d'une nuit d'été* a conquis le public hongrois et cela non pas avec ses seules trouvailles techniques, mais par la perfection universelle de ses acteurs et une interprétation absolument inédite et pourtant totalement fidèle à l'oeuvre. L'harmonie sincère de la fin, fruit de lourds labeurs artistiques, a réalisé une précieuse communion entre acteurs et spectateurs sur le plan et physique et spirituel.

Gábor Mihályi:
Dans les théâtres du pays voisins

L'article rend compte des spectacles offerts à Budapest par des ensembles yougoslaves et tchèques en automne 1972 ainsi que de quelques représentations vues à Bucarest et à Cluj lors d'un voyage d'étude de l'auteur,

Ára: 12 Ft

