

SZÍNHÁZ



Földes Anna: Petőfi a színlapon és a színpadon • Szántó Erika: Hitványságbörze • Hermann István: Kóborlovagi oroszlánszínház • Spiró György: Ágyúval verébre? • Pályi András: Játék és szertartás • Szecsei István: Miniatűr fény • Sziládi János: Történelmi lecke • Molnár Gál Péter: Happy end • Nánay István: Klasszikusok – ma

1973
Április



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1973. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

Szerkesztőség: 1054
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, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
(Budapest 62, Postafiók 149)
Indexszám: 25.797



73.0078 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Zala Márk (Sancho) és Jordán Tamás (Don
Quijote) Gyurkó László: A búsképű lovag című
drámájában (Huszonötödik Színház) (Iklády
László felvétele)

A hátsó borítón:

Fehér Miklós díszletterve Katajev: A kör négy-
szögesítése című vígjátékához (Pesti Színház)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA

Petőfi a színlapon és a színpadon (1)

HERMANN ISTVÁN

Kóborlovagi oroszlánszínház (7)

PÁLYI ANDRÁS

Játék és szertartás (9)

SZÁNTÓ ERIKA

Hitványságbörze (11)

SZILÁDI JÁNOS Történelmi
lecke (14)

SZECSEI ISTVÁN

Miniatűr fény (17)

MOLNÁR GÁL PÉTER

Happy end (19)

SPIRÓ GYÖRGY

Ágyuval verébre? (23)

NÁNAY ISTVÁN

Klasszikusok - ma (26)

arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET

Két szerep - és Tomanek Nándor (30)

fórum

KOLTAI TAMÁS

A kaposvári példa (32)

MAJOROS JÓZSEF

Csehov deszkasírban? (35)

BÉCSY TAMÁS

Szükség van-e a vidéki színházakra? (38)

SZIGETHY GÁBOR

Vitatkozunk a mai magyar színházról (42)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS Boldogan játszani (45)
(Beszélgetés Gobbi Hildával)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN

Amatőrök Angliában (48)

játékszín

FÖLDES ANNA

Petőfi a színlapon és a színpadon

Az Operaháztól a Pinceszínházig

„Legyen az ember drámaíró.”

A világ legegységelműbb költője kérdő-és felkiáltójel nélkül illesztette cikke élére a fenti címet. De már az azt követő fejtegetés - amelyben közli, miért is vette vissza egyetlen drámáját a Nemzeti Színháztól - minden kételyt eloszlat, hogy Petőfi nem buzdításul, hanem tiltakozásul választotta a szavakat meghazudtoló imperatívust.

Százötven esztendő születésnapján Thália mintha orvosolni kívánta volna a költő régi sérelmét, valóra váltani tragikusan eltemetett álmait: felkínálta Petőfinek, a költőnek, drámaírónak, sőt a színésznek is szinte az ország valamennyi színpadát. Színlapra került a neve - szerzőként és hősként is. Előadásra -- pontosabban felújításra - került ismét egyetlen drámája, színpadi alakot öltöttek elbeszélőkölteményei, sőt (oratorikus előadásban) leghíresebb versei is. S megidézte-tett a színész Petőfi is - életrajzi dráma hőseként. (S most, amikor ezeket a sorokat írom, még nem került bemutatásra a színházi ünneppsorozatnak gerincet és fényt ígérő, Petőfiről írott Illyés-dráma.) Nem tudom és nem is merem Petőfi színi bírálatának lényegretörő és kíméletlen stílusában summázni az eddig látottakat. Megelégszem azzal, hogy az ünnepeket követő hétköznapi kritikai szemléhez a színpadra idézett és alkalmazott Petőfiművek margójára - az ünnepeleltől kölcsönöznek mottót.

„Az isten adja, hogy minél előbb
Akképen álljon színművészetünk,
Amint valóban kéne állnia.”

(Petőfi: Levél egy színész barátomhoz)

Élni hagyni a verset

(Irodalmi Színpad.. A z apostol)

Illendő módon a legelső volt a Petőfi-premierek között az Irodalmi Színpadé. Huszár Klára rendezői vállalkozása, *A z apostol* színpadi előadása elsőre kételyeket ébresztett bennem, annál is inkább, mert itt nemcsak az epikai és drámai műfaj nyilvánvaló ellentétével kellett a színre alkalmazónak szembenéznie, hanem az

eredeti mű filozofikus töltésével, szerkesztetlenül áradó, meditatív elemeivel is. Szilveszternek még a romantikus regényhősök is közelebbi rokonai, mint a drámai jellemek. Megnyugtató volt viszont, hogy az előadás rendezője előrebocsátotta: „Nem változtattuk színdarabbá a költeményt. Élni hagyjuk a verset, amely többet árul el önmagából, ha szépen elmondják, mintha eljátsszák.” Ez a program, legalábbis elvben, elhárította a romantikus színpadiasság veszélyét, és állásfoglalásnak tűnt a mű aktuális gondolatiságának megőrzése mellett.

Mennyit sikerült ebből a programból valóra váltani? Sajnos lényegesen kevesebbet, mint amennyi a mű színpadi életének megteremtéséhez szükséges lett volna. A rendező vállalta saját irodalmi koncepcióját, amikor Táncsics Mihály és Petőfi naplójának idevágó momentumai-val exponálta a költeményt, és amikor - a közönség látványigényének kielégítésére - a Domino pantomimegyüttesével szövetkezett. Ennek a konzekvensen újat akaró társulatnak stilizált mozgása ugyanis eleve taszítja, sőt talán ki is zárja a tizenkilencedik századi romantikát. A résztvevők eleve nem illusztrációra, hanem asszociációk ébresztésére szegődtek. A színpadi feldolgozás dramaturgiáját, stílusát tekintve a rendező előtt több lehetőség állt. Az első - amit eleve elvetett és helyesen -, az epikai mű színdarabbá torzítása, a költészetet színpadi párbeszédre fordító ábrázolás igénye. A másik, amire törekedett: a korszerű irodalmi tolmácsolás. A szereposztás ez alkalommal is elkerülhetetlennek tűnt, bár az Atelje 212 *Pince-Hamletje* óta már ez sem megdönthetetlen dogma. Mindenesetre, *A z apostol* esetében megtörtént, de ez természetesen nem jelentheti a körvonalakban megjelenített alakok feltétlen konfrontációját, inkább csak a mű egységes gondolatrendszerének jellemekre tördelését, a szöveg értelem és tartalom szerint való tagolásának színpadi eszközét. Ezt a rendezői elvet következetesen érvényesíteni azonban nem könnyű. Huszár Klára megtette a legelső lépéseket: színészeit versmondóként idézte meg a színpadra, lehetőséget adva nekik arra, hogy ne a játékra, hanem az értelmezésre helyezték a hangsúlyt. A színészek azonban, bár arccal a közönség felé fordulva tolmácsolták Petőfi gondolatait - s ily módon lemondtak az egymással teremthető kontaktus hatáselemeiről - nem tudták igazán áttörni a szöveg s a nézők közt meredező láthatatlan falat.

Nem tudták, mert valójában olyan ünneppéyesen szavaltak, hogy emelkedettségük mintegy páncélt vont a gondolatok köré. Ezért azután, talán a visszhangtalanságtól megriadva, többen mégis tétova kísérleteket tettek arra, hogy a cselekmény adta kereteken belül szereplő-társaikban keressék a támaszt, s a gondolatok dialógusát oda nem illő gesztusokkal illusztrálták. Ily módon a szöveg felszínének kísértése nemegyszer erősebbnek bizonyult a rendezői koncepciónál.

Az előadás regényes-romantikus exozíciójának sötét hangszíneiben máris megcsapja a nézőt a versmondó elvtől való eltávolodás. A leíró részek narrátor-szöveggé váló tolmácsolása - kézenfekvő és a gyakorlat szentesítette megoldás. De már a Szilveszter nevelősködését idéző jelenet tárgyilagos, közli stílusa olyan módon felesel a hangulatfestő előzményekkel, hogy szinte magunk sem tudjuk: dicséretre vagy kritikára érdemes. A mű gondolati csúcspontját alkotó, a világtörténet eszméinek hatását taglaló szövegrészben viszont már nyoma sincs ennek a közli stílusnak. A Szilveszter homloka köré glóriát fonó fejfény és Oszter Sándor őszintén átélt patetikus lelkesedése az előadás koncepciójától való 180 fokos eltérést jelent. Ugyanakkor Oszternek még ez a váltása sem igazán következetes, mert dikciójában végül is *felmondja* a maga szerepét meghatározó tanulságot - ahelyett, hogy *felismerné*... De vég nélkül sorolhatnánk tovább az előadáson belüli tudathasadás tüneteit. Van, ahol ez az ambivalencia az irodalmi alkotáson belüli váltásokhoz, az adott szövegrészek témájához kötődik, s ezért, ha nem menthető is, legalább magyarázható. Hogy míg a szerelemábrázolásban a fiatal színészek nem tudtak elszakadni a romantikus érzelmek színpadi kifejezésének sablonjaitól -- a sajtósza-badság és a cenzúra elvi polémijában könnyebben megtalálták a gondolatcentrikus előadásmódot, s a szellemi töltésű feszültség fenntartásának és fokozásának eszközeit. De már az egyes szavalók egyéniségének, stíluskülönbségének áthidalhatatlansága bizonyos fokú rendezői liberalizmusra vall. Huszár Klárának, bármilyen nehéz, döntenie kellett volna, hogy például Baracsi Ferencnek az eredeti rendezői koncepcióhoz közelebb álló szikár versmondását vagy Jancsó Adrienne mindig hatásos, drámai töltésű - bár ezúttal aránysértően túlfűtött - sirató stílusát választja.

Talán csak a mű végső tragikumát tolmácsoló és feloldó, pantomimmal kísért jelenet forrásította fel igazán a nagyon is ifjú nézőtér hangulatát, s ébresztette rá talán a diákokat a mű érvényére. Végül is azt éreztük, hogy izgalmas és megoldatlan feladat maradt továbbra is *A apostol* színpadra állítása. Olyan rendezőt ihlető, színészt próbáló misszió, amelyet mindaddig megvalósíthatatlan utópiának érzünk, míg nem kerül rá együttes, hogy bebizonyítsa az ellenkezőjét. Mindenesetre, az ő eljövendő munkájukat sokban megkönnyítette Huszár Klára és az Irodalmi Színpad úttörő kísérlete.

Mit bír el egy dráma?

(Thália Színház: *Tigris és hiéna*)

Petőfi egyetlen drámájának perújítása 1967-ben zajlott, és egyértelműen a költő drámaírói rehabilitációjával ért véget. A perújrafelvétel kezdeményezője, a Petőfi-mű szennvedélyes védője Kazimir Károly volt. A vádlóknak csak a kritikai hagyatéka került a periratokba, s tanúnak jelentkezett az egész magyar színházi közvélemény. Az ítélet, amelyben végül is mindenki megnyugodott, Pándi Pál fogalmazásában így hangzott: „A *Tigris és hiénáról* a körszínházi előadás után sem állíthatjuk azt, hogy jó dráma, nagy dráma, azt azonban igen, hogy bemutatásra érdemes dráma.”

Az eredeti mű korábban csak fenntartásokra-fanyalgásokra szorítókozó irodalma sokszorosára duzzadt: a kritika és az irodalomtörténet is letette voksát a *Tigris és hiéna* mellett. Ennek ihletője nyilvánvalóan nemcsak az idők próbáját mégiscsak kiállt alkotás volt, hanem legalább annyira a mű értékeit felmutató előadás. Kazimir Károly lelkesült és a Petőfi-szöveget tiszteletben tartó, a kisebb dramaturgiai változtatásokon túl inkább szövegértelmezésben megnyilvánuló restaurátori munkáját, szinte fenntartás nélküli hálával és elismeréssel fogadta az irodalomtörténeti és színházi közvélemény. Már akkor felmerült a napilapkritikában az igény: jó lenne a Körszínház után körszínházban is látni a *Tigris és hiénát*! És folytatódott is a nyári sikersorozat a színházi szezónban. De akkor feltételezhetően még Kazimir sem tervezte az ösbe-mutató értékű, önálló kötetben is dokumentált körszínházi előadás második, bővített kiadását. Erre öt év múltán, a Petőfi-évforduló volt az alkalom, s ezenkívül talán a rendező szellemi kalandvágya: megvizsgálni, hogyan alkalmazhatók a

körszínház azóta kipróbált eszközei, fegyverei és petárdái a korábban restaurált műemlék további modernizálásában.

A felújítás felújítása alkalmából eltekintenek az újabb keletű *Tigris és hiéna*-elemzések szaporításától. Egyetlen problémát érzek, amely elől a jelenlegi előadás krónikása sem térhet ki - és ezt maga Kazimir vetette fel. Tudniillik, hogy helytáll-e önmagáért Petőfi műve a mai színpadon? Megáll-e eredeti, hús-vér drámai minőségében, ha restaurálva, játékkal hitelesítve is - a szöveg, vagy a műtől idegen mankókra - színpadi járógépekre és tolokocsira - van szükség? A körszínházi bemutató alkalmából, a szövegben szereplő viharjelenet optimális megoldását keresve így töpreng: „a hatást nem szabad rosszértelmű teatrális eszközökkel fokozni. Olyan zseniális írónál, mint Petőfi, ahol lehet, háttérbe kell szorítani a külsőséges megoldásokat, felesleges akusztikai csatározásokat, mert az ő gondolatain keresztül csodálatosabb világba tekinthetünk, és a felesleges megoldások elhomályosítják látásunkat. Nem beszélve arról, hogy sokan arra gondolnak, ennek a darabnak nélkülözhetetlen eleme a zaj és a görögtűz.”

Az idei felújítás zajos, görögtűzes forgatagában bizony nemegyszer gondoltam rá, de jó lett volna, ha a rendező hallgat körszínházi elődjére! S még az sem zavarja, hogy fantáziája zabolátlan röptét saját, dramacentrikusabban gondolkodó tegnapi énje inti mérséklethez.

A klasszikusok modernizálásának határai körül lezajlott polémiában, bevallom, közelebb állok a rendezőkhöz, mint a filozofokhoz. Hiszem, hogy a rendező is szuverén alkotó, aki az előadásra választott drámával a maga színpadi vízióját, és ami még lényegesebb, társadalmi mondanivalóját fejezi ki. Csakhogy maga a választás: döntés is. Előfordulhat, hogy a rendező egy csak ürügynek, librettónak használt anyagból képes a színpadi teremtetésre, de ez a lehetőség kívülesik a klasszikusok színrealkalmazásának vitáján. Ha azonban az irodalmi anyag saját értékkel rendelkezik, úgy a rendezőnek csak hozzáadni van joga, nem pedig elvenni belőle. Kazimir Károly az előző felújítás alkalmával kidolgozott koncepciója szerint szerencsésen adagolta Petőfi művéhez korunk művészenek többletét. Másodszorra azonban, úgy éreztük, megbillent a mérleg. Egyfelől változatlanul érvényben voltak az eredeti szövegekön végrehajtott, a mű érvényét szolgáló dramaturgiai módosítások, és

nagyrészt megőriztettek a hajdani kritika által bíralt figuráknak életet, dimenziót adó színészi alakítások. Elsősorban Sulyok Mária, Nagy Attila és Mécs Károly a romantikán belül is realista játékra törekvő, érett színészi triumvirátusára gondolunk. Sulyok Mária Predszláva-alakítása megsokszorozza a királynő jellemében, sorsában feszülő érzelmi viharok esztétikai értékét: klasszikus veretű tragikai teljesítmény tanúi leszünk. Találónan állapította meg jelleméről a kritika, hogy „görög is, shakespeare-i is, szláv is, végül úgy ömlenek ki belőle a jajok, mint egy magyar siratóasszonyból”. Az előadás pozitívumai közé tartozik a stílusos vizuális keret további tökéletesedése. Rajkai György díszlete első pillantásra talán meghökkent, s olyan asszociáció-sort indít el a nézőben, amely nem mindenben párhuzamos a Petőfi idézte világal. De végül is a játék sodrában elemei funkciót kapnak, s dramaturgiai szolgálatra a művet. Csakhogy ez a mérleg egyik serpenyőjének leltára. És tanúi kell hogy legyünk annak, hogy mindez szinte zárójelbe kerül a felújításon. A csiszolt, méltó színpadi elemeket és trouvaille-okat szinte elhomályosítják az újak: a drámának keretet adó modern igrécnek, a színpad térbeli kitágítása és a dráma amúgy is laza szövetét még jobban fellazító versbetétek.

Kazimir tetszetős és logikus érvekkel bizonyítja, még a műsorfüzetben is, hogy az újonnan komponált modern muzsikára (Prokópius Imre és Novák Bulcsu munkája) szükség van, hogy a nézőtérre csapatosan érkező, ünneplő fiatalokat lekösse, nehogy unalmas irodalomóra-kiegészítésnek érezzék a színházi estét, s a nézőtérén „elszabaduljon a pokol”. Ez a nyíltan megfogalmazott rendezői aggály valójában csak két dologról árulkodhat: az egyik, hogy a népművelő színház gondolatának hirdetője - ilyen mértékben nem bízik a maga közönségében. A másik, hogy a *Tigris és hiéna* perújrafelvételét kezdeményező rendező - bizalmatlan a drámával, annak színpadi változtatásával szemben. S mivel nem bízik abban, hogy az előadásra választott dráma - megfelelő értelmezésben és előadásban - eljuthat az ünneplő közönséghez, a drámán kívül keres segédeszközöket. Így jut el a legbiztosabb sikert ígérő, egyébként önmagában nem rossz folkbeathez. S választásához kommentárt is fűz, mondván: „a tizenkilenc éves Petőfi darabjához zenei aláfestésül, a Petőfi-versek előadásához önkéntelenül kínálja magát a mai tizen-



Jelenet a Pincészinház A helység kalapácsa-előadásából (Tímár Péter felvétele)

kilenc évesek folklórra támaszkodó ritmusvilága." Ennek az állításnak egyik része - ami a dráma és a zenei aláfestés óhatatlan találkozására vonatkozik -, legalábbis vitatható. Másik része azonban - vitathatatlan, pontosabban, vitathatatlanul hibás. Sem filológusnak, sem matematikusnak nem kell ahhoz lenni, hogy a nézőtéren ülő diák, ha a magyarórán nem tette volna meg, az előadás szünetében kiszámítsa: Petőfi, aki ma 150 esztendő, 1821-23-ban született, s így a dráma megírásakor, 1845-46 fordulóján, ha fiatal volt is - nem lehetett tizenkilenc éves. Nem tennénk *szerző* ezt a pontatlanságot, ha sajtóhibát, illetve sajtóhibákat gyaníthatnánk mögötte. Itt azonban többről van szó: egy koncepció kedvéért megerőszakolt irodalomtörténeti tényről, amely éppen az évforduló idején, az ünneplő ifjúság körében - megbocsáthatatlan.

Az ideji felújítás második újdonságát, a színpad térbeli kitágítását korántsem érzem ennyire elhibáztatnak. Kazimirnak az a törekvése, hogy a színpad minden zugát, a nézőtér folyosóit, sőt az erkélyt is bevonja a játékba, ha nem is új, de ma is divatos fogás. Ezúttal sem csak fejforgatásra, hanem fokozott és inten-

zívebb figyelemre is ösztönöz. Elképzelhető lett volna, hogy az országgyűlésnek a színpadnál tágabb keretek között való megrendezése által, a rendező valóban bevonja a közönséget a cselekményben részt vevő korabeli közönség körébe, s ezáltal fokozza az egyidejűség illúzióját. Erre azonban ezúttal még kísérlet sem történt, az operai hangulatot árasztó zene s az áradóan dús illatfelhő hatásos ugyan, de inkább elidegenít, mint azonosulásra ingerel.

Ami a drámába iktatott versbetéteket illeti, Kazimirnak e módszerrel már voltak kitűnő tapasztalatai. A holdbeli csónakos szövegének szövege például valóban szépült, gazdagodott a jól kiválasztott Weöres-versek intarziája révén. Petőfinél azonban a kétféle matéria, a minden erőnye mellett is romantikus dráma és a népi szellemű realista költészet túlságosan taszítja egymást ahhoz, hogy a színpadon szintetizálódjon. Ezen túl, míg az említett mesedráma nézőinek többsége fenntartás nélkül egységesnek fogadta el a versekkel megtűzdelt, feldúsított drámai szöveget, Petőfi *Orbánja*, borsalainak többsége túlságosan élénken él a nézők emlékezetében ahhoz, hogy ne ismerjék fel a szövegátültetést. Igaz, hogy a költő

bármely verse legalább annyira helyén van, esztétikailag viszont hatásosabb és hasznosabb egy Petőfi-drámában, mint a nézőtérre belengetett kötélhágcsó, amely dramaturgiai funkció híján pusztán dekorációnak, ötletnek hat. Ez azonban nem változtat azon, hogy az előadás „túldíszített karácsonyfája” - ahogy egyik napilapbeli kritikus találóan nevezte - meg ne roskadjon a ráaggatott jó-rossz ötletek, látványos és öncélú trükkök, fényes díszek és súlyos terhek alatt.

Az irodalomtörténész színpada

(Kecskeméti Katona József Színház: Borostyán, a vándorszínész)

A Petőfi-biográfia hézagainak csökkentésére, Petőfi-képünk teljesebbé tétele érdekében vállalkozott Fekete Sándor irodalomtörténész a költő színészéletének felmérésére. „Nem szavazni kívánt csak a százados vitában - vajon jelentékeny tehetség vagy reménytelen dilettáns volt-e Petőfi a színpadon -, hanem bizonyítani: van-e és milyen összefüggés Petőfi költői és színészi tevékenysége között?” Ennek az irodalomtörténeti célnak az érdekében tények és dokumentumok hadát sorakoztatta fel *Petőfi, a vándorszínész* című tanul-



Petőfi: Tigris és híjána (Thália Színház). Mécs Károly (Borics), Polónyi Gyöngyi (Ilona) és Kozák András (II. Béla)

mányában - s az adatok egy regényes sorsú poéta különböző színhelyeken zajló, drámai csatározásaira is fényt derítettek.

Valószínűleg ez adta az ötletet a vándorszínész Petőfi egyik állomáshelyének, Kecskemét városának - pontosabban a Katona József Színház vezetőinek -, hogy színpadra vigyék ennek a tragikusan gazdag cselekményű, rövid életnek megfelelő fejezetét: Petőfi kecskeméti élményeit. A terv realizálására nem tudóst, hanem drámaírórt kértek fel: olyan szerzőt, akinek történelmi persziflázsa a Thália Stúdióban, vitadrámája a Huszonötödik Színházban aratott sikert. Külön szerencsének tekinthető, hogy az illető drámaíró - kenyérkereső civil foglalkozását tekintve irodalomtörténész és a *Petőfi, a vándorszínész* című tanulmány szer

zője. Fekete Sándor illetékessége tehát a műfajban is, a témában is vitathatatlan. S bár valószínűleg igaza van abban, hogy „sok mindenből írtak már színdarabot Magyarországon, de filológiai dolgozatból aligha”, merészségét mégis a kedvező körülmények és előjelek sora támasztotta alá. Elsősorban az, hogy neki nem kellett alkalmi könyvtári kirándulásokon céduláznia, hogy színpadi ötletét filológiai szempontból védhetővé eddže; másodsorban, hogy két premier után, már nem tapasztalatok nélkül vágott bele a vállalt dramaturgiai penzumba sem. Szerzői kiindulópontja az volt, hogy nem a maga irodalomtörténeti téziseit kívánja színpadra vinni, hanem a költő alakját - hamis regényesség nélkül - megidézni.

Megidézni, gondolom, megint nemcsak az évforduló iránti tiszteletből, is

meretterjesztő célzattal, hanem azért is, hogy sorsán, alakján keresztül elmondjon egyet s mást korunknak a maga színházi elveiről, tapasztalatairól, a művészet és a művészek, a nézők és az illetékesek kapcsolatáról. S ezen túl, általánosabb értelemben - talán egy emberi magatartásról is. Turián György rendező, ráérezve erre a Petőfi által közvetített, Petőfin túli szerzői üzenetre, ki is emelte nyilatkozatában: a maga meggyőződéséért, egész művészetfelfogását átható költői demokratizmusáért tántoríthatatlanul harcoló példaképet kívánja megeleveníteni, aki a „belenyugvás, a rutinban való kifulladás metelyei ellen példájával gyógyírt ad”. Ez a kissé patetikus megfogalmazott aktualitás voltaképpen az évfordulós daraboknál meglehetősen indokolt önvédelem: a dátum ihlette drámákat gyakran nem árt ilyen tággabb érvényű gondolatokkal is alátámasztani. Már csak azért sem, mert a nézőnek - és a kritikának is - eléggé rossz tapasztalatai voltak még a közelmúltban is az alkalmi művekkel.

Fekete Sándor találó szerénységgel választja meg darabjának műfaját is: Jelenetek Petőfi életéből. A színpadra került mű meg is felel ennek a célkitűzésnek: a szerző pontosan kiosztja az adott életszakasz szerepeit, és Petőfi környezetének szereplőit, a hősök a feltárt körülményeket, jellemeket figyelembe véve - megelevenítik őket. Az egyes jelenetek hitelességét ilyen módon nem érheti gáncs: a drámaíró Fekete Sándor híven támaszkodott a Petőfi-kutató Fekete anyagára. A darab fővonala - minimális eltérésekkel - megfelel a tanulmány idevágó fejezetének. Egyeznek a nevek, a Kecskeméten műsorra tűzött darabok, még a színpadi cselekményben előtérbe kerülő primadonnavevételkedésnek is van filológiai előzménye (Igazán mellékes, hogy annak idején nem a direktor, ha-nem csak a rendező primadonnafelesége volt De Cau Mimi kisasszony vetélytársa.) De még ha nagyobbak lennének is az eltérések, milyen jogon is bírálánk ezeket, amikor a bizonyító történelmi érveket és filológiai tényeket is Fekete Sándortól kellene kölcsönöznünk? Szerencsére ettől a szerző filosz lelkiismeretessége megkímél bennünket. Az amazon-termetű Mimi légiiesen karcsú színpadi ábrázolását vagy Szuper Károlynak, a *Lear* király bolondjának szerepére igényt tartó komikusnak valóságos és a drámán belüli visszavonulását nem érdemes szórászhasonlítgatni. Hiszen ennyit a legfiloszabb filosz is enge-

délezz a drámaírónak. Még akkor is, ha ezt az engedélyt nem egyes száni első személyben kell fogalmaznia...

A *Borostyán, a vándorszínésznek* tehát nem az irodalomtörténeti hite körül éreztük a problémát. Hanem abban, hogy a mű konfliktusában, szövegében nem tud igazán drámává forrósodni. Nem mintha Fekete Sándor, megfelelő esztétikai ismeretek birtokában, nem tudná, hogy a drámába összeütközés kívántatik: s Petőfi életrajzában minden szakasza - tehát a kecskeméti is - valósággal kínálja a konfliktust. És a szerző él is a lehetőségekkel. Választott hőse egy-szerre ütközik meg direktora és főként a városi vezetés konzervativizmusával, rendezője és színésztársai elavult ízlésével s a szárnyaló művészi ambíciót sárba húzó, vidéki társulati szellemmel. De még szerelmesével, De Cau Mimi kis-asszonnyal is szembekerül - ebben a kapcsolatban a filológus valószínűleg valamivel nagyobb teret adott a szépírónak -, amikor a lány kettőjük elképzelt közös életét, pesti karrierjét egyengetve, saját pártfogását ajánlja fel a hajlíthatatlan gerincű, férfiként is, színészként is önérzetese poétának. A felsoroltak közül azonban egyetlen összecsapás sem forrósodik igazán drámává. Fekete Sándor emberek helyett inkább csak tételeket szembesít. A szerző két éneke közül így módon a harmadik, a népművelő újság-író kerül ki győztesen. A filológus fel-

fedező, elmélyedő hajlamát legyőzi egy okos előadó jól megfontolt belátása és ökonómiája; az adott közönségnek a rendelkezésre álló keretek között csak az esztétikai-felfogásbeli viták felszíni érzékeltetésére van mód. Az író pedig csatát vesz a filósszal szemben, amikor a tényekre támaszkodva nem sikerül saját belső világgal rendelkező hőseit teremtenie, akiknek sorsa, küzdelme önmagukra ébreszthetné a nézőket.

A hiányzó katarzis helyett az ismeretterjesztő, történeti kereteken belül, a darab aktuális kultúrpolitikai áthallásai kötik az előadást a jelenhez. Ezeknek egyike-másika, a reflexiók java a *Folyosói szümpozion* szerzőjének szellemét idézi a színpadra, sajnos csak egy-egy villanás erejéig. Máskor a humoros megjegyzések és kiszólások is megrekednek a konvencionálisan aktualizáló, a múltat a jelenre és a jelent a múltba vetítő atelier-humor szintjén. Fekete azonban jobb pszichológus annál, mint hogy ne vegye számításba a könnyen szerezhető ismeretekért hálás nézők szórakozási igényét. Ennek szolgálatában, feltételezhetően, a valóságosnál nagyobb súlyt adott a társulaton belüli intrikáknak, főként a primadonnák vetélkedésének. (Bár az is lehet, hogy csak leleplezte azt, amit jó-tékony köddel vont be az emlékezet, s azóta is elhomályosít a tapintat.) Ezekben a komikus jelenetekben az író által megindított dramaturgiai mechanizmus olyan hibátlanul működik, hogy még a kezdetben krakélerkedő Borostyánt - azaz Petőfit - is valóságos diplomáciai bravúrokra ösztönzi, természetesen kizárólag a legnemesebb eszmei célok érdekében. Végeredményben Borostyán diplomáciájának is köszönhető, hogy Szabó József uram társulata rászánja magát a *Lear király* előadására.

A közönség minden valószínűség szerint hálásan fogadja majd a Fekete Sándor kínálta konvencionális, de mindig ízléses és nem is ötletelen cselekményt, s a színházi intrikát követő, tükröző bonyodalmakat. És mindenképpen jobban jár vele, mint a jeleneteket összekötő komikus kisbírói dikciókkal, ahol a színész kizárólag a figura félánalfabétizmusának gyér humorforrását kénytelen egyre-másra gyümölcsöztetni.

Turián György rendező a darab történelmi környezetét, tartalmát és kor-szerű, főként komédiázó elemeit igyekszik ötvözni az előadásban, s ez a törekvése csaknem maradéktalan sikerrel jár. Az előadás kettős terhének oroszlán-



Petőfi: Tigris és hiéna (Thália Színház). Sulyok Mária Predszláva szerepében

részét Uri István hordja a vállán. Borostyánjában őrizkedik az olajnyomatok Petőfijének pátoszától, és szenvedéllyel keresi a költő modern szellemiségét kifejező külső-belső jegyeket. S bár ez az igény egyszer-egyszer - például a *Lear király* jutalomjátékának próbáján - túlságosan is lefogja alakításának színeit, egészében mégis szerencsés. Csak így érthette el, hogy a nevetető szituációkban se váljon nevetségessé, s hogy a fiatal közönség felismerje költői-színészi törekvéseiben az előremutatót.

Csábító túlzás lenne azt mondani, hogy Uri István úgy emelkedett ki az együttesből, mint Petőfi a kortársai közül. S talán igazságtalan is, mert például Szék helyi József (Harapa Gáspár sűgő szerepében), Szabó Éva (De Cau Mimi kis-asszony) és Bende Ildikó (Amália) mindent megtettek, hogy ne csak szerepük szerint, de játékban is partnereivé legyenek.

Mindhárman érdekes, stílusos színfolt-ját alkotják a darabnak. Szabó József társulata tagjainak egyébként nem volt könnyű dolga Fekete Sándor színpadán: rossz színészeket jól játszani, hitelesen, és ugyanakkor ízlésesen ripacskodni, nemcsak szakmai, de intellektuális erőpróba is. A kecskeméti együttesből Perényi László, Mezey Lajos és Kölgyesi György többé-kevésbé megoldották azt, ami Gyólay Viktóriának és Zilahy Katinak nem sikerült. Szerep-osztási problémának éreztük Vörösmarty Mihály és Jókai Mór mindenfajta szellemi sugárzást nélkülöző, illúzió-keltésre alkalmatlan megjelenítését, sőt - mi tagadás - a szereplők életkorát is (Gyulai Antal és Hetényi Pál), Mojzes

Fekete Sándor: *Borostyán, a vándorszínész* (Kecskeméti Katona József Színház) Szabó Éva és Uri István





Petőfi: Tigris és hiéna (Thália Színház). Szabó Gyula (Sülülü) és Kozák András (II. Béla) (Ikády László felvételei)

Mária (Vargáné, szállásadó özvegy) és Boros István (Kisbíró) játéka közelebb állt Szabó József társulatának stílusához, mint Turján György rendezői koncepciójához. Híven szolgálták viszont az utóbbit Csinády István díszlet- és Poós Éva jelmeztervei.

Petőfi a Pincében

(Pincészház: A helység kalapácsa)

Petőfi megóvott attól, hogy csaldódt rezignációval summázzam a vele töltött estéket: fiatalokkal üzent, hogy művésze a színpadon is előbb, mint valaha - feltéve, hogy nem kötelező olvasmány-nak, hanem játékre csábító, eleven matériának kezelik.

Nem először láttam meglevenítve A helység kalapácsát. Élveztem első vetítése alkalmával a tévéváltozatot, s érdeklődéssel követtem a Simon István dramatizálta-modernizálta veszprémi produkciót is, hogyan lehet a mai falu körülményeire és figuráira konkretizálni, korunkhoz közelíteni Petőfi bravúros vígposztát.

De hogy ennyire közel van, hogy a remekmű szövegét megillető alázattal tolmácsolt, eredeti szöveg ilyen rafináltan egyszerű s mégis fantáziadús, ilyen pergő ritmusú - arra ez a pincészházi előadás figyelmeztetett. A komikus eposz ironikusan nagyképu színpadi műfaji megjelölése az előcsarnokban - „oratorisztikus paródium musical” - első pillanatban kicsit elriasztott: féltettem a költőt. Szerencsére - alaptalanul. Keleti István rendezőnek és a fiataloknak nem volt rá szükségük, hogy Fejenagyból téesselnőköt, a fondorlelkületű egyházból anyagbeszerzőt csináljanak - Petőfi

figurái nélkül is élnek, hitelesek és mulatságosak. A szöveg kínálta lehetőségeket a szereplők kizárólag játékkal tágitották. Gesztusaik hol aláhúzták, hol karikírozták a jelzőket, láthatóvá tették az igékkel kifejezett cselekvéseket. Még-pedig nemcsak a maguk, egyes szám első személyben tolmácsolt szövegének parancsa szerint, hanem figyelembe véve s mintegy szerzői utasításnak tekintve a narrátorok leíró jellegű kommentár-ját, s a többi szereplő nekik adresszált vagy róluk mondott reflexióit is. Ettől a Petőfi-sorokkal bravúrosan jellemzett hősök plasztikus-komikus szerepek birtokosaivá lesznek. A fiatalok pedig egy-szerre játsszák és karikírozzák is a figurákat.

Keleti István koncepciója szinte „leplezte” azt is, hogy milyen frappáns e vígposzt dramaturgiai építkezése. Szereplőinek nem volt szüksége még a szövegben említett, elhantolt epizódok kibontására sem, egyszerűen azt játszották el, amit Petőfi elmesélt. Középpontba állítva természetesen a cselekmény akciókban meglevenedő fordulópontjait, a hősök verbális és fizikai összecsapásait. Ezeket keretezik a játékban a mozgásra és gesztusra fordított költői képek is: sokszor egy-egy szövegbeli utalás vagy hasonlat ihleti a kórusból kiemelt figurák szólóprodukcióját. Mert Keletiék kiosztották ugyan a „darabot”, és a játékosok konzekvensen tartják magukat szerepükhöz, de ugyanakkor a kollektívának is megvan a maga főszerepe. Ok játsszák a helység népét - az antik kórust és a kocsmai közönséget. Közülük lépnek elő az alkalmi narrátorok, és ők fogadják vissza a szólistákat - beleértve

akár Szemérmes Erzsókot is -, ha éppen nem róla szól az ének. Ez a megoldás azt eredményezi, hogy az előadásnak nincs statisztériája - ebben a felfogásban mindenki szereplő. A tömegnek arca van - nem is egy, hanem egy tucat s a főszereplők nemcsak elvben, hanem mozgásban, stílusban is teljesen beleolvadnak, szervesen beletartoznak az együttesbe. Külön említést érdemel a mozgásokat tervező, betanító Galassy István is.

Keleti Istvánt és a Pincészház kollektíváját nem kell felfedezni. Igaz, Petőfit sem! De a mű és az együttes találkozását annál inkább. Mert úgy érzem, hogy ennek a klasszikus szövegnek valójában ez az adekvát előadási stílusa. Ahol nincs szükség naturális vagy gazdagon stilizált díszletre-jelmezre, elég a játék kereteit megteremteni - s a többi a Petőfi-szöveg elindította képzelet dolga. A színpadkép „pettyes” derűje - amely a pirospettyes bögrék, kannák, csizmák látványából adódik - aligha hiteles, még kevésbé korhű, „csak” arra törekszik, hogy a játék hangulatát s a savakkal labdázó gyerekek örömet idézze. Ezt fokozza, színezi a játékban Tichy József humoros effektusokban és paródiaelemekben gazdag, csupaötlet muzsikája is.

Nem hiszem, hogy az amatőr együttes tagjainak egyéni teljesítménye a legnagyobbakéhoz mérhető. Tehetséges gyerekek, fiatalok mozognak és szavalnak a színpadon, akik kitűnően illeszkednek bele a játékvezető-rendező el-képzelésébe. (Ez nem jelenti azt, hogy némelyikükben, például a Bagaria uramat, Haranglábat vagy a Kántort játszó fiúkban, vagy akár Szemérmes Erzsók asszonyban ne éreznénk ígéretes színészi tehetséget is!) A résztvevők életöröme - amely tulajdonképpen a játék gyönyörűségében jelentkezik - utánózhatatlan. Ehhez ilyen fiatalnak, lelkesnek kell lenni, s így kell élvezni a színpadot. De volt ebben a produkcióban mégis valami szak-mailag előremutató is: a játék ritmusa. Lehet, hogy ez is a fiatalság egészséges tempóérzékelével, felfokozott ritmusigényével vagy a tömegkommunikációs stílus egyre erősebb hatásával magyarázható. Aligha tekinthető véletlennek, hogy az előadás atmoszférája a helyszíni közvetítések elevenességét idézte. De még fontosabbnak éreztem, hogy ezek a szereplők, éppen, mert nem magamutogatásra való alkalomnak érezték saját szövegüket, mindvégig kifogástalanul, ki-hagyás nélkül kapcsolódtak egymás szá-

vába, s ezzel a pedantériával szinte a rögtönzés eleveenségét hozták a színpadra. Ugyanakkor szigorúak és pontosak voltak a színpadi vágások az ének- és táncmotívumokban is. Ily módon sikerült a játékidő minden percét kitölteni, de úgy, hogy ez egyetlen perccel sem nyúlt hosszabbra a kelletténél. (Hány felnőtt hivatásos színházi produkcióról mondhatjuk el ugyanezt?)

*

Négy, Petőfivel töltött estéről számoltam be, s csak azért ennyiről, mert a *Petőfi'73* vagy az *Éjfolyamtársak*, a filmesek tiszteletadása, nem tartozik a SZÍNHÁZ profiljába. Mint ahogy nem tartozik a hivatásos kritika mércéjén felül és kívül álló protokollrendezvény, az opera-házi emlékest sem.

De hadd térjek el ezúttal néhány mondat erejéig a kötelező illemszabálytól, és hadd szóljak, nem Aczél György és Illyés Gyula tanulmányozásra érdemes emlékbeszédéről, hanem az azt követő művészi műsorról. Arról is csak azért, mert a Marton Endre és Keres Emil szerkesztette irodalmi anyag - Marton Endre rendezésében - *színházi élménnyé* szerveződött. A szereplők ugyanis nem egymást követően, a szavalási rituálék szabályos rendjét betartva léptek a színpadra, hanem egy Petőfi-oratórium szólistáiként prezentálták a verseket. A színpad maga is egy oratórium előadását sugallta, s erre utalt az estélyiruhás szavalók kezében lévő partitúra is. Senki sem jött ki, nem hajolt meg, nem konferálta be sem önmagát, sem kollégáját, nem hangzott el hússzor a költő neve, s egymást követően a verscímek sora. Nem volt kétpercenként tapsszünet sem

de életrajzi, gondolati rendbe sorakoztak maguk a versek. Illyés Gyula Petőfi-életrajzának részlete és Paul Eluard verse kerete volt a megidézett, megelevenedett Petőfi-kötetnek. A szereplők, a versmondók, a Nemzeti Színház, a Thália és a Vígyszínház élvonalbeli színészei voltak.

Ha évek múltán visszagondolunk majd erre a műsorra, a teljes versekből szőtt Petőfi-montázs, a megelevenedett kötet élménye valószínűleg megmarad. És az egyes számok, szavatelatok közül kettő biztosan: *A négyökrös szekér* és *a Levél egy színész barátomhoz* - Major Tamás előadásában. A Petőfivel töltött jubileumi óráknak Thália csarnokában ez a néhány perc volt a koronája.

HERMANN ISTVÁN

Kóborlovagi orosz-lánsház

Gyurkó László Don Quijotéja a Huszonötödik Színházban

Szókratész védőbeszédével indult a színház, egy ellentmondásokkal kikövezett úton. Értelmiségi színház akart lenni és népszínház. Értelmiségi színház lett, népszínház még nem. De folyton vágyik a népszínházi szerepkörre. A meg nem érteket akarta eloszlatni, és általában meg nem értett maradt. De ez utóbbi is összefügg a népszínházi pátosz problematikájával. Vagy mai darabokat játszik vagy kétezer évnél idősebbeket, a hagyományos dramaturgiával nem törődik, inkább brechtizál, de azt sem következetesen. Az értelmet állítja középpontba, de főként érzelmi hatást produkál. Többi színházunkkal ellentétben nem hajlandó kommerszet vállalni, de vállalja a bukást; a halál órája előtt álló embereket ábrázol, nosztalgikus visszaemlékezésekkel; forradalmat ábrázol a forradalom után; Kurátor Zsófit hozza színpadra, remek koreográfiával; és minden részlet-mozzanat művészi, szinte cizelláltan művészi, miközben elég sokat dolgozik amatőrökkel. De még a külsőségekben is megmutatkozik ez az ellentmondás. Zsebszínház öblös karosszékekkel, fiatal segédszínészek a jegyszédők, és a gyengébb generáció a bemutatóközönség. Azután jönnek a fiatalok, akik megtöltik a foteleket, és valamit látnak a színházban, amitől azt várják, hogy az övék legyen, majd kikerülvén a színházi közegből, talán némileg csalódotnak.

S ezt nem azért írtam le, mert a színház történetét, pikáns sikereiben és pikantéria nélküli bukásokban gazdag rövid történetét össze akarom foglalni. Nem, hiszen ebben az esetben meg kellett volna említeni, hogy a *Fényes szelek* színpadon még idegenforgalmi látványosság is volt, hogy a színház népszerűvé tesz olyan színészeket, mint Haumann, sőt az amatőrök közül Jordán Tamás, és hogy a színház művészi vezetésében ott van a maga profétikus hangulatával Berek Kati, és hogy Jobba Gabi mindig élmény. De nem az összefoglalás a szándékom. Mindezt csupán azért említem meg, mert érzésem szerint Gyurkó Don Quijote-dramája erről a színházról szól. S éppen ez az érdekessége a pikantériájá.

A gondolati Don Quijote

A Don Quijotét sokszor próbálták színpadra állítani, de mindig csak ültetni sikerült. (Legutóbb nálunk Vészi Don Quijote-dramája tartozott az érdekesebb, értékesebb kísérletek közé. Don Quijotét Cervantes szellemében azért nehéz színpadra vinni, mert Don Quijote világa igazán epikai világ. Emellett Cervantes valami olyan mélyenszántóan bölcs, hogy nagyon nehéz megközelíteni az ő színvonalát. Drámában pedig vele kell felvenni a versenyt. Mert nézzük csak, mit mond egyszer Sancho Pansa: „Amennyid van, annyit érsz, amennyit érsz, annyid, van. Öreganyám is azt tartotta, csak két család van a világon: a » Van neki« meg a »Nincs neki« ; ő pedig a » Van neki« család pártján állott. Manapság is, jó uram, nagyobb becsülete van a hozománynak, mint a tudománynak, szebbet mutat az arannyal megterhelt számár, mint a fölnyergelt paripa." Ez a rövidségében is nagyon aktuális fogalmazás érzékelteti: nehéz versenyt futni Cervantesszel. Gyurkó nem is ezt akarja. Gyurkó csupán egy-egy epizódot emel ki, átfogalmazza, tömöríti, hogy előttünk álljon a Búsképű lovag, aki az igazságot akarja, aki igazán kóbor lovag, és aki vonzást gyakorol Sanchóra is, a közönségre is ezzel a bús merészséggel. Ebből áll az egész darab gondolati magva, s most csak az a feladatunk, hogy ezt a gondolati tartalmat értelmezzük. Miért? Azért, mert a darab lemond a szokásos drámai feszültségről, inkább csak példálózik, lemond a jellemfejlődésről, és lemond a valóságos közeggel való konfrontálásról is. Tulajdonképpen ez is monodráma, reflexiókkal.

Következésképpen semmi más nem marad a drámából, mint az, hogy önmagukban a dialógusok nagyon érdekesen és finoman íródnak meg. Az egyes dialógusszerkesztések egy bizonyos pontig megfelelnek a jelenetszerkesztés dramaturgiai szabályainak, majd ahol a dialógus kifulladás, átmegy a pantomimba. Vagyis dramaturgiai szempontból elég keveset lehet elmondani Gyurkó Don Quijotéjáról. Gondolatilag azonban sokkal többet, mert a megjelenítésnek ez a formája mintegy tömöríti a színház létében és talán nemcsak a színházában rejlő ellentmondásokat.

A kóbor lovag magatartása

Program-e az igazság? Gyurkó értelmezésében igenis program. Továbbá megfe-

lelő magatartás-e a kóbor lovagé? Gyurkó szerint ha nem is megfelelő, de szükséges magatartás. Mert vannak olyan idő-szakok, amikor egy kóbor lovag mondhatja csak ki azt az igazságot, amelynek pillanatnyilag nem is lehet érvényt szerezni, sőt, a kóbor lovag nevetségessé válik általa, de ami mégiscsak megragadja valami furcsa sajnálattal Sanchót és a nézőt is. A kóborlovagi attitűd tehát a színház sajátos attitűdje, mármint a Huszonötödik Színházé. Igaz, hogy nincs igazság téren és időn kívül - ezt Gyurkó éppen olyan jól tudja, mint mindenki. A kóbor lovagok igazsága azonban mégis a maga absztraktságában tartalmazza a konkrét igazság egy elemét is. Ha meg fogjuk tiltani, hogy legyenek kóbor lovagok, akkor elveszítetjük ezt a pirinyó igazságot is. S még nagyobb veszély is fennáll. A kóbor lovagok helyét Fekete lovagok foglalják el, akik csak önvitézségüket akarják bizonyítani, tartalom nélkül.

Mint látható, ezúttal Gyurkó darabja a darab egész menetében nem mond ki nagy igazságokat. De a darab hangulatában mégiscsak ott van az az igazság, mely a kommercializálódással szemben jelentőségében önmagánál sokkal több. És a darabot kísérő songok szintén csak ezt a hangulati elemet húzzák alá, hiszen a hold úgy jelenik meg, mint nagy egyenlősítő, nivelláló, mely mindent ezüstre fest, Sebő Ferenc zenéje pedig - talán a legjobb songzene, amit az utóbbi időben hallottam - elmélyíti ezt a hangulatot. Szinte filmetűdként hat az egész és rekviemként a búsképo lovagság felett.

Az általam tárgyalt gondolat átütő erejéről lehet vitatkozni. Nagyon könnyen fel lehet vetni azt a kérdést, hogy vajon mi történik akkor, ha nem teljesen elvont igazságok hangzanak el, hanem konkrétabbak, és azokat szembesítik a valóság menetével. Azután az is lehetséges - az igazi nagy drámában meg is történik -, hogy konkrét igazságok konkrét igazságokkal küzdenek, és mind a két típus magából a valóságból nő ki. Mindez lehetséges, és mindez jobb is, mint Gyurkó Don Quijotéja. De számomra mégis van valami rokonszenves abban, hogyha valaki a lovagságot, a kóborlovagi eszményeket egy adott szituációban fontosnak tartja. Cervantes sokkal kevésbé tartotta fontosnak, mert Cervantesnél Don Quijote nemcsak kóbor lovag, hanem egyúttal bölcs is volt. Gyurkónál csupán bölcselkedő. Cervantesnél Don Quijote néhány erkölcsi eszményén túlmenően bele-

tartozott a valóságba, és a maga részéről és objektíve is jogerős ítéleteket mondott. Gyurkónál csak az eszmény marad meg. Gyurkónál tehát Don Quijote egy-síkú, Cervantesnél sokoldalú.

S ennek ellenére Gyurkó Don Quijotéjában egy másféle valóság jelenik meg. Annak a nemzedéknek és annak a felfogásnak a valósága, amely Don Quijote volt, illetve *ilyen* Don Quijote volt, és ma is az. Tudniillik kóbor lovagként hirdeti a maga igazságát, ami senkinek sem kell, de azért mégis megérint az emberekben egy húrt. Védelmére akar kelni az árváknak, a kifosztottaknak, de elő-feltevésai következtében, absztraktsága következtében képtelen rá, és ezért vesszőfutás a megérdemelt osztályrésze, és kénytelen saját ideáljainak vesszőfutását is végignézni. Sose tudja, hogy gyalog-hintóban viszik-e vagy ketrecben, sose tudja, hogy szemben áll-e az oroszlánnal, vagy az oroszlán is elunta magát, és nem hajlandó vele fölvenni a harcot. Búsképu lovagból oroszlánlovaggá veldik, mert azt hiszi, hogy az oroszlán megadta ma-gát, holott a valóságban az oroszlán nem törődött vele. Így jött létre a kóborlovagi oroszlánszínház, melyet eredetileg Huszonötödik Színháznak kereszteltek, a amelyben megmaradt a hajlandóság küzdeni az oroszlánnal, csupán az oroszlánban nem maradt meg a hajlandóság küzdeni a színházzal.

Díszlet és koreográfia

Korántsem a szöveg érdeme, hogy minderre egy színházi estén fény derül. Hozzájárul ehhez egy olyan díszlet, amely egy betlehemes játék hangulatával egyúttal előlegezi az összes történeteket, majd ismét összefoglalja azokat. És Koós Iván díszlete olyannyira egyszerű és modern, hogy elemeit szinte játékboltokban lehetne árulni, s mégis archaizáló - játék-archaizáló -, mert a játékló és a játékszámár inkább arra emlékeztet, ahogyan háromszáz évvel ezelőtt a paraszt apa kifaragta a hintalovat gyerekének. S ez az ügyes megoldás egyúttal nem csupán keretet teremt, hanem hangulatot is, amit a zenén kívül Szigeti Károly ismét kiváló koreográfiája is intonál. S noha Szigeti bűvészkedni tud a koreográfiával, itt egy mozzanattal se lépi túl a szükséges mozzanatok. Végül - de nem utolsósorban - Berek Kati rendezéséből nemcsak a szakmai tudás, hanem az elhivatottság érzése is árad. A rendezés sajátsága az, hogy egyáltalán nem súlypontos. A két rész egyenértékű, kétszeres megfútása

ugyanannak az útnak, mely egyszer fogással, másszor halállal végződik. S külön bravúr, ahogyan betlehemesdísztel-szerűen sikerül „bekereteznie” az előadást. Jobba Gabi clownja az érdeklődéssel, az érdeklődés felkeltésével, vagyis az evokációval, valamint az őszinte sajnálattal játszik, és mindig vonz. Alig lehet róla levenni a szemünket. Jordán Tamás és Zala Márk kettőse pedig elsősorban azt nyújtja, hogy azzal a meggyőződéssel távozzunk: Don Quijote zseniális ember volt. Ez a szövegből nem derül ki, a játékból azonban igen. Jordán Tamás úgy rajzolja meg a búsképu lovagot, mint akiben megtestesül a lovagi gondolkodás minden finomsága és reális tartalma az irreális szférán belül. S inkább Jordán játéka érteti meg, mintsem a dialógus, hogy egy semmivel sem törődő kurtanemes először semmittevő életforma-lehetőségnek tekinti a kóbor lovagságot, majd beleszeret a lovagság eszményeibe.

Turgenyev valaha egy esszét írt arról, hogy a XIX. század Oroszországa habozó és tépelődő-gondolkodó Hamleteket, valamint szelmalmokkal harcoló fantaszta Don Quijotékat termelt. A drámában csak a Hamlet szellemi profiljával mérkőző Don Quijote és a Don Quijote akarataival felruházott Hamlet áll meg. De ez a tanulság mégis annak az eredménye, hogy a Huszonötödik Színház színre hozta *A búsképu lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűségei kalandjai és gyönyörűségei halála* című színpadi alkotást. S ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a színház tartja a formáját, meg tudott újulni, sőt, éppen formájában, a játéksíltust tekintve mást, játékosabbat hozott, mint eddig. A gondolkodás, a gondolkodtatás igényét megőrizve, az önfeledtség, a humor oldottabb perceit is megszerzi, anélkül, hogy engedne abból a közéleti felelősségből, amely miatt eddig érdemes volt, és úgy látszik, továbbra is érdemes lesz eljárni a Huszonötödik Színházba.

Gyurkó László: A búsképu lovag (Huszonötödik Színház)

Rendezte: Berek Kati, díszlet, jelmez és báb: Koós Iván, zene: Sebő Ferenc, koreográfus: Szigeti Károly.

Szereplők: Jobba Gabi, Jordán Tamás, Zala Márk, Kristóf Tibor, Jeney István, Bajcsay Mária, Thirring Viola, Pelsöczy László, Répásky András, Galkó Balázs, Eszes Sándor, Iszlay Emese, Tóth Éva, Halmos Béla, Koltay Gergely, Sebő Ferenc.



Gyurkó László: A búsképű lovag (Huszonötödik Színház). Zala Márk (Sancho) és Jordán Tamás (Don Quijote) (Iklády László felvételei)

PÁLYI ANDRÁS

Játék és szertartás

Ikonokkal zsúfolt szárnyasoltárra és játékokkal teli gyerekszobára emlékeztet a színpad. Ebből az ikonosztázból, varázsos játékszobából gördül-csúszik elő Don Quijote és hűséges fegyverhordozója, Sancho Pansa, a történet elején csakúgy, mint a végén; mégis mást-mást jelent ez a majdnem-ugyanaz útnakindulás: más a tartalma is, más a stílusértéke is az előadás elején és végén. „Ne bögj. Hisz ez csak játék. Színjáték. Az életben minden másképp van” - mondja a búsképű lovag, s elkezdődik a naiv-bájos komédia; s ezek utolsó szavai is, de ekkor már a színházi szertartás elbocsátó fohászaként hangzanak. A Huszonötödik Színház előadása játék és szertartás. Gyurkó László írói vallomása tisztán, szépen szól az előadásban: a dráma Don Quijote elpusztíthatatlansága mellett tesz hitet. S ha a darab, *A búsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörű szép halála*, melyet korábban már az Új Írásban olvashattunk, úgy érezzük, egy hangszerezen szólaltatja meg ezt a sok érzelmmel és sok iróniával szőtt valomást, úgy az előadás gazdag, csupavibrálás és csupa-líra hangszerezésben teszi ezt, igen harmonikusan, az eredeti „dallam megannyi variációját, színét, ízét megcsendítve. Most erről a „hangszerezésről” szeretnék beszélni, a dráma színpadi életéről; nem annyira a mű gondolatívére, tehát inkább a stílus ívére, az ironikus népi komédiától - a színházi szertartásig.

Az irodalmi alkotást és a színházi előadást ez esetben különösen nehéz elválasztani. A dráma színházi műhelyben született és formálódott, tisztult a próbák alatt is (amit nem nehéz kideríteni, ha összevetjük a nyomtatásban megjelent szöveget az előadással), annak ellenére, hogy eredetileg is, tagadhatatlanul, úgy szólván minden játéklehetőség megvolt a darabban. Minthogy Gyurkó egyúttal a színházi együttes vezetője is, voltaképp megállapíthatatlan, mennyi része volt magában a „hangszerezésben”; ez nem is lényeges. A Huszonötödik Színház tavalyi külföldi vendégjátékainak kritikusi előszeretettel használták az együttes jellemzésére a *kollektív színház* divatos, bár korántsem a legszabatosabb (s eléggé sokféleképpen érthető) kifejezését; annyi azonban bizonyos, hogy kevés előadásunk van, mely ennyire árulkodna a *színházi kollektíva* közös alkotómunkájáról.

Az írók és a színházak konfliktusa nemcsak nálunk gond, mondhatnánk, világjelenség. Meggyőződésem, hogy amíg az írók a színházi műhelyektől függetlenül írják darabjaikat, s legjobb esetben is előkelő idegeneknek számítnak Thália szentélyeiben, addig a legügyesebb színházi csodadoktorok is legfeljebb enyhíthetik a kórt, de felszámolni aligha tudják. A Huszonötödik Színházban most végre olyan előadás született, mely a szó legjobb értelmében kollektív színháznak nevezhető, hisz az író ugyanúgy tagja a színházi kollektívának, mint a rendező Berek Kati, a koreográfus Szigeti Károly, a díszlet-, jelmez- és bábtervező Koós Iván, a zenész Sebő Ferenc és társai vagy a játék bármelyik résztvevője. A három főszerepet alakító Jobba Gabi, Jordán Tamás és Zala Márk mellett az együttes tagjai több szerepet is játszanak, s ugyanazzal a lelkesedéssel, oda-

adással „statisztálnak”, mint amivel a „hálás” epizódokat életre keltik. (Csak zárójelben: az előadás első recenziái ezt nemigen vették észre, és a használatos kritikai receptek szerint egy-egy hatásos epizódért dicsérték a játék „második vonalában” fellépő színészeket. Íme a példa, hogyan ösztönözheti rossz irányba a kritika a rokonszenves, korszerű játékstílust kereső együttes tagjait.)

Don Quijote avagy Vitéz László

Don Quijote alakja sokszor sokféleképp életre kelt már a színpadon, magyar színpadon is; a Huszonötödik Színház most felfedezte Don Quijote és Vitéz László rokonságát. Egyesek szerint Vitéz László, a magyar bábjáték főhőse, Hanswurstja, Guignolja, Kasperléje a Jagelló-házi királyok idején, a XV-XVI. században született (Ulászló, Dobzse László), s a daliás és regényes lengyel-magyar idők katonás virtusát örzi; mások a múlt századra teszik keletkezését. Annyi azonban bizonyos, hogy míg a francia Guignol szellemes, vidor, gunyoros, szemtelen délfrancia parasztfiú, a német Kasperle ravasz és kedélyes népi figura, addig Vitéz László lovagias, vakmerő, virtuosus, jószívű és gyöngéd, kötéllel fogott katona, akit üldöz a szolgabíró és a zsandár, aki megvédi a gyöngébbet, és elveri a hatalmasabbat. Gyurkó drámájának már alaphelyzete is (az, ahogy a Csendő, a Pap és a Szende hűg újra s újra csapdát állítanak a Lovagbak) a Vitéz László-történeteket juttatja eszünkbe, s Berek Kati rendezése szellemesen, sok ötlettel ebben a rokonságban találja meg a játék stílusát, jól egyesítve a népi bábszínházból merített ihletet a brechti fogantatású ensemble-játékkal.

De folytathatnánk tovább is a párhuzamot. Gyurkó darabjából nem hiányoz-

nak gyermekkori Don Quijote- emlékeink legnépszerűbb, legkedvesebb elemei: a szélmalomharc, a repülés az egy helyben álló fapáripán, az összezúzott báb-színház stb. Az irodalomtörténészek óva intenek, hogy nem ezek a burleszkelemek a legfontosabbak Cervantes Don Quijotéjában, a világirodalom első realista igénnyel megírt regényében. Aligha véletlen, hogy Gyurkó mégis elsősorban ezekből az elemekből építi fel a drámát, s aligha kell emlékeztetnünk arra, hogy Vitéz László bábszínházi történeteiben is sok a burleszkelem. Ez a párhuzam azért érdekes, mert az előadásra távolról sem illik a burleszk jelző; épp ellenkezőleg, nagyon is gondolati dráma *A bús-képű lovag...*, szabatosabban szólva etikai-lelkiismereti dráma, az író és a színházat *a forradalmi magatartás etikája* érdekli, csakúgy, mint a *Szerelmem, Elektrában*. A Don Quijote-dráma bizonyos értelemben ellenképe az Elektra-drámának: Elektra mindenkit meg akart büntetni, Don Quijote mindenkivel igazságot akar tenni. A szélsőséges igazság-keresés és a valóság konfliktusa tehát a lényeg. Mit adhat ehhez a Vitéz László-féle bábjáték, a burleszk, a commedia dell'arte?

A játékot. Koós Iván, mint jeleztük, valóságos *játékszobát* rendez be a színpadon Don Quijoténak, a rekeszes színpadról Rosinante, Don Quijote falova és Sancho szürke számára után sorra eltűnnek, elkelnek a kellékek, a nászkoszorú, a pántlikás kalapok, a hat vég fénylő selyem stb., majd visszaöltözik a színpad eredeti díszébe; de minél inkább hangsúlyozza az előadás a Don Quijote-i igazságkeresés *naiv kulisszáit*, annál jobban odafigyelünk a gondolatra, az etikai konfliktusokra. Előbb úgy tűnik, a játék, a kedves, megkapó *szórakozás a* lényeg, s minden más mellékes; utóbb döbbenünk csak rá, hogy minden komédia a gondolatért volt: a játék varázslat, kaland, be-avatás, alkalom a szép és megtisztító szellemi kirándulásra, az önvizsgálatra. S amikor az előadás végén Don Quijote kardként forgatott acélrúdja tüzi s a magasba emeli báb-Rosinantéját, Sancho nyakába veszi szürke szamarát, akkor értjük meg, hogy észrevétlenül is ünnepi szertartás részesei voltunk: Don Quijote újabb útnak indulása már himnusz. Groteszk, de fennkölt himnusz.

A színházi ünnepről

Don Quijote története *közismert legenda*, s Gyurkó a történet legnépszerűbb mo-

tívumaiból teremti meg a dráma csomópontjait. A Huszonötödik Színház az igazi népszínház, *a közösségi színház* lehetőségét keresi, újra s újra a régi görögök példájára tekint: arra a színházra, helyben az előadott mitikus történetet mindenki jól ismerte, s épp ezáltal jutott el az előadás gondolati lényege, kérdésfeltevése oly irigylésre méltó intenzitással a közönséghez. E Don Quijote-bemutatóban az a legcsodálatosabb, hogy ez az útkeresés, mely annyi színházi alkotót foglalkoztat manapság, a lehető legtermészetesebben szólal meg, s noha a feladat nem könnyű, sőt majdnem képtelen, távolról sem kísért a színpadi csinálmány, az erőltettség veszélye. Nemcsak a történet „legendás”, hanem a stílus is: ezért jó lelemény a színházról a vitézlászlós hangvétel.

Percig sem kétséges azonban, hogy mindez csak a „mítosz”, a nyersanyag, a kiindulópont. Könnyen mondhatjuk, elég különös kiindulópont ahhoz, hogy etikai kérdéseket vizsgáló színházi szer-tartás, közösségi ünnep váljék belőle. Egyúttal ez az eredeti és megkapóan új az előadásban. A stílus ívéről szoltunk fentebb, s ha azt mondjuk, kivételesen *szép élmény ez* az este a Huszonötödik Színházban, ennek magyarázata a játék és a gondolat különleges harmóniájában, egymásból sarjadásában és egymásra utaltságában keresendő. A bonyolult etikai kérdéseket a játék egyszerű és naiv konfliktusai rajzolják meg, s ez az etikai hangsúly emeli a commedia dell'arte és a ligeti bábszínház eszközeivel élő játékot himnikus magasba. A „burleszk” az első perctől kezdve igen halk és szerény e színpadi költeményben; halk és szerény a himnusz is. Az előadás „erőpróbája” az az ív, mely az egyiktől a másikhoz vezet.

A hosszadalmas elemzés helyett csak néhány példát emelek ki. Don Quijote lándzsaként forgatott acélrúdján „mellékesen” kis piros szalagból kötött masni szerénykedik. Előbb talán észre sem vesszük, s utóbb sem történik egyetlen utalás sem erre a masnira, erre a szerény forradalmi jelképre, s amikor a játék végén ezzel a rúddal emeli Don Quijote a magasba Rosinantét, a „himnusz” perceiben is a rúd alján marad a szalag *észrevétlenül*. De hisz lehetetlen nem észrevennünk! Mint ahogy lehetetlen meg nem hallanunk *a Mi harcolunk az igazságért* refrénnel visszatérő dal ritmusában az utalást a mozgalmi indulókra. Sebő Ferenc folklorisztikus ihletettségű zenét

írt, s ez a dal sem mozgalmi induló, távolról sem az; ugyanúgy erőltetett bele-magyarázás lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani ennek, mint a Don Quijote lándzsájára kötött piros masninak. Játék ez csupán, színjáték, mint maga Don Quijote figyelmeztet minket, az életben minden másképp van. Ezek a játékos elemek, bár egyrészt közvetlenül kapcsolódnak a vitézlászlós bábszínházi hangvételhez, már nagyon is gondolati elemek. S ezáltal az is átlényegül, ami eredetileg „burleszk” volt, minden kellék és minden mozdulat költsézzé emelkedik. A darabon belüli bábszínházi jelenetben mindez egészen nyilvánvalóvá válik. Itt a színház már odáig „merészkedik” - s nagyszerű stíluslelemény, hogy ezt megteszi! -, hogy a burleszk görbétükrében is megmutatja Don Quijote igazságkereső kalandját, azt a Don Quijotét, akit a játék minden ironikus hangvétele ellenére, vagy éppen azáltal, már költői és jelképes magaslatba emelt. S ez a túlzott stilizálás veszélyétől is megóvjá az előadást.

Abban azonban, *hogyan* a stilizálás mindig realista színház marad, Szigeti Károly koreográfiájának van a legjelentősebb szerepe. Minden mozdulat pontos és drámai. Az együttes odaadással és imponáló technikai felkészültséggel valósítja meg Szigeti mozdulatterveit, s ez nemcsak a táncokat, a szélmalomharc szuggesztív, poétikus megkomponálását, a lakodalmi jelenet fergeteges drámai vízióját illeti, hanem az ún. prózai jeleneteket is. Említhetnénk a gyásznép kezdeti némajátékától Don Quijote és Sancho Pansa fájdalmas földönkúszásáig, a Lantos clownjárásáig, gesztusaiig az előadás úgyszólván valamennyi epizódját: ez a mozdulatkompozíció szervesen kapcsolódik a népi játékokból táplálkozó stílushoz, része és váza annak, új és új impulzusokat ad a játéknak - a naiv-humoros ötletektől a színházi szertartás legünnepélyesebb pillanatáig.

A

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSEG
közgyűlésével,

amely március 19-én zajlott le,
júniusi számunkban
foglalkozunk.

SZÁNTÓ ERIKA

Hitványságborze

A Szeget szeggel a Nemzeti Színházban 1.

Nem túlságosan tetszettek a *Szeget szeggel* szürke vásznai, s a bonyolult faácsolat, amely betölti a színpadot. De hogy nem tetszett, ezt utólag tudom csak tisztázni: valóban, ez a mindent betöltő szürkesség nem kedveskedik a szemnek. Utólag, mert előadás közben nem zavart. Sőt.

Keserű Ilona díszlete lehetővé teszi, hogy a *Szeget szeggel* egész világa, a „fent” és a „lent”, a bordélyok közönsége és az apácázárda, a börtön és a hercegi palota egyszerre legyen a szemünk előtt. Nem léphet ki senki - sem néző, sem szereplő - a „minden mindennel összefügg” szoros láncolatából, nincsenek falak és ajtók, amelyek védelmet nyújtanának. Ez a díszlet megszünteti a határt a kül- és a belvilág közt, minden mások szeme láttára történik, s ami egyszer megesik, beilleszkedik az egészbe. Így nyernek többletértelmet a dolgok, a kövek mozaikká rendeződnek, s ez a mozaiktabla már nemcsak az egyes kövecs-kék jelentésével bír.

Major Tamásról az utóbbi években minden rendezése után megállapítják (ki helyeselve, ki szemrehányóan), hogy makacsul letakarít színpadáról mindent, ami csak díszítgetne, vagy az illúzió-színház céljait szolgálná. Nem hinném, hogy ennek magyarázata valamiféle „látványaszkeízisben keresendő, amely önsanyargató módon vastraverzek és szürke rongyok lomtárába számúzi a képzeletet. Ellenpéldaként hadd emlékeztessék A luzitán szörny vagy A szecsuáni jólék nagyon is fantáziagazdag színpadképei-re. Major rendezéseiben a díszletnek mindenekelőtt két feladatot kell betöltenie: alkalmas játékkeret nyújtani az egy-mással összefüggő, egyidőben zajló, egymást azonnal követő események számára, s a dráma „kisvilága” körül jelezni a tágabb világ, a társadalom lélegzetvételét. Az első igény abból táplálkozik, hogy a rendező „újraolvasásai” kimozdítottak műveket a megszokott kétdimenziósságból, a drámai idő többé nem gombolyítható le könnyedén a mese gurigájáról, s különálló jelenetek építkezése helyett az egymást építő jelene

tek számára kell színpadi életteret biztosítani. S ahogy a jelenetek nem kaphatják meg egymástól elszigetelten teljes értelmüket, úgy a művek „megfejtéséhez” sem elegendő a filológiai gondosság, a lélektani nyomozás. A szavak *valahol* kimondatnak, az érzelmek *valahol* megszületnek. A zárt ajtók mögött játszódó komédiák és tragédiák köré is beszívárog - a falakon át is - a társadalmi közeg. Major tehát nemcsak a cselekmény párhuzamosságait nyomozza ki és állítja színpadra (lásd a *Rómeó és Júlia* halottsírátását és a zenészek menyegzői készülődését), hanem aláhúz egy állandó párhuzamosságot: a „kinti” világ szüntelen jelenlétét.

Ha a *Szeget szeggel* külsőségeit annak alapján ítéljük meg, *hog*y mindegyik lehetőséget nyújtanak-e a rendezőnek, elismeréssel kell igent mondanunk. A ruhák egy olyan várost mutatnak, amely zagyva összevisszaságban liheg ízlés híján egy kialakulatlan és utolérhetetlen gyorsasággal változó divat után, a bohócarcokból csak néha-néha villannak elő az emberszemek, és önérzetesen harsog - a lehangosabb jogán - a fül-tépő cirkuszi muzsika. Kész tehát a keret, amelyben megszólalhat az a Shakespeare-mű, amely magyarul eddig inkább a hallgatás erényét gyakorolta. A Nemzeti Színház mostani bemutatóját amatőr produkciókon kívül csak Hevesi Sándor 1927-es rendezése és egy 1966-os pécsi előadás előzte meg. Sem nem vígjáték, sem nem tragédia, jobb nem eljátszani - vélték sokan, és a bőséges Shakespeare-irodalomban mindig akadt olyan citátum, amelynek alapján zsenének, következtetlenné és főleg követhetetlennek minősítették ezt a különös drámát, amelyben a drámai tét vígjátékivá zsugorodott.

2.

Majort - láthatóan - már az *Amphytrion* rendezésében sem foglalkoztathatta sokat a műfaji besorolás gondja. Mit sem törődve a skatulyákkal, a kacagtató félre-értések és csodás-mulatságos praktikák közepébe Sosias kegyetlen-keserű meg-

Shakespeare: Szeget szeggel (Nemzeti Színház). Ronyecz Mária (Izabella) és Benedek Miklós (Claudio)

Iglódi István (Angelo) és Ronyecz Mária (Izabella)

Moór Mariann (Marianna) és Ronyecz Mária (Izabella)



aláztatásának drámáját állította, s szomorú fintorral hatálytalanította az isteni akarat által elrendelt, mindent kibékítő happy endet.

Erdemes közelebbről szemügyre venni a Major által az utóbbi időben szín-padra állított „boldog végeket”. A *Rómeó és Júlia* kriptajelenetében Capulet könnyektől fátyolos hangon szólítja Montague-t: „Add jobbot, testvérem, Montague! / Ezt kérem lányom özvegydjaként: / Többet nem kaphatok.”

Montague a megilletődöttségtől fuladozva licitál rá: „De én adok! / Legyen halotti szobra színaranyból, / Hogy míg Verona áll és híre él, / Csodálva nézze mind e nagyvilág / A sírig hű és bátor Juliát.”

És végül Capulet: „S jobbán Rómeó pihenjen. / Bizony mondom: mártírok mind a ketten.”

Igen, idill ez is, könnyes idill, halottakkal és jóleső naivitással, miszerint a feudális anarchiának vége, itt, most, azonnal. Major azonban „áthangszereli” az idillt: nem kell mást tenni, csak egy kicsit kenetteljesebbé színezní ezt a befejezést, s máris a visszaját mutatja a szituáció. A tiszteletré méltó és önelégült gyászolók nevetséges hazudozókká válnak, akik természetesen vakon hisznek áhítatos közhelyeikben.

Mi történik a *Amphytrion* végén? Jupiter így rendelkezik: „Oszoljon el a bú...”, de Major színpadán nem teljesítik ezt a parancsot. Sosias elgyötört

arcán, de még Amphytrion kényszeredett szolgálzatában sincs nyoma a „minden jó, ha a vége jó” boldog elégedettségének.

Amit a *Rómeó és Júlia*ban hangsúlyeltolódás, becsempészett karikírozó elemek, az *Amphytrion*ban a szereplők gesztusai és szavai közt megteremtett aszinkronitás rombolt le, azt a *Szeget szeggel*-ben még erőteljesebben akarja felszámolni a rendező.

A *Szeget szeggel* utolsó képe elszakad a földtől. A szereplők megkísérlik a levegőben járást, s karjukat lebegtetik, mint az angyalkák a szárnyaikat. Ha akarom, ezek tehetetlenül széttárt emberi karok, hiszen a sötét és bűnös káoszából, ami létrejött, többé nincs valóságos kiút. A színpadi alakok immáron álarcos maszkarák: a boldog vég hazugságához még így, arctalanul a legjobb. A herceg ugyanis általános örvendezést kíván, általános bocsánatot hirdet és körbe-körbe köszöneteket oszt, és menyegzőket rendel el. Miután: a hóhérbárd állandó készenlétben volt, egy fő (igaz, hogy egy ismeretlen szerencsétlené) legurult, a színen levők nagyobbik fele adott pillanatban saját elveit árulta el, zsaroltak, fenyegettek, mindenki mindenkit becsapott, törpe jellemek leckéztettek még törpébbeket, a szerelem gonosz és önző gerjedelemmé torzult, s a hatalomról bebizonyosodott, hogy tehetetlen és kegyetlen egyidőben.

„Marianna, örvendj! Angelo, sze-

resd őt! / Sok jószágod köszönjük, Escalus! / Még hátra van, hogy hálánk megmutassuk. - / Köszönjük, foglár, a bölcs hallgatást: / Majd méltóképpen előléptetünk” - mondja a herceg, és az egész díszes gyülekezettel távozna. Ekkor kellene megszólalnia a végítélet harsonáinak, hogy jelezze ennek az egész elmocsarasodott, megtisztulásra képtelen világnak a pusztulását, amelyben igazságtevésnek tűnhet az ordító igazságtalanság is. A végítélet azonban sehol sincs kilátásban, Major tehát lábujjhegyre állítja színészeit. Szinte mindegy, mit tesznek, csak az a fontos, hogy a boldog befejezést egy pillanatig se tarthassuk földi valóságnak.

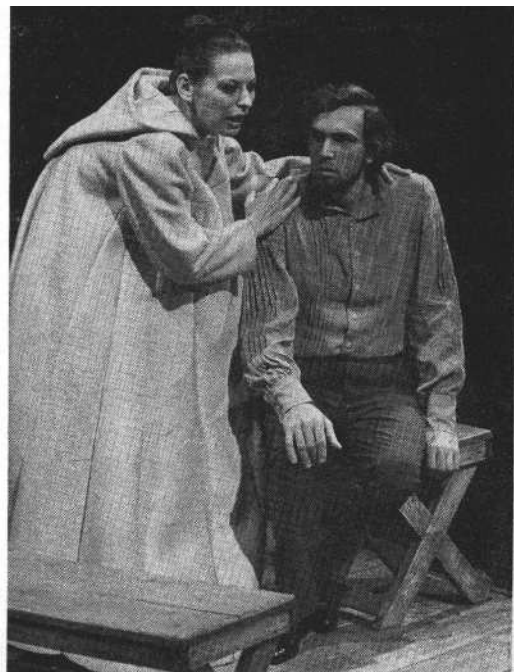
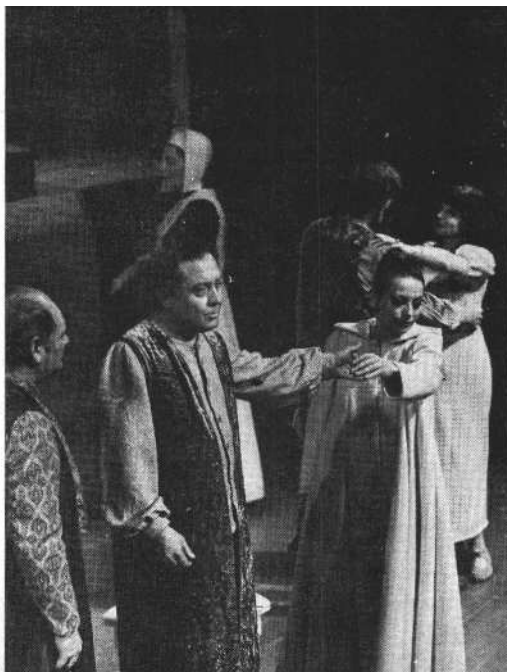
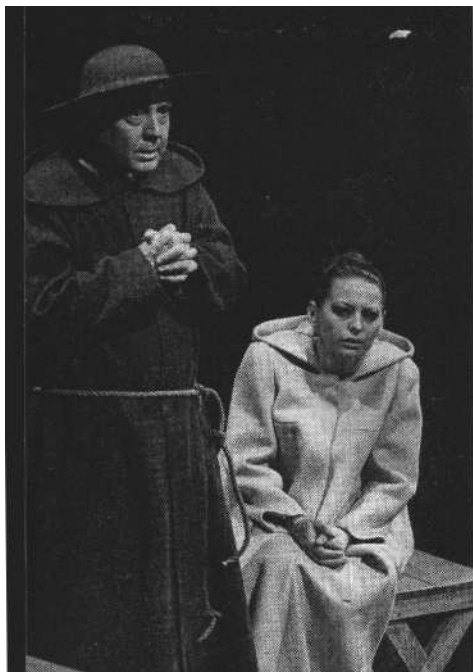
3.

A *Szeget szeggel* színpadi újjászületésének szinte minden bírálója és értelmezője kutat az előadásban a *bős* után. A keresés végeredményeként csakis Izabella pályázhat erre a helyre, mert mindenki más nyilvánvalóan vétkes valamiben. Izabella alakítójától, Ronyecz Máriától tehát a kritikák legnagyobb része számon kéri a drámai hősnőt, az etikai normák általános feladása közepette a „belülről irányított embert”, aki tisztasága tudatában, törekenyen és mégis keményen állja a sarat, keményen, de azért mégiscsak lágyan, lágyan és nőiesen, miképp az előírásoknak megfelelően azt az idők kezdete óta teszi minden, a színpadi konvenciókat tisztelő drámai hősnő.

Kállai Ferenc (Vincentio) és Ronyecz Mária (Izabella)

Györfly György (Escalus), Kállai Ferenc (Vincentio) és Ronyecz Mária (Izabella)

Ronyecz Mária (Izabella) és Benedek Miklós (Claudio) (Iklády László felvételei)



Ronyecz nem áll meghatóan s mégis elszántan a külvilág viharában, és elfelejt nőies lenni. Ellenben gyors eszű, és a gondolkodása néha kegyetlen. Nem annyira szüizes, mint inkább praktikus érzéketlen. Kitűnő alakítása „apró munkával” épül.

Egyetlen nagy drámai vétség helyett egy megtévesztően látványos jellem hajszálrepedéseit keresi meg. Tökéletesen valószínűsíti meg azt a rendezői elképzelést, miszerint a darabbeli Viennában nem élhet meg, nem pottyánhat szerencsésen a talpára a tisztesség. Megpróbálom végigkövetni, amit - meggyőződés-szerűen - a rendező és a színész olyan alaposan kielemezett Shakespeare-ből. Ugyanis Izabella nem a mű ellenére ilyen „hüvös” és „érzéketlen” (ahogy több bírálója jellemezte), sőt hozzátenném: számító és számítható, hanem épp a műből rajzolódik ki ilyenek.

Izabella és Angelo első találkozásakor a lány könyörgése bátyja életéért meg lehetőségen lanyha. Ha Lucio nem biztatná makacsul, az első elutasítás után, mint ki dolgát jól végezte, távozna. „Ó, szívtelen igazság! / Bátyám csak volt. Ég áldja kegyelmedet” - mondja, majd ilyeneket kérdez: „Hát mindenképpen meg kell halnia?”

Izabella csak betölti a bátyjáért reszkető hűg szerepét, úgy, ahogy azt a világ elvárja, de belül rezzenetlen. Ebben a találkozásban a kegyetlen ítélet ellenére Angelo az, aki ember módjára, érző lénynek mutatkozik: érzékeit felkavarja a hideg és okos, szép nő. Izabellának az agya működik villámgyorsan, azonnal fegyverként fordítja Angelo ellen a zsaroló vallomást. Claudioért azonban Lucio, a züllött nagypofájú, jobban aggódik.

Izabella így lép ki a jelenetből: „Ragyogj, szüesség! halj meg, drága bátya: / Tenálad is drágább a szüzi párta!”, majd a darab utolsó másodperceiben a legkisebb habozás nélkül nyújtja kezét a hercegnek, akihez körülbelül ugyan-olyan szenvedélytelen szerelem fűzheti, mint amilyen őszinte áhítattal akart korábban Krisztus menyasszonya lenni. Egyébként a kolostorban az első kérdése ez: „S a nővéreknek nincs több joguk?” Igaz, hogy később szépít és magyarázkodik: „Rosszul értetted szavam: / En inkább még nagyobb szigorra vágyom: / A fogadalmas Szűz Szent Klára-rendbe” - mondja, de az első megszólalás önkéntelenségének nagyobb hitele van.

De Izabella jelleme legjobban Claudio börtöncellájában bomlik ki. Ronyecz Mária ebben a jelenetben nagyszerűen talál rá a szokások és konvenciók fanatikusára. Izabellája nem saját erkölcsi normáiban hisz, hanem saját sérthetlenségében. Kockázatot nem vállal, és elfogadja testvére halálát. De még ennek a döntésnek sem meri egyedül vállalni a felelősségét. A szerencsétlen halálra-ítélt Claudiotól még erkölcsi támogatást is vár ehhez. Claudio ki is mondja: „Jól van” - s csak utána döbben rá a halál szörnyű tényére.

Itt jutottunk el a *Szeget szeggel* legszebb, legemberibb pillanatához. (Benedek Miklós kimerítően is megrendítő őszinteséggel oldotta meg ezt a jelenetet, s evvel megjegyezhetővé tette Claudio-alakítását.) Claudio életvágya gyűlöletesnek és abszurdnak mutatja a halált, s nem érzi soknak érte áldozatként húga szüességét. Itt drámai vétséget követ el ő is, de micsoda bocsánatos bűn ez a többiek hitványságához képest! Hirtelen nem érzi vétkesnek magát a házasságon kívüli nászért, és könyörög Izabellának az életéért. Ez az elemi erejű életvágy valahogy mégsem megalázza, hanem fölemeli őt, és az önvédő, rideg elutasítás Izabellát undorítóvá teszi. „Csak azért se most már! / Vessz el! Ha csak bokolnom kellene egyet meg-váltásodra, annyit se csinálnék! --vágja oda gőgösen, majd pillanatnyi tétozás nélkül beletörődik abba, hogy Marianna képviselje a szerelmi légyotton.

Úgy tűnik, hogy erkölcsé inkább önvédelem, mint ahogy a zárdába is inkább a kor szokásainak feltétlen tisztelete, mint az elhivatottság érzése hajtja.

4

Izabellát tehát Shakespeare és az ő sorait egy Sherlock Holmes alaposságával olvasó Major Tamás megfosztja a drámai hősnek kijáró legfőbb státuszszimbólumtól, a makulátlan jellemtől. De ki kapja a jellemtelenség pálmáját? Ki kapaszkodik fel legmagasabbra az elkorcsosult társadalom hatalompiramisán? A mű két irányban hagy lehetőséget a továbbgondolásra, de ez a kettős lehetőség csak látszólagos. Ugyanis, ha Angelo a felelős mindenért, s az ő személyes gyarlósága minden baj okozója, akkor nincs baj, a jó herceg visszatér és rendbe hoz mindent. Angelo egymaga mit se számít, az

pudivás személyisége mögött még egészséges lehet a társadalom teste. Csakhogy

nem egészséges. A műből kirajzolódó körkép félreérthetetlenül a felbomlás parádéja.

Marad a másik lehetőség: az erkölcsi csőd főalakja a herceg. A jóságos, a megbocsátó, a büntetni képtelen. Aki így szól Angelóhoz, a hitványhoz: „Meg-fontoltan választottunk mi téged. / Foglald el tisztet. Elutazásunk / Oly sürgető, hogy fontos dolgainkat / Itt kell hagynunk elintézetlenül.” Majd így magyarázza meg távozását a barátának, aki olyannyira kiszolgáltatott neki, hogy nem kell elkendőznie előtte igazi gondolatait: „Nevem súlyával ő sújtson keményen; / Így én magam nem állok a porondra / S nem érhet gáncs.” A herceg tehát egyszerűen el akarja a „piszkos munkát” végeztetni valakivel, s így esik választása Angelóra. De nem azért, mert jellemének kiválóságában hisz, hanem ellenkezőleg: „De most hatalmat nyert: meglátjuk azt, / Hogy nem hull-e le arcáról a maszk!”

Az előadás egyik bírálója megállapítja: „.. néhány kérdésre meg kell adni a rendezésnek a választ: ha a köz-állapotok Vincentio uralkodásának következményei, miért nem ő teremtet rendet itt, miért távozik olyan gyorsan, mikor cselekvésre kerül a sor; a hatalmat miért Angelóra bízta, akinek egy régebbi súlyos vétségével, mint a darab végén kiderül, tisztában van; azzal, hogy Izabellát maga mellé rendeli, és minden vétkesnek megbocsát, a történet végén új erkölcsi rendet terem-e vagy a meg-levő helyzetet tartósítja?”

Úgy hiszem, ezek a kérdések valóban fontosak, annyira azok, hogy Major Tamás rendezésében központi helyet foglalnak el. Nehéz megmagyarázni a fenti idézet folytatását: „A Nemzeti Színház előadása nem válaszolja meg, nem is teszi fel ezeket a kérdéseket. Olyan Vincentiót hoz a színre, aki igazságot osztani indul a játék elején, és a végén igazságot osztani érkezik.

Az előadás fő kérdéseit Shakespeare nem engedi megkerülni. Illetve csak abban az esetben „sikerülne” elfedni a darab lényegét, ha a szöveg értelmezése helyett „áriáznának” a színészek. A *Szeget szeggel* azonban tisztán átgondolt előadás. Pontosán meghatározható oka van annak is, hogy Kállai Ferenc Vincentiója miért nem tüntet elveteműségével. Kállai filmen és színpadon sok olyan figurát formált meg az utóbbi időben, mint a herceg. Úgy tűnik, ez a sorozat nem volt

hiábavaló. Észrevette és hasznosítani tudta a legfontosabbat: a különböző nagyságrendű hercegek és hercegecskék nem viselik önleplező módon, tábla-ként a nyakukban jellemképletük meg-fejtését. Vulgarizálva: ha egy ilyen Vincentio nem tudná elhitetni, hogy az igazság érdekében távozik és tér vissza, akkor már régen nem lenne herceg. A hercegek egyébként attól hercegek, hogy - mint ezt az előadás erősen hangsúlyozza - megtalálják az alkalmas pillanatban a maguk Angelóját, s ez jobban árulkodik róluk, mintha kevésbé lennének kedélyesek.

Iglódi István nagyon okosan, de ez-úttal nem elég érdekesen azt emeli ki Angelóból, ami a legfontosabb: a gyengeségét. Angelónak épp a tisztességtelenségén vannak repedések. Szeretne jó is lenni meg rossz is, kérlelhetetlen és szeretetre méltó, aszkéta és kéjenc, nincs lelkiismerete, de van lelkiismeret-furdalása. Ideális eszköz, mert könnyen összeroppantatható. Angelót nem kell megbüntetni, nagyszerűen kézben tartható és felhasználható ő anélkül is. Iglódi tökéletesen beméri a helyét a *Szeget szeggel* hitványságbörzójén, de talán épp ez a pontosság bátortalanítja is el. Nem akarhat túlságosan premier plánba kerülni, mert akkora darab már nem a felbolydult, értékeket nem találó, eszményeket vesztett városról szólna, hanem egy rossz emberről, aki mindenféle gaztettet művel.

Ezzel magyarázható az is, hogy az előadás legnagyobb színészi teljesítményei a mellékfigurák tablóképből ugranak elő.

5.

Nem lévén nyelvész, elemzés helyett hadd tisztelegjek egyetlen mondattal a Shakespeare-fordító Mészöly Dezsőnek: költői zengzetek harsogása helyett *emberek* beszéltek hozzám a színpadról.

Shakespeare: Szeget szeggel (Nemzeti Színház)

Rendezte: Major Tamás, *fordította:* Mészöly Dezső, *díszlet és jelmez:* Keszérű Ilona.

Szereplők: Kállai Ferenc, Iglódi István, Györfly György, Benedek Miklós, Óze Lajos, Kiss László, Tesszár László, Horváth József, Siménfalvi Sándor, Kun Tibor, Szél Richárd, Kovács Dezső, Szirtes Ádám, Izsóf Vilmos, Raksányi Gellért, Gyulay Károly, Csurka László, Ronyecz Mária, Moór Mariann, Jancsó Sarolta f. h., Lázár Katalin f. h., Pártos Erzsébet, Kóhalmi Attila.

SZILÁDI JÁNOS

Történelmi lecke

A holtak hallgatása a Pesti Színházban

Nekünk, magyaroknak tulajdonképpen nincs háborús irodalmunk. Egy-egy regény, dráma, néhány film és az elbeszélések sovány termése jelenti a második világháború magyar irodalmát. Természetesen nem az élmények hiánya

századokra elég, amit gyűjthettünk! szűkíti le így a kört. Sokkal inkább az élmény sajátos jellege, az, hogy a hitleri Németország szorgos csatlósaként éltük, küzdöttük meg a háborút. És igazán, nemzetközi méretekben is számottevő ellenállási mozgalom nélkül. Ha az lett volna ... De nem volt. Könnyű lenne előszámlálni az okokat, miért nem volt, de a tényeken ez nem változtat. S mert nem változtat, nálunk a háborús irodalom összekapcsolódott a nemzeti önvizsgálat egyik legdrasztikusabb formájával. Gondoljuk meg: a hagymázás lázálmodokat százak, ezrek tervezték ki, de százezrek mentek érte a tiltakozás fölmutatható jele nélkül a biztos halálba. Mentek száz és száz kilométeren át a Donhoz. Nem tízen, nem százan, nem ezren - egy egész hadsereg. Kétszázötvenezer ember menetelt ki az országból, maga mögött hagyva a feleségek, a gyerekek, a testvérek milliói táborát, s ha nem lelkesedtek is, ha nem vállalták is a célt magát, bele-törődtek, hogy ezt kell tenniük.

Igen, a 2. magyar hadsereg. Az ország hadra fogható férfainak harmada állt a Donnál, feladatul kapva, hogy amit az Európán átszáguldó egykori győztes már nem tudott, ők, a rosszul felszerelt, a harcolni nem akarók tegyék meg: állítsák meg a szovjet hadsereget. Nem állították meg. A szovjet támadás elsöpörte a magyar sereget. Majd százötvenezer magyar halott maradt a csatatéren: hatszor annyian, mint Mohácsnál, egy esztelen politika martalékául.

És maradt a sokáig megemészthetetlennek tűnő örökség is. Az, hogy miközben joggal valljuk és hirdetjük, hogy a szovjet hadsereg hozta el hazánknak a szabadságot, azt is tudjuk - és tudnunk is kell -, hogy nemcsak a fasiszta német hadsereget kellett kiűzni hazánkból, de le kellett győzni, szét kellett verni a magyar hadsereget is. Igen, ezt is, a Be-

csapottakat, a félrevezetetteket is le kellett győzni, s mert fegyver volt a kezükben, s mert ellenálltak, mert öltek, ölni kellett; nem volt más választás.

Elsőként a hadtörténészek szólaltak meg: dokumentumokat gyűjtöttek kötetbe és adtak ki. Majd memoárok jelentek meg, filmek készültek, és egy dráma is született (Kerekes Imre: *Kapaszkodj Malvin, jön a kanyar*). A közelmúltban pedig a történelmi ténygazdagságot az esszéíró izgalmaságával nagyszerűen társító Nemeskürty István dolgozta fel a 2. magyar hadsereg történetét. *Requiem egy hadseregért*, ezt adta a szerző címmel, és talán nem véletlen, hogy a mohácsi csatavesztés megírása után éppen ehhez a témához nyúlt. Nem akarunk erőszakolt párhuzamot vonni, sem a történelem önméltolásának igaztalan látszatát kelteni, de lehetetlen nem észrevenni bizonyos azonosságokat a két történelmi esemény között. Olyat például, mint az uralkodó osztály ország- és nemzetvesztő bűnössége. Mohácsnál épp-úgy, mint a Donnál. Mert - s ezt Nemeskürty egyértelműen bizonyítja - a 2. magyar hadsereget az ország urai már akkor halálra ítélték, amikor a katonaszerelvények még el sem hagyták az országot. Nem győzni küldték őket, ha-nem hogy vérükkel, halálukkal fizessenek a bécsi döntésekért, s hogy minél több halállal szerezzenek jogot a várt újabb döntések újabb „ajándékaira”.

Áldozatnak szemelték ki őket, és ők, a becsapottak, a megalázottak áldozatok lettek, mert nem volt elég erejük, elszántságuk, hogy kitörjenek a köréjük font körből. *Requiem egy hadseregért*, írta kötete címűl Nemeskürty, és a requiem az elesettekért szól, majd' százötvenezer halottért. A halottakat el kell temetni. Mindenkinék. A gyászoló családnak, az országnak, a nemzetnek egyaránt. Akárhová megyünk az országban, mindenütt megtaláljuk az I. világháború magyar halottainak emlékművét. A II. világháború magyar halottait is el kell temetnünk. Nem igaz ügyért elesetteket temetünk, hanem becsapottakat, félrevezetetteket, önmaguk, családjuk, népük történelmi érdeke ellen harcolókat; embereket, munkásokat, parasztokat, értelmiségieket - egy bűnös politika csúful rá-szedett áldozatait, akik nem azért harcoltak, mert hittek a fasiszmusban, hanem azért, mert nem tudták, hogy lehet más választásuk is. El kell temetnünk őket tisztességgel, és úgy, hogy tragédiájukból a késő utódok is okulhassanak.

Ezt tette Nemeskürty könyve, és ezt teszi most a könyv alapján készült, az Örkény Istvánnal közösen írt dráma, *A holtak hallgatása* is. Ketten, a történész és a háborút, a fogságot megjárt író fogtak össze, hogy színpadon teremtsék újra a 2. magyar hadsereg történetét. Tiszta, szigorú játékot alkottak, a világ-szerte dívó dokumentumdráma egy sajátos változatát. *A holtak hallgatása* dokumentumokon építkezik kettős értelemben is. Mert dokumentumok a parancsok, levelek, felterjesztések, az adatok, tények, de dokumentumok - s az előbbiekkal vetekedők - az emlékek is, az egy-egy ember pusztulását megőrzők, a menekülés rémületét villantók. Ahol megbízható történeti forrás nem áll rendelkezésre - például a Jány kinevezését eldöntő vita -, ott a szerzők külön hangsúlyozzák azt, hogy ez feltevés.

Mi újat ad *A holtak hallgatása*? Ténybelileg szinte semmit. Amit a szerzők idéznek, ismert vagy megismerhető dokumentum. *A holtak hallgatása* drámai ereje nem is ebben rejlik, hanem az is-mert tények, dokumentumok sajátos csoportosításában, a tények és emlékek egymást erősítő írói összejátszásában, a történészi objektív általánosság és az írói egyetlen-emberi-sorsban-megragadni-a-mindenki-lényegét nagyszerű harmóniájában. Abban, hogy egy kor teljességét és az egyetlen ember átruházhatatlan egyediségét képesek összeötvözni. Abban, hogy az értelem és az érzelem kettősében tárják fel a történetet. És abban, hogy végtisztességet adnak az áldozatoknak és soha fel nem menthető ítéletet a bűnösöknek.

A rendezés

Hatalmas oszlopoknak tűnő lapok határolják a színpadot, márványnak tetszők, ridegek, hidegek. Rajtuk nevek, ameddig szem lát, teljes magasságban, ábécé sorrendben, megszámlálhatatlanul, mindent betöltőn. És nyomasztó egyhangúsággal, a felsorolások kegyetlen szigorával. Olvasható és az olvashatatlanságig elmosódó nevek mindenütt: a színpad mélyén, az oldalakon, az előszínpadon... Mennyi név? Száz? Kétszáz? Ezer? Egy egész hadsereg, majd' száz-ötvenezer halott emlékműve ez. A halottaké, akik nevében tizenketten szól-nak hozzánk, vallanak életükről, halálukról, a korról, az ország tragédiájáról.

A *Film Színház Muzsikának* adott nyilatkozatában Örkény azt mondja, hogy a dráma előadásával kapcsolatban csu-

pán egyet kért a színháztól: a puritánuságot. Kérését megfogadták. Van puritánabb minta sima lapok határolta tér? És van mehökkentőbb-megdöbbenőbb, mint ha e laptömböket halottak nevével vésik tele? Fehér Miklós díszlete valamikori előtanulmánya Salvato Capelli: *Kétszázezer és egy c.* drámájának szolnoki előadásához fűződik - ezt a kettősséget sugározza.

Várkonyi Zoltán rendezése a végső kiérlelttség tisztaságával állítja elének a drámát. Határozott mozdulattal veti el a nem is hatástalan, de a háborús tematikában szokott elemeket: a filmbejátszásokat, vetített képeket, hangeffektusokat. Különösen feltűnő az utóbbi. Harcra, háborúról szól a dráma, de Várkonyi nem a fegyverropogást, nem az ágyúdörgést festi hangeffektusaiban a sorok mögé, ha-nem a tragédia, az értelmetlen pusztulás komor zenéjét. Egyetlen kivétellel. Egyetlenegyszer négy puska kurta dörrenése vágódik bele a nézőtér csendjébe. Nem a harcban, jóval később, 1947-ben csattan a négy lövés, akkor, amikor négy katona - talán éppen a 2. magyar hadsereg négy megmenekültje - végrehajtja vitéz Jány Gusztávon a Népbíróóság ítéletét. Négy lövés, négy, külön-külön is halálos lövés áll bosszút a halottak nevében a 2. magyar hadsereg egykori hóhéparancsnokán.

Természetesen Várkonyi rendezése nem azért mond le a háborús tematikában szokottabb hatáselemekről, mert nem akar hatást, maradandót, megrázót elérni. Nem. Csak más úton, más módon. Várkonyi a szavak tiszta erejében bíz, abban, hogy a megjelenítés, az előadás egyszerűsége izzítja fel a drámát, avatja megrázóvá a tragédiát. Nem újrarászatja a 2. magyar hadsereg történetét, csak elmeséli. Csak tényeket, adatokat, dokumentumokat közöl, csak emlékeket idéz, távolról, ma is fájón elődöbbenőt, csak beszélget velünk, róluk, az áldozatokról, a bűnösökről, és rólunk, akiknek nem szabad feledni, akiknek okulni, épülni kell elődeik sorsából.

Egy színházi előadás megrázóan tiszta egyszerűsége a mindent gondosan kiszámított rendezői munka eredménye. És Várkonyi így állítja színpadra *A holtak hallgatását*. Rendezése egyszerre formálja a szereplők együttesébe és az alakítások egyediségébe a drámát. Pontosan, átgondoltan játszatja be a teret, előre számolva a színpadi tér hatáslehetőségeivel. Kétoldalt, a falhoz szorúlón egy-egy íróasztal áll: a dokumentumok helye. Középen hol egyenesvonalún sora-koztatva, hol félkörben kanyarodón, hol szétszórtan székek állnak. Semleges ülőalkalmatosságok, és mégis helyet, helyzetet jelző „díszletek”. Belőlük épül a

Örkény-Nemeskürty: *A holtak hallgatása* (Pesti Színház). Benkő Gyula, Tordy Géza, Darvas Iván, Somogyvári Rudolf, Zách János és Bitskey Tibor (Iklády László felvétele)



Népbíráson a vádlottak padja, az alekszejevkai „bár” berendezése . . . Olykor a reflektorok egy-egy nevet emelnek ki a számlálhatatlan sorból, és a felidéződő emlék történeteket, embert idéz az elmosódó sorhoz. Az előszínpadról lépcsők vezetnek a nézőtér felé, és néha egy-egy szereplő előrejön, leül, beszélget velünk, nézőkkel.

Várkonyi rendezése nagyszerűen komponálja az előadás ritmusát és forrasztja egyetlen kórusba a színészi előadásmód - a beszéd, az összehangolt játék - változó színeit. Keresetlen, közvetlen hangú beszélgetés, a dokumentumok ridegen kattanó ismertetése, a rövid dialógusok pontos építkezése, az emlékek idézésének halk, fájó rebbenése - megannyi szín, más és más közelítés szolgálja az egyetlent: a bűnösök elítélését, az áldozatok emberi végbúcsúját. És ehhez társul a produkció változatos, a gondolati hangsúlyokat az előadás ritmikájában is erősítő rendezői építkezés, a fokozás, a lassítás, a csend, a megállás hatásemelő rendezői játéka.

Requiemet hősökért szokás mondani, mondja az egyik szereplő. A *holtak hallgatása* nem hősökről szól. A dráma sem, az előadás sem. Várkonyi Zoltán az emlékezés requiemjévé avatja A *holtak hallgatása* előadását. Emlékezés, mely a bűnöst, az embertelent elítéli, a becsapottnak, a rászédett áldozatnak emberi vég-tisztességet ad. Nem megbocsátó, nem bűnököt feledtető, nem felmentő requiem. Csak tisztázó: bűnöst és áldozatot gondosan elválasztó, csak az oktalanul, értelmetlenül elpusztultakat ember módra elsírató. Szép és megrázó, mélyen belénk-ivódó . . .

Szereplők, szerepek nélkül

A *holtak hallgatása* színlapja nem a hagyományos szereposztási sémát követi: nincsenek feltüntetett szerepek. A színlapon sem, a színpadon sem. Tizenketten vallanak egy hadsereg sorsáról, egy ország tragédiájáról, egy emberellenes korszakról, a fasizmusról. Tizenketten állnak előttünk a maguk is névtelenek, akik egyetlen szerep helyett emberek, arcok, sorsok egész sorát villantják elénk az emlékezés, a megidézés óráiban.

A feladat sokrétűsége, a sajátos dokumentumdrámai építkezés mozaiktechnikája szükségyszerűen követelte meg az együttesjáték mindent maga alá rendelő fontosságát. A produkció szereplői - játéka a legfőbb tanúság rá - elfogadták és betartották, alakításuk lényegévé for-

málták ezt a szerves kapcsolódást, az egyéni színekből az előadás szuverén egységévé növvő együttesjátékot. Nem egyszerűen alakítások sorát látjuk, hanem a szó nemes értelmében vett kórust, ahol a szövegek pontosan kapcsolódnak egymásba és teljesítik ki a művet.

Az egységes egészen belül azután, de csak azután jelentkezik a különbségek, az eltérések is. Tomanek Nándor neve mellett sem áll szerepjelzés. Pedig Tomanek Nándor egyetlen figurát jelenít meg: vitéz Jány Gusztávot, a 2. magyar hadsereg parancsnokát. Alakjában a bűnösök idéztetnek meg a történetbe, hogy haláluk után is újra és újra elítéltesse, el, újra és újra, amíg ember él a földön.

Az előbb azt írtuk: Jányt Tomanek Nándor jeleníti meg. A fogalmazás pontatlan. Nem megjeleníti, csupán kép-viseli, jelzi: jellegtelen „civil” ruhában van ő is, mint a többiek, maszkírozatlanul, s csak feszes, zárt mozgása, keményen, kurtán csattanó hanghordozása „jelzi” a figurát. Vagyis nem eljuttatja - a szó szokott értelmében -, hanem demonstrálja Jányt. Mértéktartón, de ellenszenvet kiváltón, túlzás nélkül, de gyűlöletet ébresztőn.

Ketten - Bilcsi Tivadar és Kozák László - az emlékeiket, riasztó, megdöbbenő emlékeiket hozták el a holtak megidézéséhez. Ők sincsenek állandóan a színen. Időnként bejönnek, az oszlopokhoz lépnek, megkeresnek egy-egy nevet, és fölidéznek egy-egy történetet. Egy munkaszolgálatos halálát, a valamikori ételek ízét visszalopó kínkeservmesélést a dermesztő sztyeppe éjszakában... Emlékeznek, hangjuk távolról, révedőn zengi vissza a harminc évvel ezelőtti történeteket, hogy hiteles emberi dokumentumokkal igazolják a végső ítéletet.

Kilencen - Benkő Gyula, Bitskey Tibor, Darvas Iván, Pándy Lajos, Prókai István, Somogyvári Rudolf, Szatmári István, Tordy Géza, Zách János - szinte „függönytől függönyig” színen vannak. Ok azok, akik arcok, sorsok, történetek egész sorát villantják elénk.

Prókai István és Zách János a színpad két oldalán elhelyezett asztaloknál ülnek. Ok kezelik a dokumentumokat. Hangjuk tárgyilagos: közölnek adatot, tényt, dokumentumot, és érvelnek az igazuk bizonyításához túlon túl is sok bizonyítékkal rendelkezők nyugodtságával, higgadságával.

A legösszetettebb feladat Darvas Iváné. Az értelem és érzelem összekapcsolása az ő szerepében a legsokrétűbb. Ő ül leg-

többet az előszínpad lépcsőin és beszél közvetlenül a nézőkhöz. Ő a túlélő. A többiek talán meghaltak, ő él, és mesél a tragédiáról. Darvas imponáló biztonsággal, a színészi eszközök lehetetlenségénél sokaságával teljesíti a bonyolult feladatot. Érvet, tisztán, megejtő logikával, majd egyetlen torokszorító süvítéssel elénk varázsolja 1942/43 telének iszonyatát, előad később egykorú dokumentumokat száraz, szenvtelen hangon, máskor meg mesél a fogyó levegő szín- telenné váló hangján a felrobbantott hidakról...

Darvas Iván mellett a teljesebb feladat még Tordy Gézáé. A *Fegyverletétel* Görgey után ez az alakítás is Tordy színészeszközeinek mélyülésétől, a teljesebb drámai szerepkör színészi meghódításáról tanúskodik. Sokarcún játszik Tordy, mértékkel, belső fegyvellemmel. Megejtő lírával az emlékezési jelenetben és igaz tragédiai izzással a mű egyik gondolati alappillére hordozó monológban.

A produkció többi szereplője kevesebb, de nem kisebb feladatot old meg: az együttesjáték, az egyetlen egészzé szerveződő alakítások magyar színházban ritkán látható bravúrt. Fegyelmezett, pontos kimunkáltság és nem utolsósorban alázat, az egyéni csillogás helyett a fontosabb közös önként vállalt alkotó-szolgálat jellemzi játékukat. És ebből nő, ebből nőhet ki igazán megmaradón Somogyvári Rudolf a mű értelmi-meggyőző vonulatát hibátlan tisztasággal szolgáló játéka, Pándy Lajos, Bitskey Tibor és Szatmári István cini-kus triója Jány kiválasztásáról, Benkő Gyula mindent igazoló higgadt fejtegetése Jány kivégzéséről.

Örkény István-Nemeskürty István: A *holtak hallgatása* (Pesti Színház)

Rendezte: Várkonyi Zoltán, díszlet: Fehér Miklós.

Szereplők: Benkő Gyula, Bilcsi Tivadar, Bitskey Tibor, Darvas Iván, Kozák László, Pándy Lajos, Prókai István, Somogyvári Rudolf, Szatmári István, Tomanek Nándor, Tordy Géza, Zách János.



Miniatűr fény

Színpadaink világítása az utóbbi években, sőt az elmúlt fél évszázad alatt szinte alig változott. Az okokat többnyire színházaink gazdasági helyzetében keresik, úgy érzem azonban, hogy ez a problémák, azon belül pedig a technikai problémák könnyed elodázása. A technikai felszereltségtől függetlenül színházainkban a világítás csak ritka esetben tölti be azt a szerepet, amelyet a színpadon méltán megérdemelne.

Önkéntelenül adódik a kérdés, hogy a meglevő, talán nem is kevés lehetőséget kihasználjuk-e. Le kell szögezni, hogy nem vagy csak éppen hogy. Ahelyett, hogy a némely kivételes színházunk által már beszerzett, százezreket érő vetítőberendezés és fényvetőpark után sóvárgunk, vizsgáljuk meg, van-e elegendő olcsó, hatásos, soha nem öncélú, technikamutogató ötletünk a színpad számára. Mert ha van, csak ezek után forgathatjuk a drága berendezéseket árusító angol és osztrák cégek prospektusait. Ne értsük félre, nem ezek ellen a kiváló, a maguk helyén pótolhatatlan színpadtechnikai eszközök ellen szólok, pusztán indokolatlan, „majd egyszer felhasználjuk” jelszóval történő megvásárlásuk ellen.

Rendkívül ötletes, igen kevés anyagi befektetést igénylő világítástechnikai laboratóriummal találkozhatunk a Pesti Színház egyik rejtett zugában. Ebben a zugban nem titkok készülnek, hanem a színház színpad hatásvilágítása.

Készítője Éberwein Róbert, a színház fővilágosítója. Őt faggatom erről az általam, de úgy tudom, a színház művészeti vezetői által is fontosnak tartott újításról: miben jelennek az előnyei a színház alkotóművészei számára.

- Miért készítették el ezt a szcenikai laboratóriumot?

- A színház az egyik legjobban időhöz kötött művészet, hiszen a jó előre kitűzött bemutatót lehetetlen vagy csak nagyon komoly indokok alapján lehet elhalasztani. Ez különösen a premier előtt igen feszített munkatempót kíván, és alig nyújt lehetőséget a nyugodt kísérletezésre. Ha azt valljuk, hogy a színpad

világítás lehet művészet, márpedig lehet, akkor, miként egy festőnek, nekünk is vázlatokra van szükségünk. Vázlatok eddig is léteztek a rendezők, díszlettervezők fejében, sokszor azonban nem jutottak el a kipróbálásig. Az igaz, hogy a „nagy színpadon” is van mód bizonyos fokig a kísérletezésre, de ott valahogy önkéntelenül pszichikai gátlás alakul ki az emberben, amelyet megpróbálok most megmagyarázni.

- A színházi üzem próba közben a fűtőtől a hidakon tartózkodó világosítóig rengeteg embert vesz igénybe. Egy esetleges kudarccal végződő próbálkozás a világítás beállításának egyik fázisában eddig sok ember idejét rabolta el látszólag haszontalanul, ami a próbahangulatra sincs jó hatással. Mindez elkerülhető ezzel a kis berendezéssel, mert a legfontosabbakat, a fényvetők irányait, pozícióit, színét és esetleges intenzitását a rendezővel és a díszlettervezővel előre közösen kipróbálhatjuk. Érdekes, hogy a gyakorlatban a makett inspirál hasznos változtatásokra is. Az alkotók képesek színházi laboratóriumi munkát végezni.

- Sokszor úgy éreztem, hogy azok a világítási ötletek, amelyek nem a világításpróbákra jöttek elő, kipróbálás hiányában elvesztek. Itt lehetőség van az ötletek vizuális megjelenítésére, feljegyzésére anélkül, hogy bárkit zaklatnánk.

- Létrejöttének még egy egyszerű, de igen fontos oka is volt. A tenni akarás, az, hogy színházainkban sajnos általában nem létezik igazán szoros együttműködés a technikai dolgozók és az alkotók között, és ez már-már rossz hagyománnyá válik. Úgy érzem, nálunk kedvezően változott a helyzet éppen a „laboratóriumban” és a próbálkozások közben eltöltött idő eredményeként.

- A világítás művészetében milyen jelentősége van a berendezésnek, és melyek a legfontosabb előnyei a tervező, a rendező, a színész és nem utolsósorban a fővilágosító számára?

- Láthatatlanban sokan azt hiszik, hogy a makett nem nyújtja a színpadkép illúzióját. Erre azt tudom válaszolni, hogy ha valami tízszer kisebb és azt tízszer közelebről nézzük, akkor azt ugyan-akkorának érezzük, mint az eredetit.

- Megfigyeltem, hogy a sokszor külön-külön megalkotott díszlet, jelmez és világítás találkozása az első „díszletes próbán” rendszerint huszonnégy órás zavart okozott az alkotókban. A laboratórium használatával ez a zavar tökéletesen kiküszöbölhető.

Az itt végzett munka gyakorlati segítség a tervezőművészeknek (akiktől, bevallom, kezdetben félttem) a díszletek összeállíthatóságának

legpraktikusabb megoldásaihoz. Segítséget nyújt a tervezőknek abban is, hogy jó előre olyan vizuális élményt tudnak nyújtani általa, amit a festett rajzokon a fantáziára voltak kénytelenek bízni. A fények színezhetőségének jelentősége lehet például a ruha anyagok, díszletfestékek egymással összhangban való kiválasztásában (tudjuk, ezek színe utcai világításnál és színpad fényben nem ugyanaz). A rendező a díszletteret, illetve annak makettjét már szinte bevilágítva fogadhatja el a tervezőtől, sejteni lehet, „mit tud a díszlet”. Ezenfelül a rendező a színpadteret még az első olvasópróba előtt nagyjából bevilágítva láthatja. Ez a vizuális élmény inspirációkat ad a rendezés legideálisabb stádiumában, mert eddig az igazi díszletet általában a bemutató előtt legkorábban két héttel láthatta. Rendezőpróbák közben a rendező már a színpadter bevilágításának tudatában mozgathatja színészeit. A színészek mozgatásával járó világítási problémákat azonnal ellenőrizheti és meg is oldhatja. A színészek a rendezés korai szakaszában érzékelhetik azt a teret, amelyben játszani fognak. Korábban a jelzett próbadíszleteknél (üres falak és dobogók) a színpadkép érzékelése a színészek képzelőerejére volt bízva.

- A „laboratórium” nem helyettesíti egy fővilágosító „színpad érzékét”, te-hát nem gyógyszer a világítás gyermekbetegségeinek gyógyítására. Ugyanúgy lehet vele jót, mint rosszat produkálni. A makettvilágítás és az esetleges „színpad érzék” együtt viszont sokat tehet a jó színpadképért.

- Én a magam részéről igyekszem a szövegkönyvet a lehető legkorábban elolvasni, tájékozódni a rendező koncepciója felől, és megkezdeni a munkát a laborban. A világítás legfontosabb alkotóját, a fény irányát végtelen variációban kipróbálhatjuk, mielőtt a nagy színpadra mennénk. Úgy érzem, az ilyen rendszerű makettvilágításnak, illetve továbbfejlesztett változatának jelentősége lehetne a bábszínházak tájékozódásainál vagy a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatóinak szcenikai képzésénél is.

- Vannak-e az új módszernek gazdasági előnyei a színház számára?

- A minimumra rövidíti a világítási próbák idejét, és több időt enged a szí-



Fehér Miklós díszletterve A holtak hallgatása pesti színházi előadásához

nészeknek az emlékpórákra. Nem utolsó sorban jelentős villamosenergia-megtakarítást jelent, hiszen a világítás csak a főpróbák idején kapcsolódik be.

– Melyik darabban használták már fel, és mennyit segített a darab színpadra állításában?

– Először Katajev: *A kör négyszögesítése* c. darabjánál használtuk. A darab minden világítási effektusát itt állítottuk össze. A színház fényszabályozó kezelője előadásra kész szcenáriumot kapott a főpróbák elején, és azon már nem is változtattunk.

– A második eset Örkény István-Nemeskürty István: *A holtak hallgatása* c. darabja volt, amelyben a rendező Várkonyi Zoltán nagy szerepet juttatott a világításnak mint színpadi kifejezőeszköznek. Munkámban az első lépést itt is, mint mindig a darab tökéletes ismerete jelentette. Nemcsak a szöveg-könyvet olvastam el korán, hanem már az első rendelkezőpróbáktól a nézőtérrel figyeltem a színészek mozgásának koncepcióját. Próbák közben folytatott beszélgetéseinken Várkonyi Zoltán meghatározta a darab világítási felfogását, a világítás feladatát. Hivalkodást és látványosságot nem tűrő megoldást kellett találni. A rendezés lényegre törő puritánsága csak azokat az eszközöket tűrte meg, amelyek szervesen az előadást szolgálták. A színpadképben (Fehér Miklós munkája) mértani egyensúly rejtőzik.

– Színházainkban az utóbbi években

található olyan képi megoldás, amelyben megmutatják a nézőknek magát a színházat is, láthatóvá válnak az eddig gondosan takargatott színpadi szerkezetek. Ez funkció nélkül persze értelmetlen dekorációvá válhat. Találkozhatunk ehhez látszólag hasonló ötlettel *A holtak hallgatása* előadásában is. A színpad előtt közepén belóg a légtérbe hat apró reflektor, amely a színpad leghangsúlyosabb pontját, a középpontot világítja meg. A mechanizmus, a fémszerkezet, a fényforrás láttatásával igyekeztünk mintegy vallatószékké változtatni ezt a pontot. A néző látja a szerkezetet, amely ezt a bántóan éles fényt sugározza, de most éppen erre van szükségünk. Nem a semmiből előszívárgó fénysugár világítja meg a népbíró előtt álló Jány Gusztávot, hanem a reflektor, aláhúzza azt, hogy most és itt kell vallania előttünk, velünk szembefordulva.

– Miért kaptak *A holtak hallgatásában* ilyen nagy szerepet a gégenreflektorok?

– Az úgynevezett gégenfényben a színész, ha előlről nem világítjuk meg, csak sziluett szerűen, körvonalaiban létezik a színpadon. A magyar repülőtszert alakító Tordy Géza elmeséli nekünk látogatását a sztarijszki Kék Duna bárban. Ennek a repülőtszertnek az emlékeit kellett nekünk a színpadra álmódni. Itt volt segítségünk ez a szürke, ködszerű világítás, amely csak sejtetni enged, sokat bízik a néző fantáziájára. Vagy egy másik alkalmazását kiragadva:

a Kállai Miklós búcsúbeszéde a frontra induló katonákhoz kezdetű jelenetben a Kállai előtt háttal felsorakozó színészek ettől a fénytől lesznek egyformán reménytelen jövőjű, frontra induló katonákká.

– Igen hatásos fényeffektus volt a végső katonai összeomlásban a ritmikus villogás. Hogyan jutottak erre a gondolatra?

– Ahogy közeledik a darabban a katonai összeomlás, a világítás is egyre izgatottabbá válik. Itt van a darab világítási csúcspontja, amely a teljes visszataszítást érzékelteti. Az offenzíva első napján az ábrázolásánál nem lett volna helyes ezt alkalmazni, hiszen lehetetlen-né tette volna számunkra a ritmusfokozást.

*

Arra nincs mód, hogy a darab száz-húsz fényváltozását sorra elemezzük. Ennyiből is érezhetjük a komoly műhely-munkát. Beszélgetésünk végén egy élő előadás rétegeiből a világítást próbáltuk kihámozni, de ez eleve kudarcra ítélt vállalkozás, hiszen a világítás önmagában, a színpadról kiragadva értelmetlen, csak a színésszel, a díszlettel tölti be funkcióját a színházban.

Egy reflektor fémháza, egy szürke fénycsóva önálló jelentést is kaphat, a világítás mindig eszköz a rendező kezében, bár kevesen használják ilyen tudatosan, ennyire ismerve számtalan lehetőségét, mint *A holtak hallgatásának* alkotói.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Happy end

avagy biztató kezdet a Vidám Színpadon

Olcsóból gazdagot csinálni - ez az utolsó ötven év színházának egyik kísérleti ágazata. A klasszicizmus magasztosságának, a romantika dagályának és az ítélszék-szerű tételdráma teoretikus szárazságának kimerültével és gyanússá válásával, sorra fordultak társadalom- és színház-reformátorok az eladdig mocskosnak, alsóbbrendűnek és híg népszórakoztatásnak elszámolt műfajokhoz. (Talán a filmi versenytárs ragadta magával a színházat ebben a versengésben, hiszen a vásári mutatványosok, csodateremtő szemfényvesztők, látványosságvarázslók sátorából, a kávéházak mutatványszámaiból kiragadott filmművészet is nagyon csatornaszagú, nagyon is népnek való szórakozásból vált azzá, ami.)

Hirtelen fontosak lettek a kocsmaszatlok között elénekelt közönséges dalocskák, a csipős utcai rigmusok, a nagyvárosi folklór muzsikája, ezek a fülbemászó és közönséges dalok. Fontossá vált a népszórakoztatásnak megannyi formája. A music hall, a varieté, a kabaré, a sörccsarnok mindig is a kultúra margójára szorult, forradalmárhangulatú értelmiségiek renitens műfaja volt, ameddig a polgárság mellényt nem húzott rá. Érdeklődést keltett a cirkusz és a vásári színjátás. Mejerhold, Ejzenstein a kötéltáncoltatással egybekötött erőteljes népi formák felé kalauzolták a színházat. Jevrejnyov érdeklődéssel kutatta a francia forradalom és a reneszánsz tömegünnepélyeit, díszes fölvonulásait, karneváli alakoskodásait és a trionfokat. A német dráma és a német színházművészet az első világháború zűrzavarában a festetlen deszkákhoz, az egy szál gitárhoz és a tarka eszközű, füsttől ködös, részegek zajától hangos kávéházi kabaréműfajhoz menekült: Wedekind, Brecht és Feuchtwanger lelkesen tanulmányozták és csinálták a kabarét. Jan Werich, Jiří Voskovec és Jaroslav Ježek, három egyetemista hirtelen otthagyták az egyetemet, és olcsó színpadi formákból alakítják ki politikai színházuk tarkaeszközűségét.

Ugyanez ismétlődik a második világháború után is, amikor Charles Ludlam New Yorkban vagy Jérôme Savary Pá

A népszórakoztató, „alantasnak” ítélt műfajok napjaink és a közelmúlt színházában művészetté nemesedtek. kopasz énekesnő egyik dialógusa korábban már megvolt Fall Leo Pompadourjában. A plebejus műformákhoz kevesebb kulturális elfogódottsággal közelíthetünk. Brecht Happy endje átvezető láncszem az író különböző korszakai és darabjai között. A megújulni kívánó Vidám Színpad a legalkalmasabb anyagot találta meg célkitűzéséhez.

rizsban a nagy kultúra hulladékaiból szereli össze vad és gunyoros kollázsait: félig megrágott kultúrszemetet söpörnek össze az akadémiák ajtajai előtt, hogy az uraságoktól levetett és az alsóbb néposztályokra hagyományozott népszerű formákat és népszerű mítoszokat (Robinson, Frankenstein, Tarzan) használják föl valami új mondanivaló kifejezésére. Amíg a magasztos irodalmi dráma és irodalmi színház a görög és a latin múltban vájkál, és művelt mítosz-újrafogalmazásaival (Elektrák, Juditok, Antigonék) csábítja a műveltségben tetszelgő polgárokat, addig a mindenki számára befogadható új mitológiát, a comics-mitológiát a rajzos magazinokból, folytatásos regényekből, sárga fedelű füzetes kalandokból, brettliszínpadokról ollózzák össze, miközben újratelemlik és új tartalommal töltik meg az olyan reakciós figurákat, mint a gyarmatosítást ravaszul indokló Tarzant vagy Robinson Crusoe-t, egyben parodizálják is a közhasználatú fogyasztásra kínáló, népszerű formák hígságát, manipuláns eszközeit.

A lengyel Leon Schiller a vásári színjátékra figyel, a csehszlovák Emil Frantisek Burián a népi színjátszóformákat faggatja meg, a Schiller-tanítvány Dejmek a paraszti misztériumjátékok, passiók feltámasztása felől közelít egy új szín-házi formához.

Az operettmitológia Maurice Béjart kiindulási pontja népszínházához (Lehár: *A víg özvegy*), majd egy közismert színpadi mítoszt elevenít föl (Berlioz: *Rómeó és Júlia*), és emlékiratokból, képesűsá-gokból ismert jelenkori történetet (*Ni-zsinszkij, isten bohóca*), hogy eljusson a Bakhtival a szanszkrit mitológiához, egy ködös filozófiájú, kiábrándult szemlélődő balettregiznációhoz, ahol azonban az indiai táncrituálé elemei csak olyan „talált tárgyként” illeszkednek produkciója művészi egészébe, mint a szeszélyesen besöpört Tarzan-mese Savarynál vagy a musichall-elemek Werich színpadán vagy a pátoszt és a groteszk komikumot keverő Peter Schumann Menyér-és Bábszínházában.

Még korábban, amikor a John Gay-

Doktor Pepusch-féle *Koldusopera* kétszázadik évfordulójára sebtiben összeszerelik az ünnevelt dalszerző Kipling- és Villon-megzenésítéseire támaszkodva a Theater am Schiffbauerdamm a Weill-Brecht *Háromgarasos operát*, akkor annak olcsó elemei, harsány hangja, szemtelen utcakölöksége és rendetlen formája vonzza a szerzőket. (Ezt a kajánul politikus, zabolátlanul tiszteletlen formát követi Benno Besson is, amikor Peter Hacks-szal föltámasztja Gay *Koldusopera*-sikerének színpadi folytatását, a *Pollyt*, ahol Polly Peachum további kalandjait beszéli el.)

Voltaképpen semmi más nem történik a színháztörténetnek ebben az áramlatában, mint hogy elődöket és ősokeket kutatnak föl segítségül, de ezek a segítséget és támaszt nyújtó ősök nem hűvös akadémiák tiszteletre méltó márvány mell-szobrai között tanyáznak emelkedett szellemükkel, hanem pipaszutykos kocsmákban, ételhulladékokkal szennyezett, vizeletszagú, lóganéjos vásári színpadok lakói, kocsmatündérek, szélhámos komédiások, rendőröktől üzött bohócok szelleme lebeg ezek felett a színpadok felett. A népi színházformák támadnak fel. A nem írásos hagyatkozású erőteljes tréfák. A színháztörténet egyik legizmosabb és agyonüthetetlen vonulata, amelyiket - mint egy némafilmburleszkben - évezredek keresztlül üldöztek a rendőrök és pedánsok, gumibothusángjaikkal és tintától fecsésgő tollaikkal.

Élménymitológiák feltámasztása

Amikor Ariane Mnouchkine még a medvetáncoltatásig is elmegy a népiünnepély és a vásári színjátszás föltámasztásában (1789), amikor Peter Brook a csodálatos kínai cirkusz tányérpörgetését (*Szentivánéji álom*) átfinomítottan beépíti a maga átszellemített cirkuszába, amikor Mario Ricci élő emberekkel játszatott bábszínházában Houdin szemfényvesztő színházának eltüntető és szemképráztató trükkjeit eleveníti föl, akkor bár mindannyian a demokratikus színháznak közérthető és közelvezhető formáját támasztják föl, és ezért van szükségük a legpopulárisabb



Bracht-Lane-Weill: Happy end (Vidám Szín-pad). Horváth Tivadar (Dídtörő Bill), Berényi Ottó (Flinta Johnny), Dobránszky Zoltán (Markek Bobby) és Verébely Iván (Enyves Jimmy)

eszközökre, ezeket a céhbéli trükköket mégis átszellemítetten alkalmazzák: új tartalmakat fejeznek ki az ezredéves népszórakoztató eszközök.

Hogy ezeknek az alantas és esztétikailag olcsó eszközöknek a dráma előadásába beépítetten miféle képzettársító, közös jelrendszert kialakítani haszna van, arra talán jó példa Jancsó Miklós eljárása a *Fényes szelek* huszonötödik színházbéli előadásánál. Jancsó alapelemként a zakatolások koreográfiai készletét, az ifjúsági mozgalom közös énekléseit, táncait használta fel. Különböző népi rigmusok és táncformák, játékos vetélkedők megmászott készletéből építette ki játékrendszerét. Ezek a zakatolások egy nemzedék számára sokat jelentettek, és felidézésük sokat jelent ma is. Nemcsak az elveszett ifjúságot idézik meg, hanem mindazt az erős hitet és gondolati-politikai tartalmat, amit magukba foglaltak. (Iskoláskoromban délutánonként rendszeresen jártunk ki a Tisza Kálmán térre a Városi Színház oldalához zakatolni, és miközben -tagadhatatlanul- helyettesítette az eszpresszót, a táncdélután, a klubot, az ismerkedési estet vagy a teadélután feladatát a zakatolás, nem mellékesen: büszke daccal vállaltuk a járókelők megrovó vagy helytelenítő pillantásait; tudtuk, hogy mások vagyunk - vagy mások akartunk lenni, mint ők -, és vállaltuk szórakozásaink és közösségi életünk másfajtaságát.) Amikor Jancsó feltámasztja a negyvenes évek végének, az ötvenes évek elejének ezt a közös ricsajos szokását, egyszerre valami összefűzőt érint meg a nézőkben. Feltámaszt bennük valamit az előadás idejére, ami félig elveszett bennük az emlékezés mechanizmusában, és kialakít valami közöset színpad és néző-tér között.

Ugyanilyen közös beszélgetési alapot

alakítanak ki a kabaréelemek, a néma-burleszkekre való utalások (például Zsámbéki Gábor vígjátéki rendezéseiben), a bábszínházi elemek felhasználása (Berek Katinál: *Tou O igaztalan halála*, *Don Quijote*), a vaudeville és a vad bohózat feltámasztása (Kerényi Imrénél). Egy elsüllyedt közös gondolkodás és ízlés helyett közös nyelvrendszert vagy nyelvrendszer pótlékát állítják így módon elő a rendezők. Megkeresik a gyermekkorban mélyen gyökerező élményeket, az erős játékos hatásokat, és arra építik ingatag mitológiájukat.

Ily módon épül bele a huszadik századi drámába és színházművészetbe az operett vagy a tizenkilencedik századi kör-úti bohózat is. Caragiale Ionescóra tett hatása közismert, és arról is esett már szó, hogy az aknaszlatinai születésű román-francia abszurd szerző korai egyfelvonásosaiiban kimutatható Karinthy Frigyes vagy Heltai Jenő hatása. Nézzük azonban *A kopasz énekesnő* egy részletét (7. jelenet, Gera György fordításában):

„A bejárat felől csengetnek

MR. SMITH: Hallod? Csengettek. MRS.

SMITH: Talán jött valaki. Rögtön megnézem. (Megnézi. Kinyitja az ajtót és visszajön) Senki. (Visszaül a helyére)

MR. MARTIN: Vagy itt egy másik eset... Csengetnek

MR. SMITH: Hallod? Csengettek.

MRS. SMITH: Talán jött valaki. Rögtön megnézem. (Megnézi. Kinyitja az ajtót és visszajön) Senki. (Visszatér a helyére)

MR. MARTIN (már elfelejtette, hol tartott): Ö... öö...

MRS. MARTIN: Azt mondtad: vagy itt egy másik eset.

MR. MARTIN: Á, igen... Csengetnek

MR. SMITH: Hallod? Csengettek. MRS.

SMITH: Még egyszer nem megyek ki ajtót nyitni.

MR. SMITH: De talán jött valaki! MRS.

SMITH: Először nem volt senki.

Másodszor nem volt senki. Miért lenne most valaki?

MR. SMITH: Mert csengettek!

MRS. SMITH: Ez még nem ok rá.

MR. MARTIN: Hogyhogy nem ok? Ha az ajtónál csengetnek: van valaki az ajtó előtt, és azért csenget, mert be akar jönni.

MRS. MARTIN: Nem mindig. Láttad az imént.

MR. MARTIN: Leginkább mégis van valaki. . ."

És így tovább, egészen addig, amíg végre Smith úr maga megy az ajtóhoz - éppen nem csengettek -, kinyitja és a Tűzoltóparancsnok áll az ajtó előtt. Ez a bohóctréfa pontosan beleillik Ionesco logikatagadó bölcséleti rendszerébe, de nem ő találta ki. Szinte szóról szóra - csengetés helyett kopogtatással - már egyszer elhangzott ez a tréfa Fall Leo: *Pompadour* című operettjében (1923), Schanzer és Wellisch tollából. Az átvétel félreérthetetlen, mint ahogy Beckett: *0, azok a szép napok* című mono-tragigroteszkjében a végkifejletet Lehár *Víg özvegyének* egy keringője teljesíti be.

Valóságos talált tárgy, irodalmi talált tárgy ilyenkor a felhasználás, és valami kollázsszerűség jelenik meg a színpadon. A megoldás nem újkeletű, hiszen már Arisztophanész is alkalmazza, amikor sorokat parodizál Euripidésztől vagy a kor divatos tragédiaszerzőitől, esetleg sorokat emel át, hogy komikus közegben ismételje el azt, ami korábban fenséges-ként hangzott. Ezt a módszert Brecht is alkalmazza, meglehetősen következetesen. Az a mozzanat, amikor a jobb napokat látott Filch a kolduskirály Peachum előtt áll: „Úgy állok itt ön előtt, mint ... " s a kolduskirály közbevág: „...mint ha-jóroncs a háborgó tengeren", ez Ibsen *Nórájának* parodisztikus idézése, kaba-

Jelenet Brecht-Lane-Weill: Happy endjéből (Vidám Szín-pad) (Iklády László felvételei)



részerű kiforgatása, fellegekből való ki-gúnyoló lerángatása a kollázs eszközeivel.

Látszólag természetesen az érintett al-kotófolyamatnak fordítottja, hiszen nem egy olcsó és alantas színpadi eszközt ne-mesít meg, hanem egy emelkedett, nagy formából emel ki és degradál eszközöket alantassá, mégis, ugyanazzal a jelenséggel van dolgunk. Hiszen, ha a vásárian kö-zönséges alkalmas arra, hogy megne-me-sített művészetként gyönyörködjünk benne, akkor az addig kultúrkincsként csodált is ugyanolyan szabad kézzel rán-gatható le a vásári mulattatás szintjére, csibészes diáktréfaként kezelve méltóság-teljességét.

Itt kaphatjuk rajta a triviális színpadi műfajok iránti érdeklődés félévszázados divatját. Nemcsak a könnyen befogadható népszerűsége törekszik ilyenkor a színház, nemcsak az elsüllyedt közös mi-tológia pótlására fordul a közönségeshez, hanem azzal a szemléleti eltökéltséggel, hogy a plebejus műformákhoz kevesebb kulturális elfogódottsággal közelíthetünk, ha nem vonja be annyi konvencionális elfogultság, előítélet, mint a híres műveket, magasztos formákat. (Talán ez az oka annak is, hogy híres írók másod- és harmadrendűnek tartott darabjai vagy másod- és harmadvonalban jegyzett írók drámái kerülnek mostanában előtérbe.)

„A néma művészi produkciók előadói - zsonglőrök, akrobaták, kötél-táncosok, légtornászok, állatidomárok - és a bohóc között mindig is szoros volt a kapcsolat - írja Martin Esslin. - A színház erőteljes és mély másodlagos hagyománya ez, amelyből a »rendes« színház újra meg újra új erőt és vitalitást merített. A klasszikus tragédia és komédia mellett az ókorban ott élt a mimosz, ez a népi szín-házi forma, amely amazoknál gyakran sokkal népszerűbb és befolyásosabb volt. A mimosz színjátékában egyesült a tánc, az ének és a bűvészkedés, de lényege jel-lemtípusok bővérű, realiztikus ábrázolása volt, félig rögtönzött, spontán bohóckodás formájában.”

1929. augusztus 31-én a berlini Theater am Schiffbauerdamm-ban - napra pontosan egy évvel az ugyanitt bemutatott *Koldusopera* után - Brecht rendezésében, Caspar Neher díszleteivel, Carola Neher, Helene Weigel, Oskar Homolka, a magyar származású Peter Lorre, Kurt Geron, Theo Lingen főszereplésével bemu-

tatták a *Happy endet*, ezt az álamerikai de-tek-tívregény-groteszket. Dorothy Lane a librettó alapjául szolgáló, sosem olvasott regény szerzője. Föltehetően Elisabeth Hauptmann, Brecht állandó irodalmi munkatársa húzódik az amerikai hangzású álnév mögött. Brecht csupán a darab hat songját jegyzi saját nevével, ebből a Bilbao-dal, a Surabaya Johnny és a Mandalay-dal Kipling-fordítások fel-használásai (akár a Koldusoperában). A *Happy end* átvezető láncszem Brecht kü-lönböző korszakai és darabjai között. Bi-zonyos elemei, zenei motívumai, mon-datai a *Koldusopera* felől érkeznek, de az 1929-1931 között keletkezett *A vágóhidak Szent Johannája* a darab alapkonfliktusának elmélyített továbbfejlesztése; a dalok közül néhány pedig továbbvándorol a Mahagonnyba. A tandrámák idejében és korszakában keletkezett *Happy end* még magán viseli a korai Brecht orfeumhumo-rát és kabaréeszközeit, de a színes rabló-történet alól - amely később az *Arturo Uiban* megismétlődik, és a lelőtt áldozatok kalapgyűjtésének tréfája ott Göring mütárgyrabló szenvedélyét gúnyolja - kilátszik a tételdráma: „Mit számít egy bankrablás egy bankalapítással szemben? Mit jelent egy ember meggyilkolása, szemben egy ember alkalmaztatásával?”

Kockázatmentes siker?

Ezt a ritkán játszott és csak mostanában újrafelfedezett Brechtet tűzte műsorára a Vidám Színpad, ami már önmagában is meghökkentő.

Brecht a Vidám Színpadon?

És Brechtet játszik a Vidám Színpad?

Nos, ha a Vidám megújulni kíván, a legalkalmasabb anyagot találta ahhoz, hogy önmagát, színészeit és közönségét egy másfajta mulatság irányába trenírozza. Ez nagyszerű anyag. Nem Brecht neve vagy Kurt Weill muzsikája márkásítja. Egyetlen műfaj sem válik előkelőbbé, ha jól hangzó nemesi neveket ír ki falragaszaira. Weill és Brecht *Happy end*-je nem szerzőik neve, hanem a darab anyagelrendeződése okán alkalmas re-formanyag, változásra alkalmas kiinduló-pont. Nincsenek roppant anyagú drámái szerepek benne; laza fölrakású, tarka színű szerepeket kell kitölteni egyéniséggel. Nem találunk benne hatalmas drámái és gondolati íveket; egymáshoz ízesülten kapcsolódó zárt tréfák, etűdszerű, bo-hóctréfaszerű jelenetekből épül fel a da-rab, amit egy detektívizgalmasságú - bár ironikusan kezelt - cselekmény fog össze.

Hatalmas logikai és jellembeli bakug-rásokat találunk benne, és ez mind alkal-mas arra, hogy a színészi és rendezői kép-zelet színes és szenvedélyes anyagot mes-terkedjen elő belőle a játék számára. Hogy megteremtődjék a logikátlanságok logikája.

Szükséges-e megújulnia azonban a Vi-dám Színpadnak?

Kereskedelmi értelemben teljesen fö-lösleges. Régi üzleti szabály, hogy ha kelendő egy áru: nem szabad rajta vál-toztatni. A Vidám Színpad nem szenved nézőhiányban. Van törzsközönsége. Szép számmal akadnak olyan támogatóik, akik többször is megnézik futó darabjaikban kedvenceiket. Voltaképpen nem is lenne szabad semmit megváltoztatni ilyenkor, mert ez azzal a veszéllyel jár, hogy táboruk csaldóva megcsappan.

Ha új színeket raknak föl színpadukra: fennáll az a veszedelem, hogy régi közön-ségük nem találja meg azt, amit eddig kedvelt bennük, az új meg nem megy feljükk az addigi ízlésük elrettentése okán.

Mindez igaz kereskedelmileg, de re-ménykedjünk abban, hogy a színház ná-lunk kevésbé üzlet, mint amennyire mű-vészeti intézmény. Ebben az esetben vál-toztatni kell az útirányon, különösen ak-kor, ha annyira nyilvánvalóvá vált, hogy a Vidám Színpad rossz színház.

Ez persze nagyon keményen hangzik, és sérteni is fogja a színház tagságának zömét, azokat a művészeket, akik külön-leges képességekkel rendelkeznek, és minden fejlődés vagy változtatás, minden kemény munka elől, kockázatos vál-lalkozás elől önmaguk számára is azzal az érveléssel bújnak ki, hogy a közönség szereti őket, népszerűségük változatlan, és bármit ír is a kritika, bármennyire fa-nyalognak is a sznobok: estéről estére érzik a közönséggel való szoros és baráti kapcsolatot, érzik nézőik szeretetét.

Ez igaz.

Mégis el kell mondani - ha komolyan akarjuk venni a műfajt, és valóban mű-vésznek kívánjuk tekinteni művészeit -, hogy a sorozatos siker elszűrheti tehet-ségüket, megszokott irányba húzza őket, és belekényelmesíti őket abba, hogy sem-mi hajlandóságot ne mutassanak a fejlő-désre, önmaguk tehetségének gazdagabb kibontására, hanem beleszűrőküljenek a kacagtatás iparának kulimódra való mű-velésébe.

Még mindig van a Vidám Színpad tár-sulatában jó néhány színész, aki sokkal több színű, gazdagabb tehetségű annál,

amit mutat. Beérik egy színnel. Beérik a biztos, kockázatmentes sikerrel. De eközben fogy tehetségük, fonnyad alkotói kedvük, színét és illatát veszti kedélyük, s ha kellő őszinteséggel vizsgálják önmagukat, azt is bevallják: mind kevesebb örömet találnak a játékban.

Másfelől: ott a közönség. Hosszú ideig lehet lejárt vicceket és stílust adni neki, a siker tehetetlenségi nyomatéka, ragadós tömegpánikszerűsége miatt sokáig még nevetni fog rajtuk. De előbb-utóbb beleun kedvenceinek gépies ismétléseibe. Új mulatság után fog nézni. (Hofi Géza tömegsikere talán figyelmezteti azokat, akik úgy érzik, hogy ez a másfajta humor hozó fiatal művész „lekörözte” őket.)

De ha a közönség egyelőre semmi hajlandóságot nem mutat, hogy tömegesen elpártoljon a Révay utcai színház-tól, akkor is szükséges valami belső átalakítást végezni - nem a székekre gondolok -, mert meglehetősen veszedelmes az egyik legnépszerűbb színházat ízléstelenségre, avítságra „profilírozni”. Különösen akkor ésszerűtlen ez, ha képességeik és a műfaj erőteljessége alkalmas egy modern színházforma kialakítására.

A nevetetés tudománya

Mi a legveszedelmesebb a színészi munkában, még az olyan eredményes esetekben is, mint a *Happy end* előadása, ahol sokat változtattak a felkészülésen, szokatlanul gondos próbamunkával alapozták meg az előadást és Horváth Tivadar rendezői erélye következtében sikerült kimozdulni a színészi holtponton?

A kitöltetlenségtől való iszonyat!

Részint a korábbi magánszámtechnika, a vendéglátóipari szólószámok, a rövid távra méretezett színészi sűrítettség, ahol nem szabad megdolgozatlanul hagyni a színpadi jelenlét egyetlen pillanatát sem, ki nem engedhetik kezükből a közönséget, és folytonos, szakadatlan nevetéssel kell hatást elérni a szükre méretezett idő alatt. Ez a magánszámtechnika, a verbális és gesztikus tréfák halmozása, sőt, túlhalmozása hozhat újat a színpadnak, kivirágoztatható belőle egy képtelen és badar, álomszerű színpadi világ, de csak akkor, ha minden alkalommal újrazvizsgálják a humor eszközeit, ha agyálosan kirostálják a könnyűt, és egyre nehezebb, egyre bonyolultabb újdonságokkal akarnak megnevetetni. Korábban már szó volt azonban egy bizonyos elkényeztetett elkényelmesedésről, a színház belső munkájának (különösen a pró-

báknak) befülledéséről. Az örömtelen iparszerűséggel lebonyolított vígjáték-játszás, a mindenre sikerüket emlegető változtatni és változni nem akarás eredményezi, hogy együttes játszás esetén is magánszámtechnikával dolgoznak a színészek. Elfogni egymás poénjait. Belemozogni a partnerbe. Talán nem is poén-irigységből, csak a rossz próbamunka következtében beállott színpadi kényelmetlenségből, valamint abból a tévedésből kiindultak, hogy ha egyetlen percig nem nevet a közönség, akkor baj van. Pedig nem a folytonos nevetés a siker egyetlen ismertetőjele. Engedni kell mosolyogni is a nézőt, és hagyni kell gondolkodni is (?). A nevetéssorozattal elkábított néző nem kap olyan értékes élményt, mint az, akit egy kitartott, csendes-nyugalmas perc után meglepetésszerűen ér a nevetetés.

Nevetetni tudnak a Vidám Színpadon. Előkészíteni a nevetetést kevésbé. Váratlanná tenni pedig alig. S nem azért, mert néző eleve nevetni megy oda.

Nevetetőgörcse van a színészeknek.

Görcsösen nevetetni akarnak. Ha kell, ha nem. Amikor nincsen módjuk rá, mert például partnerük beszél, nem töltik ki a hallgatást játékkal, figurájukat nem folytatják, partravetetten, kényelmetlenül topognak a színpadon. „Lejárják a poént”, sőt, minden mondat után lazító-oldó lépéseket tesznek. Állandó a ruhaspannung, a zsebre vágott kéz, a kelékmacerálás, öngyújtóforgatás, még a kéztördelés vagy az ökölbe szorított kéz is.

Voltaképpen félnek a színpadtól, nem ad örömet nekik a játék, mert állandóan annak a feszültségében élnek, hogy be kell jönnie a nevetésnek, és vajon melyiküknek jön be többször az este folyamán.

Csala Zsuzsa egyike talán a leglazább vidám színpadi színésznőknek. Ernyedten és nyugodtan várakozik, és csak szemein láthatjuk, hogy részt vesz a történésben, így azután hirtelen megszólalásai - amikor többnyire szelíd képpel ádázásokat fogalmaz elő magából - szinte természetesnek hatnak.

A nevetetőgörcs megszüntetésére a jó és rendszeres próbák szolgálhatnak gyógyszerül. Horváth Tivadar rendezésének egyik legsikeresebb eredménye Zana József feszültségektől mentes alakítása. De sikerült lazaságot és természetességet előállítani Verebely Iván, Dobránszky Zoltán, Berényi Ottó és Szoboszlai Sándor segítségével is. Balogh Erzs, Hollós Melitta vagy Csonka Endre magukra vál-

lalták a szerepet, és annak pontos megoldásával a közös színpadi mulatságot erősítették, nem pedig kitűnni vágyó, erőszakolt fogásokat alkalmaztak, mint például Viola Mihály, aki egy táncosléptű kimenetellel - a rendőrfelügyelő szerepében - helyezethez, jellemhez nem illő nevetetést facsart, vidékies abgangjával.

Kazal Lászlót én jó jellemszínésznek tartom, és voltaképpen kifogástalannak mondható alakítása az Üdvhadsereg őrnagyának szerepében, mégis - talán nem tévedek -, mintha Kazal tekintélye visszarettenetette volna a rendezőt a nem csupán külső, hanem belső átalakulással járó szerepérleléstől.

Ez persze attól a Vidám-konvenciótól is ered, hogy a komikum valami külsőleg használandó, külsőséges eszköz a nézők megnevetetésére, nem pedig a költészetnek sajátos jelentkezése. Félreértések elkerülése végett én költőinek tartom azt a fajta színészi ábrázolást, ahogyan Zentay Ferenc egy bepalizható turistát jelenít meg, félszegen és elragadtatottan mozogva a gengszterek között; költőinek tartom Zánának azt az értelmetlennek látszó - de rezzenetlen arccal végrehajtott - fizikai cselekvését, amikor egy elhallgat-tatásra váró szájba zsebkendőt gyömöszöl, és még gondosan-pedánsan mutató-ujjával is beigazítja a zsebkendőgombócot a helyére; költői Rajkai György díszletének a két oldalajtón levő festékfoltos elsietség, amin át beszűrődik a kin-ti világosság (ha a díszlet egésze félúton meg is áll a naturális és az ízléstelen között: vagy valódiibbnak vagy még íléstelenebbnek kellene lennie); költői Kemenes Fanni ruhatervei közül Horváth Tivadar perzsagalléros városi bundája, ez a jellemző jelmez a darab alap gondolatát fejezi ki - nem pedig tréfálkozik: a gengszter csak egyik tisztségét tölti be a polgári társadalomnak.

Költői Csonka Endre álmatag idegensége az Üdvhadsereg jámbor katonái között, és költői Szoboszlai Sándor bávatagon mosolygó föltámadó hullája.

Faragó Vera a bandavezér szerepében inkább Wedekind Lulujára emlékeztet hűvös és szóatosan csábosságával. Horváth Tivadar pedig Diótörő Billként - így nevezi Ungvári Tamás eleven fordítása Bill Crackert - a Petőfi színházbeli *Koldusopera* Horgasujjú Jakab-alakításának visszfényeként újratерmíti lezser gengszteralakját, néha egy-egy revütápot forszírozó megvilágítással kedveskedve saját magának.

Gyurkovics Zsuzsa - szereposztási té-

vedés. Egy fiatal lányról van szó, aki jóformán értetlenül és jámboran száll szembe a túlerővel, mert annyira ártatlan, hogy felmérni sem képes a veszedelmet. Gyurkovicsnak sem énekhangja, sem beszédhangja nem kellemes. (Jóllehet, ez alkati adottság, gondos és hozzáértő hangképzéssel, állandó gyakorlással helyére lehetett volna tenni.) S ha hozzá vesszük ehhez, hogy Gyurkovics Zsuzsa nem Halleluja Lilian szerepét, hanem önmutogató módon *főszerepet* játszik - akkor elég teljes a kép. A főszerepjátás különben is a vidám műfajnak kellemetlen betegsége: igyekszik mindenki minduntalan magára vonni a figyelmet közeprejátással, a partner lejátszásával, művészietlen tolokodással. Ha azonban a személyiség súlya és varázsa, a mesterségbeli tudás kárpótol érte - némileg megbocsáthatunk. Ha még ez is hiányzik tőlük, önmutogató színpadi magatartása mellett - ellenszenvünk biztosítottnak látszik.

Gyurkovics Zsuzsát még az a szerencsétlenség is éri, hogy az előadás előtt és a szünetben az előcsarnokban nagyszerű felvételekről Lotte Lenya, Gisela May és Armstrong hangján hallgathatjuk a *Happy end* számaint, mintha arra figyelmeztetnének, hogy így kell ezt elénekelni, nem pedig ahogy a színpadról hallottuk. (Vonatkozik ez a némiképpen lággyá és édeskissé tevő hangszerezésre is.)

Talán úgy érződik az elmondottakból, hogy elmarasztaló kritika készült a Vidám Színpad Weill-Brecht-bemutatójáról. Nem így van. Egy szakmai folyóiratban megkíséreltem elemezni az előadást, és néhány általam hibának tartott hiányosságra felhívni a figyelmet. S éppen azért most írtam meg ezt ilyen terjedelemben, mert érzésem szerint a színház és társulata jó útra lépett, biztosítottnak érződik a fejlődés.

Mire ez a lapszám megjelenik, már eldőlt: lett-e sikere a bemutatónak vagy sem. De akár magával sodorta a közönséget, akár nem; akár harsogva nevettek végig, akár csak mosolyogtak rajta: ne zavarja meg a színház művészeit, ne hivatkozzanak arra, hogy máskor nagyobb sikert arattak, több tapost kaptak. Az igazi siker, a művészi eredmény ezen az úton vár rájuk. Az értékes eredményekhez sok munkára és sok lemondásra van szükség. Néha még a sikerrel is le kell átmenetileg mondani, ha értékeset akarnak előkísérletezni magukból. Én hiszem, hogy az új lehetősége ott van bennük.

SPIRÓ GYÖRGY

Ágyúval verébre?

A Keresztül-kasul a Vígszínházban

Kern András második rendezése a Vígszínházban egy Ayckbourn nevű brit szerző *Keresztül-kasul* című játéka, amelynek értékeivel a színház nyilván tisztában volt, ha felemelt, giccsados helyárral adják. A darab alapötlete színházinak tűnik, mert a látványra épít, szereplői egy-más lakásán átmászkalva nem látják egy-mást, a közönség viszont látja őket. Az ilyen ötlet önmagában se nem jó, se nem rossz, minden attól függ, mit akar mondani az író. Ez az Ayckbourn nevű szerző semmit sem akart mondani. Ilyen semmitmondó darabbal a rendező sem akarhatott semmit. Ezzel a darabbal csak pénzt lehet keresni. Mellé lehet vele beszélni akkor, amikor nagyon sok mindenről kellene beszélni, és éppen a szín-házban.

Nem akarok ágyúval verébre lödözni; könnyű volna ezt a kis darabocskát elintézni azzal, hogy a színházak emberemlékezet óta hol kommersz darabokat játszanak, hol pedig komoly műveket, és elemezni csak az értékes produciókat illendő. Ila azonban elfogadjuk ezt a szemléletet, pontosan úgy cselekszünk, mint a *Keresztül-kasul* szereplői: nem látjuk meg egymást. A darabbal ellentétben azonban a valóságban mindenki mindent lát, csak éppen önmaga előtt is letagadja, csak éppen vakságot színlel. (Ha ez az Ayckbourn nevű szerző ezt írta volna meg, most eggyel kevesebb okom volna a háborgásra.)

A lehetőség

Úgy tűnhet, hogy egy ilyesfajta bohózat éppen Kern Andrásnak való, aki tehetséges parodista és humorista, mint ezt a nagy nyilvánosság előtt többször is bizonyította. Úgy tűnhet, hogy a színház nagy lehetőséget adott egy fiatal színésznek, mert óriási ritkaság, hogy rendezői diplomával nem rendelkező színész alkalmat kap a rendezésre, ez zseniális, érett színészekkel sem fordul elő gyakran. Úgy tűnhet, hogy a Vígszínházban belátták, diplomától még senki sem lett művésszé, tehát rendezővé sem, rájöttek, hogy ma is akadhatnak olyan színészek, akikből rendezőt lehet nevelni -- ez a

múltban gyakrabban előfordult, mint manapság -, és úgy tűnhet, hogy törődnek a fiatal tehetségekkel, esetünkben egy olyan tehetséges fiatal színésszel, akinek első rendezése nem aratott kritikai sikert.

Az igazság azonban az, hogy a fiatal rendezők az esetek döntő többségében kétféle lehetetlenségre vannak ítélve. Vidéken többnyire lehangolt zongorán kell Bachot játszaniuk, Pesten pedig Stradivárit vagy legalábbis Amati-utánzatot nyomnak a kezükbe azzal a szigorú megkötéssel, hogy kizárólag Ševčík-ujjgyakorlatokat játszhatnak rajta. Esetünkben a második változatról van szó, azzal súlyosbítva, hogy a fiatal rendezőre még az ujjgyakorlat szintjénél is alábbvaló darabot bíztak. Lehetőség ez? Inkább büntetés. Pszichológiai képtelenség, hogy egy minden határon túl kommersz dara-bot a fiatalság természetes önkifejezési vágyától fűtött rendező teljes erőbedobással álmodjon színpadra. Ezen a dara-bon senki sem mutathatja ki az orosz-lán-körmeit, viszont mégis ez az a rendezés, amelynek alapján talán egy életre beskatulyázzák.

Nem az a baj, hogy a *Keresztül-kasul* nem remekmű. De mihez kezdjen egy rendező egy olyan bohózatocskával, amely még a briteknek sem mond sem-

Alan Ayckbourn: Keresztül-kasul (Vígszínház). Balázs Péter (William Featherstone), Bérés Ilona (Teresa Phillips), Erney Béla (Bob Phillips) és Szegedi Erika (Mary Featherstone)



mit? Hogyan szóljon ő akkora budapestiekhez? A rendező, bármilyen fiatal és védtelen, talán mégsem arra való, hogy rossz vagy éppen értékelhetetlenül jelen-téktelen darabból jót csináljon. Nem igaz, hogy ilyen szövegből valamennyire is érdekes előadás hozható létre. A világ haladó és egyben legnagyobb rendezői nem tréfából nyúlnak a legnagyobb klasszikusokhoz, ha valami gyökeresen újat akarnak kifejezni. Az sem véletlen, hogy a jelentős rendezők maguk választják meg, mit fognak rendezni. Gyenge szöveggel nem lehet újat mondani. Régit sem lehet. Semmit sem lehet.

Lehet-e kritikát írni?

Hogyan lehet egy ilyen előadásról kritikát írni? A kritikusnak állértékeket kell állértékelnie. Ilyenkor csak az a kérdés, elégséges-e a rendező mesterségbeli fel-készültsége (mely fogalomról nem lehet tudni, mit fed), vannak-e ötletei, megfelelően szellemes-e, tud-e tempót diktálni stb. Ami a művészetben perdöntő, hogy ugyanis van-e a művésznek - jelen esetben a rendezőnek - megszenvedett mondani-valója, önálló elképzelése a világról és a művészetről, hogy meg

akar- e és meg tud-e rendíteni és meg tud-e nemesíteni engem, a nézőt, az ilyenkor egyszerűen föl se merülhet.

Véleményem szerint a kritikusnak még az állértékelés is kötelessége. Bár a kritikusnak talán a közönség érdekvédelme a legfőbb feladata, hivatása az is, hogy az eleve értéktelenben is megkülönböztesse az értéktelenebbet a kevésbé értéktelentől, hátha ezzel segíthet valamit a kutya-szorítóban alkotó művésznek.

Az állértékelés mérlege a következő:

A rendező kellemes kísérőzenét választott. Volt néhány ügyes ötlete, főleg a darab első felében, amelyben egyébként az író is többet adott, mert a végére az író is elfáradt, látnivalóan kedvetlenül írt ennyire kommerszet - ami nem menti föl bűne alól, mert mégiscsak megírta. Jó ötlet volt például az a mozzanat, hogy az egymást nem látók közül ketten egymástól karnyújtásnyira egyszerre végeznek deréklazító tornagyakorlatot. Jó volt, hogy az egyik férfiszerelő a szerzői utasítással ellentétben fenyegetésül nem a felesége kezét ütögette, hanem a saját magáét, immár a lelki terror eszközeként. Nagyon ritmikus és nagyon kedves volt egy zeneszóra komponált asztalterítés. Jó volt a kergetőzés a darab második felében, már csak azért is, mert sok blöd

szöveget meg lehetett vele takarítani. A saját poénok közül hatásos volt, hogy a szükségét elintézni vágyó vendéget a házigazda lassú számolással a szövegben előírtnál is tovább tartóztatta. (Elnézést kérek, de a dicséret sem mozoghat a darabnál magasabb szinten.) Most jönnek a negatívumok. A szerző a jelek szerint írás közben mégsem látta maga előtt igazán a szituációt, ezen a rendezőnek kellett volna segítenie. Például azzal, hogy az amúgy is egymásra kopírozott lakásokba kettő helyett egyetlen bejáratú aj-tót állít. Vagy azzal, hogy a két lakásban egyidőben folyó vacsorát úgy oldja meg, hogy a közös vendégek nem kényszerülnek minduntalan a derékszögű elfordulásra, amitől az előadás állandóan elbotlik. Mindamellet az egyetlen igazi hanyagság csak az volt, hogy a dúshajú Bárdi Györgyöt időnként tojásfejnek titulálják, mely kifejezés az angolban nem a főnök szinonimája, hanem a kopasz értelmiségié. A szereposztás után más titulust kellett volna találni.

A színészi játék a darabhoz mérten el-kepesztően korrekt. Bánki Zsuzsa, Bárdi György és Balázs Péter nagyon jó, Béres Ilona, Szegedi Erika és Ernyey Béla jó. Igen nagy művészi tisztességre és lelkiismeretre vall, hogy a rendező utasításait pontosan végrehajtják. Ez Ernyey alakításán mérhető a legjobban, ő olyan hangsúlyokkal, gesztusokkal, sőt járásmóddal játszik, ahogyan Kern alakítaná ugyanazt a szerepet. Fábri Zoltán az írói utasításnál szellemesebben tervezte meg a két egymásba ható szobát. Korrektek Hruby Mária jelmezei is.

Rendezni?

Miért vállalta el a rendező ezt a darabot? Mert vagy ezt rendezi, vagy nem rendez semmit. Ha visszautasítja, nem kap mást, talán nagyon sokáig nem kap semmit. Vagy alkalmazkodik, vagy lemond arról, hogy rendezőként próbálja megvalósítani elképzeléseit. Természetesen az alkalmazkodást választja, azzal áltatva magát, hogy talán mégis csinálhat valami kevés jót. Persze ez is lemondás a művészetről, de ez a tény csak utólag derül ki, és a fiatal rendező legalább tovább hiheti, hogy valamivel mégiscsak megpróbálkozott.

Nem lehet azt javasolni, hogy alakítson saját társulatot, vonuljon a pusztába néhány lelkes társal, hogy közönség nélkül és évek nélkülözései után valami nagy művel álljon elő. A pusztába ugyan elengedik, de nem engedik vissza. Közönség és társak nélkül pedig

Alan Ayckbourn: Keresztül-kasul (Vígyszínház). Bánki Zsuzsa (Fiona Foster), Balázs Péter (William Featherstone) és Szegedi Erika (Mary Featherstone) (Iklády László felvételei)



még soha, senkinek nem sikerült színházat teremtenie.

Nem a Vígsház

Az eddigiekből úgy tűnhet, hogy körömszakadtáig védem a fiatal rendezőket és megátalkodottan támadom a Vígsházat, egyetlen vacak darab műsorra tűzésem miatt. Ki kell jelentenem, hogy erről szó sincs. Én azt a teljesen kifinomult szemléletet támadom, amely lehetővé teszi és támogatja, hogy a színházak egy-felől giccset és kommerszt játsszanak, a kassza megtöltése végett, másfelől pedig művészetet adnak, állítólag ráfizetéssel. Ezt csinálja a magyar színházak döntő többsége, és most hadd tekintsek el a kivételektől, mert a tendenciát nem a kivételek reprezentálják. A Vígsház a legkevésbé sem hibáztatható. Sőt. A ma érvényes szemléletet éppen a Vígsház műsorpolitikája valósítja meg a legügyesebben és a legkövetkezetesebben.

Ez a szemlélet nemcsak azért káros, mert közömbösnek tekintve a közönség esztétikai és etikai nevelését, rombolja és zülleszt a közízlést és a közérkölcst, hanem azért is, mert megoldhatatlan ellentmondást hordoz magán a színházon belül. Pszichikai és egyben súlyosan fizikai képtelenség a színházon belül és kívül a giccsparban agyonhajszolt színészekről azt követelni, hogy teljes erőfeszítéssel és ihletettséggel alkossanak akkor, amikor éppen a művészet van soron. A színészeknek egyáltalán nem mindegy, hogy embert kell-e ábrázolniuk, ami egyébként életük célja, legszentebb hivatásuk, vagy éppen ellenkezőleg, kis fércelemek ledarálásához kell-e a nevüket adniuk, a gazdaságosság és a félreértelmezett, sőt, tudatosan elferdített közízlés kétes zászlaja alatt. Nem vagyok tájékozott a színházak gazdasági függőségét vagy függetlenségét illetően, annyit tudok, hogy az állami dotálásról és a színházak nyereségességéről évek óta viták folynak, mely vitában egyesek a teljes állami dotálás, mások a színházak teljes önállósága mellett foglaltak állást, én csak annyit tudok, hogy a művészet, így a színházművészet nem gazdasági kérdés, hanem a szemlélet kérdése. Nem tudom és nem is akarom megérteni, hogy egy szocialista országban a színházak miért nem törekednek minden eszközzel arra, hogy mindig művészetet nyújtsanak. Hogy ezt egy kapitalista országban nem lehet minden színházban megcsinálni, sőt, nagyon kevés színház képes rá, az világos. De nálunk, ahol a művészet, így a színház is, elvileg a nép-

művelés, a szellemi és lelki köznevelés elsőrendű eszköze, ahol a művészetnek általában olyan csodálatos hagyományai vannak (sajnos éppen a színházművészettel bánt a sors a legmostohábban), ahol a művészet olyan kivételes helyzetben van, hogy tömegeket mozgósíthat, ahol a művészet, az igazi, haladó művészet ébren tartotta a nemzeti öntudatot, ahol a legnagyobbak mindig a leghaladóbb világnézetet terjesztették, állandóan gazdagítva a nemzet önismeretét, ahol a művészet olyan mélyen népi volt, mint kevés más kultúrában, ott a nép és a nemzet elleni merénylet, ha a színház lemond arról, hogy létének minden pillanatában művészet legyen.

Szeretném fölhívni a figyelmet arra, hogy a tendenciával szemben haladó színházak is torzult értékrendszerrel dolgoznak, és ez törvényszerű jelenség akkor, amikor eredménynek könyvelhető el a művészre való pusztító törekvés, hiszen a viszonyítási alap a nem művészi. Amikor a színházak többsége nagyipari módszerrel – kisebb részüket kisipari módon – sorozatban gyártja művészileg közömbös előadásait, és most mellékes, hogy történetesen fordított vagy eredeti fércemművet vesznek, hogy a világ melyik tájáról hoznak be azon a tájon korszerű, de nálunk emészthetetlen fogásokat, akkor az úgynevezett művészi kísérletezés már eredménynek minősül anélkül, hogy a kísérletnek volna valós eredménye. Nem azt mondom, hogy nálunk nincsenek kitűnő előadások. Vannak. De ha százalékos arányban számolunk, a helyzet elkeserítő. Kevesebb lenne a közönség, ha sokkal kevesebb, de sokkal színvonalasabb előadást nyújtanának? Kétlem. Még kisebb lenne a közönségben a munkások és a fiatal értelmiségiek, köztük éppen a bölcsészek aránya? Nemigen. (Egyébként a mainál kisebb már nem lehet.)

Abszurdum, hogy ilyet kelljen írni. A Szovjetunió nagyvárosaiban minden színházi előadás kivételes esemény, ünnep, jegyet kapni hetekre előre nem lehet, ott a művészetet vállaló és ápoló színházak soha nem tűznek a műsorukra kommersz, minden szempontból értéktelen darabot, ott minden színháznak más az egyénisége, ott csapatmunka folyik, és a könnyedebb szórakozásra megvannak a külön színházak, amelyek egyébként nem feltétlenül színvonalatlanok. Miért van az, hogy nálunk minden színház „könnyű” is, meg „nehéz” is játszik, halmozva a bemutatókat, az évek

során az abszolút semmitmondás felétől el?

Tévedés ne essék, nem a színház szórakoztató funkciójának jogosultságát vonom kétségbe. Szükség van a színház történelmileg kialakult és a ma formálódó és a jövőben kifejlődő valamennyi funkciójára, 'szükség van arra, hogy a színház vegye át, habzsolja föl, hasonítsa magába az összes többi művészeti ág, a tudomány és a filozófia eredményeit, legyen a színház szórakoztató intézmény, legyen cirkusz, szöszék és mészárszék, legyen a leheletfinom költészet otthona éppúgy, mint a legtriviálisabb vicceké. Legyen meg benne mindaz, ami a korra jellemző, segítsen minket érzelmileg és értelmileg felnőnnünk azokhoz az egyre bonyolódó létkérdésekhez, amelyek szorításában vergődünk, szóljon a színház rólam, rólunk, a közönségről, aki szív-szorongva, esetleg éppen kétségbeesve, műveletlenül vagy művelten, zavartan vagy öntudatosan művésztre vágyom, mert minden lehet a színház, csak ipar nem lehet, ma még kevésbé, mint bármikor, nálunk még kevésbé, mint bárhol a világon.

Ha a színház iparrá válik, ha elnyeli a tehetségeket, szétforgácsolja a művészt, és konzervdobozba aprítva kőpi ki magából az embert, akkor a színháznak más formáját kell találni, mert a színházra szükség van, de az ipar nem színház. Nem hiszek a parányi stúdiószínpadcskáiban, amelyek elzárnak attól a lehetőségtől, hogy valódi közösségi élményben legyen részem, nem hiszek olyan művészetben, amely nem tömegművészet, nem hiszek az amatőrökben, mert művészetet csak főfoglalkozásban, profiként lehet csinálni, nem hiszek abban, hogy a színházat a nagyvárosban kívül, valahol a pusztaságban lehetne megújítani, nem hiszek abban, hogy néhány partizánkodó művész tartós eredményt érhetne el, de minden pórussal érzem, milyen hatalmas a tömegekben a színház utáni éhség, biztosan tudom, hogy a jó színház hatalmas tömegeket vonzana, és hiszek abban, hogy a szocialista állam nem hagyhatja tengődni önkifejezésének és öntökéletésítésének egyik legnagyoszerűbb esz-közét.

Alan Ayckbourn: *Keresztül-kasul (Vígsház)*

Fordította Ungvári Tamás, rendezte: Kern András, díszlet: Fábri Zoltán, jelmez: Hruby Mária.

Szereplők: Bárdi György, Bánki Zsuzsa, Ernyey Béla, Béres Ilona, Balázs Péter, Szegedi Erika.

Klasszikusok - ma

Alig hiszem, hogy van Európában még ország, ahol a „főváros” és a „vidék” olyan eltérő fogalom lenne, mint nálunk. Közvéleményünkben - helytelenül a *vidéki* nem földrajzi jelentésű, hanem értékjelző. Értsd: értéktelen, bővli, szóra és figyelemre sem érdemes. Ez a megkülönböztetés az élet minden területére, így a művészeti, a színházi életre is érvényes, mint ahogy ezt Molnár Gál Péter: *Vidék? Vidék!* című cikkében nemrégiben már vázolta.

Nem kétséges, sajátos történelmi, gazdasági, közigazgatási fejlődésünk eredményeként a vidék és főváros fejlettsége, súlya, tekintélye oly igen különböző, hogy sok tekintetben a megkülönböztetés jogos volt, és bizonyos fókig ma is jogos. A túlzott egyközpontúság felszámolására azonban egyre erőteljesebb a törekvés, s ez a folyamat fokozatosan döntögeti a főváros s a vidék között fennálló, felállított szellemi falakat, s talán megszünteti a vidéki szó pejoratív értelmét is.

Az ország színházi életére is jellemző volt évtizedekig ez a megkülönböztetés. A fővárosiak képviselték „a” színházat, a vidékiek pedig színvonalatlan utánjátszók voltak.

De mostanában - úgy tűnik - mintha megváltozna a helyzet: vidéki városokban alakulnak ki azok a színházi műhelyek, amelyek következetes művészetpolitikai elképzelések alapján a *színházat* tartalmi, műsorszerkesztési, formai szempontból egyaránt korszerű szellemi *fórummá* teszik, s ezáltal igyekeznek megtalálni azt a szerepet, amelyet ma egy adott közösség tudatformálásában a színháznak be kell töltenie. Mindez kevésbé mondható el a fővárosi színházak működésére, így egyre inkább az a jellemző, hogy ha valaki értékes, izgalmas, új formákkal kísérletező előadásokat akar látni, ha következetes műsorpolitikát megvalósító, önálló művészi arculattal rendelkező színházba akar menni, egyik-másik vidéki városunkba kell utaznia, mindenekelőtt Szolnokra, Kaposvárra, Veszprémbe vagy Pécsre, Békéscsabára (s reméljük, a közeljövőben

Szegedre is, ahol az új kamaraszínházban új elképzelések alapján jöhetnek lét-re a prózai előadások).

E színházi műhelyek közül háromnak új produkciója igen érdekes. Ugyanis klasszikus művek - Shakespeare-királydráma, két Molière-vígjáték - mához szóló, a ma emberének problémáira rimelő előadását, illetve az erre való törekvés különböző megközelítését példázzák.

Az előadások alapelve azonos - ha nem is mindegyik produkcióban sikerült egyformán megvalósítani -: a klasszikusok nem poros, múzeumi dráma-művelek, hanem most is élő, ható, mozgósító darabok. Bár az írók a maguk korának társadalmi problémáiról szóltak, a művekben megtalálható az az „aktualitás”, amely - áttételesen - ma is érvényessé teszi megállapításaikat. Az időszerű mag kibontása megteremthet a két kor embere között egy olyan „azonosulást”, amelynek eredménye a mai néző meggondolkodtatása, helyzetére ébresztése lehet.

V. Henrik

A békéscsabai Jókai Színház nagy vállalkozása az a ciklus, amelyet Shakespeare királydrámáiból egymás után három évadban mutattak be, Sándor János rendezésében.

Maga az a tény is figyelemreméltó, hogy egy színház Shakespeare *II. Richárd - IV. Henrik - V. Henrik* királydráma-ciklusát mutatja be. De különösen figyelemreméltó az a mód, az a következetesen megvalósított rendezői megközelítés, ahogyan ez jelen esetben Békéscsabán történt.

Shakespeare alkotókorszakának mintegy tízéves első felében írta meg tíz krónikás játékát királydrámáját. *A János királyt és a VIII. Henriket* leszámítva, a többi két szorosan összefüggő tetralógiát alkot. A nyolc dráma felöleli az angol történelem egyik legviharosabb évszázadát, a Lancaster- és a York-ház küzdelmét, a Rózsák háborúját i 398-tól - II. Richárd száműzi Bolingbroke herceget, a későbbi IV. Henriket - 1485-ig (Richmond gróf-ja, VII. Henrik legyőzve III. Richárdot, egyesíti a Lancaster- és a York-házat).

A hatalmas sorozat azt a „nagy mechanizmust” (Jan Kott) mutatja be, amely a hatalmát istentől eredeztető feudális uralkodó trónfosztásával kezdődik, s a feudális viszonyok felbomlását, az anarchiát, majd a régi-feudális erkölcsi rend széthullását (*III. Richárd*) eredményezi, s amely a polgárság egyre növekvő erejé-

re támaszkodó új tartalmú, az abszolutizmust képviselő uralkodási forma megszilárdulásával, a Tudor-ház uralomra jutásával zárul. Ez a folyamat nem más, mint az egymás után fellépő királyok ádáz küzdelme a hatalom, a korona megszerzéséért, megtartásáért. Örögi kör ez: az egyik király megöli a másikat, vagy legalábbis siettet halálát; a trónkövetelőként ragyogó jellemű ifjúnak megismert egyének a hatalom birtokosaiként elődjeikhez hasonlóan - torzult lelkiületű, uralkodásra alkalmatlan emberré válnak; aki a hatalomért vívott csatában még hívűk volt, az uralkodó törvényesen eltorzult hatalmi megnyilvánulásai következtében pártütővé válik, és mások szolgálatába lép.

Csak egy kivétel akad a sorban: V. Henrik, az első tetralógia záró darabjának hőse, aki egy történelmi pillanatra egyesíti a széthúzó angliai nemzeteket, a belső viszálykodást lecsendesíti, legyőzi a külső ellenséget, nagyszerű békét köt a franciákkal, s aki emberséges, igazságos, nagy tudású, egyszóval ideális uralkodó, akit csak korai - természetes - halála akadályoz meg Anglia teljes felvirágoztatásában.

Nem véletlen, hogy Shakespeare ezt a darabot írta meg utoljára a krónikás játékok közül, ezzel adva meg sorozatának a kornak és Erzsébetnek szóló optimista végkicsengését. De az sem véletlen, hogy a történelmi valóságot kissé megszépítő darab a sorozat közepén van, hiszen ez a nyugvópont, a látszólagos megoldás olyan drámai ellenpontozásra ad lehetőséget, amely a sorozat második részét elindítja, továbbblendíti.

Sándor János a sorozat első részét mutatta be oly módon, hogy a *IV. Henrik* két részét összevonva trilógiát alkotott az eredetileg négy műből. Természetesen az, hogy egy minden ízében összefüggő, egymásra épülő drámaciklus első részét dolgozták csak fel, óhatatlanul megváltoztatja az egyes drámák funkcióját, jelentőségét, egymáshoz való viszonyát, áthangolódik az eredeti konstrukció mondanója is.

A darabok külön-külön önálló, teljes drámák, együttesük azonban többlettartalommal ruházza fel őket. Az a kényszerű tény, hogy Békéscsabán - de másutt sem - nem lehet jelenleg egy ilyen ciklust egyetlen szezonban eljátszani, arra készítette a színház vezetőit, hogy három évre széthúzzák a bemutatókat.

A rendezőnek tehát úgy kellett a trilógia koncepcióját kidolgoznia, érvénye-

sítenie, hogy a külön-külön előadott drámák elsősorban önmaguk törvényei szerint éljenek, s csak mintegy második vonalként, jelentéstartalomként érződjék az összetartozás, a nagyobb drámai folyamat.

Sándor János a trilógia bemutatásakor nem az angol történelem eseményeinek krónikása akart lenni, hanem azt kereste, mit mond ma számunkra e három mű együttese, mi az, ami a királyok sorsából általában érvényes az emberre, mindenkinek előtt a ma emberére. Vezérfonalként azt ragadta ki, hogy milyen kapcsolatban van az ember a neki adatott hatalommal, a mások feletti uralkodás jogával, lehetőségével. II. Richárd az „Úr választott küldötte”, akit „halandó szó nem mozdíthat el soha”, tehát emberfeletti lény. A szeszélyes, hatalmát rosszul, egyéni kedvteléseire felhasználó királyt megfosztja trónjától Bolingbroke, aki nem születése szerint, de rátermettsége folytán lehet uralkodó. De IV. Henrikként ő sem él helyesen jogaival, hívei elhagyják, polgárháborúba taszítódik az ország. Fiára sem számíthat, mert ő az „élet zajos partjain”, a pórnép és a gondtalan, könnyelmű, felelőtlen ivócimborák körében érzi jól magát. Az itt és így szerzett tapasztalatok, a háborúk azonban megtanítják a helyes uralkodói gondolkodásra, cselekedetekre. IV. Henrik halála után V. Henrik igazságos, jó király lesz, aki úgy vélekedik, hogy „a király, ha ceremóniáit elhagyja, meztelenségében ő is csak ember”. Azaz a trilógia alap gondolata: „Aki hatalmat képvisel, nem emberfeletti lény az, ő is csak ember.” Tehát éljen is úgy, mint egy ember. Az V. Henrik előadása ezt a humanista magatartást hangsúlyozza.

Az V. Henriket ritkán játszották hazánkban. Az irodalmárok statikus drámának tartják. Valóban, más krónikás játékoktól eltérően ebben nincs látványos csata, párviadal, öldöklés, vér és gyilkos. Az összeütközés elsősorban gondolati síkon zajlik, a darab három különböző rétegének ellenpontozott egymásmellettiségéből bomlik ki. A három réteg: a hazájáért harcoló király, kísérete és a hősies angol hadsereg; a háborút egyéni céljaira felhasználó szedett-vedett társaság: Bardolph, Nym, Pistol, valamint az öntelt, szájhős, elmaradott haditechnikájú, széthúzó franciák.

Sándor János a drámaiatlan dráma bonyolult belső ellentétrendszerét és humanista vallomását a pontos értelmezés és a modern játéktípus ötvözésével vitte színre.

A trilógia lényegében azonos színpadterben, díszletépítmény körül játszódik: a forgószínpadra felépített deszka-alumíniumcső-hullámpalalemez-létra-lépcső-kombináció, ahogyan elfordul, lehet ostromlott erőd, bástyaszeglet, utca Londonban, vagy fogadóterem a francia király kastélyában. De hogy éppen mi, azt nekünk, nézőknek kell a szituációknak megfelelően képzeletünkben továbbépíteni. A jellegzetesen és hangsúlyozottan mai anyagokból készített díszlet (Csányi Árpád tervezte) egyszerre hű a shakespeare-i kopár színpadhoz, és utal a XX. századra.

Akárcsak a jelmezek. (Vágvölgyi Ilona tervezte.) A darab három táborát a jelmezek is jellemzik. Az angolok ruhája leginkább a mai fiatalok viseletére hasonlít, így például Henrik matt bőrdzsekiben, magas nyakú szürke pulóverben, rojtos szárú csizmában jár, a katonák mai katonai sátorlapot terítenek magukra. A francia udvar tagjai vakító fehér, csak-nem mai szabású utcai ruhákban pompáznak, a tábornagyot csupán az különbözteti meg a többi főúrtól, hogy rajta nem zakóforma, hanem négy nagyzebes, öves kabátka van. A harácsoló, léhűtő társaság öltözete szedett-vedett, színes, rongyos, mindenben túlzásokra hajló. A jelmezek stilizáltsága, mára uta-

lása szintén végigvonult a trilógián, de az V. Henrikben sikerült leginkább a jellemzést, a korhűségtől való elszakadást és a mai divathoz való közelítést egységbe hozni.

A táborokat az eltérő mozgással is jellemzik. A franciák finomkodó-pipiskedő mozdulataival szemben Bardolphék rusztikusak, keveset mozgó, nehézkesek. A király és környezete csupa mozgás, a csupasz föld a hálólhelyük, ülőalkalmatosságuk; kúsznak a harcban, megmásszák az ostromlott vár falát, s mind-ezt többnyire könnyedén teszik.

Az előadás legfontosabb és legfelségebb jelenete az, amikor V. Henrik átláthatóan - sátorlapba burkolózva - a döntő csata előtt katonái közé megy megtudni, milyen a hangulat, s buzdítani a harcba. Ekkor hangzik fel az emberséges hatalomról szóló monológ. A rendezés egyik csúcspontja lett ez a jelenet. A hitvallás elvesztette monológ jellegét, mert a katonák közbeszólásai súlyosabbak lettek, s valóságos dialógus, vita kerekedett. Ebben nagy része van Háromszéky Péternek és különösen Kovács Lajosnak, a két katona alakítójának, akik valóban magukkal egyenrangú emberként veszekedtek a királlyal, és vágták a szemébe az uralkodónak szóló vádjait.

V. Henriket Csernák Árpád játszotta.

Shakespeare: V. Henrik (Békés megyei Jókai Színház). Lengyel János (Fluellen) és Csernák Árpád (V. Henrik)



Az ő királya elejétől fogva tiszta ember, akiben nincs semmiféle praktika; amit mond, úgy is érzi, gondolja. A színész egyéniségét kölcsönözte a szerepnek, ettől megrendítően hitelessé vált a csupa jótulajdonság Henrik. Katalin megkérésének jelenetében egyszerre tudott erős, darabos férfi és ellágyuló, zavarban levő gyerekmber lenni.

A színészi alakítások különben meglehetősen eltérő színvonalúak voltak. S ez egy általános problémát jelez. Ugyanis nincs ma Magyarországon - Budapestet is beleértve - színház, ahol egy Shakespeare-dráma szerepeit többé-kevésbé optimálisan, nagyobb művészi kompromisszum nélkül ki lehetne osztani. Ez Békéscsabán többszörösen igaz, mert az együttes nem túl nagy létszámú, és összetétele sem a legideálisabb.

A rendező érdeme, hogy az előadás mégis egységes stílusú volt, hogy együttesé kovácsolta a társulatot. A beszédtechnika fogyatékoságait azonban ő sem tudta megszüntetni.

A békéscsabai Shakespeare-trilógia fővárosi színházakat is elgondolkodásra késztető tett volt. Nem elsősorban a vállalkozás, hanem a megvalósítás miatt. Sándor János a három bemutató során egyre tisztuló, korszerű Shakespeare-játéktípus elemeit dolgozta ki.

Tartuffe

Molière halálának 300. évfordulója alkalmából sokasodnak - vagy legalábbis remélem, hogy tovább sokasodnak - az örökéletű klasszikus vígjátékok bemutatói.

Kaposvárott Kertész Mihály András főiskolai hallgató vizsgaelőadásában mutatták be a *Tartuffe*-öt.

A rendező nem szokványos kötelezőirodalom-illusztrációt akart megjeleníteni, hanem azt kutatta, hogyan lehetne ízig-vérig mai akusztikájú előadást alkotni. A szándék azonban csak részben valósult meg.

A kaposvári *Tartuffe* nem a vallási képmutatás, álszentség megtestesítője, hanem a közéleti képmutatásé. Ez a *Tartuffe* a köz- és magánéletben gyáva, hiszékeny kispolgárok kisstílusú vámszedője, megvásárolható besúgó. Nem kétséges, ezek a vonások is jellemzik *Tartuffe*-öt, de ennél összetettebb, nagyobb formátumú álszent ő. Tehát a darab gondolat-körét ez a megközelítés óhatatlanul szűkebbre vonja, s maga a mű cselekménye, a konfliktusok sora, a figurák jellemrajza áll ellent ennek az értelmezésnek.

A rendező koncepciójának érvényre juttatása érdekében néhány új - jobbára néma - jelenettel bővítette a darabot. Az előadás kezdetekor egy csillogó-villogó plastiköltözékbe bújt katona jön a színpadra, megszámlolja a nézőket, majd botjával hármat koppant, belép az első emeleti egyes páholyba XIV. Lajos, és jelt ad az előadás tényleges kezdetére. Molière-Orgon hálaadó, magasztaló verset szaval a királynak, aztán felmegy a függöny, és egy émelyítően rózsaszín-zöld, óriási gipsz stukkó girlandokkal díszített szobában ül a család: csámcsogó, szortyogó, reszkető fejű, habókos emberek gyülekezete. Hosszú némajátékkal mutatja be a rendező ezt a kisstílusú családot, amelyen *Tartuffe* uralkodik. A második rész kezdetekor, a IV. felvonás előtt az operettkatonának *Tartuffe* átadja, mint jó besúgóhoz illik, azt a ládikót, amelyről a későbbiekben a darabban különben csak szó van, s amely annyi bajt zúdít Orgon családjára. Ezek a jelenetek azonban nem válnak szerves részévé az előadásnak.

Az előadás ezen kívül is igen heterogén. Vonatkozik ez a rendezői ötletekre, a színészi játékokra, a jelmezekre egyaránt. Néhány példa jól érzékelhetővé teszi ezt.

Az Orgon-család tagjait az első jelenetben úgy ismerjük meg, hogy mindöjküknél valami hibázik. De ezek a családtagok azok, akik átlátnak *Tartuffe* mesterkedésein. Tehát az indítás nem maradhat érvényben, mint ahogy a színészek a kezdő képben mániákusan ismételt szokásaikat a későbbiekben természetesen kénytelenek is elhagyni.

Orgon és Cléante második felvonás-beli nagy vitája közben Orgon egy kékre pingált keresztet, egy naiv stílusú feszületet állít össze építőkockaszerűen, a színpad előterében, tehát igen hangsúlyossá válik a „kellék”. Majd a színpad leghátulsó, eldugott sarkába cipeli, s a továbbiakban a kereszt nem „játszik”. Az ötlet egyszeri marad, nem vitték végig.

A rendező felismeri, hogy a rezonőr Cléante és *Tartuffe* más-más módon, de egyformán demagógok, csak az egyik ügyesen manipulál a demagógiájával, a másik szentenciái leperregnek a hallgatókról. Páros jelenetükben azonban semmi sem indokolja, hogy *Tartuffe* egyedülálló mozgásrendszerét kényszerítse rá a gyökeresen más mozgású Cléante-ra a rendező.

A *Tartuffe* nem vígjáték, hanem tragédia. A negyedik felvonásig harsányan kacaghatunk, de a darab végén arcunkra

fagy a nevetés, és a feloldás happy endingje már nem változtatja meg a tragikus fordulat okozta szorongó érzésünket. A kaposvári előadás bohózatra van hangolva, s így a család kidobását, a Lojális úr megjelenését, *Tartuffe* követelőzését sem vesszük komolyan.

A sikerületlenebb részekkel szemben néhány epizódban viszont jól érvényesült a rendezői elképzelés, mindenekelőtt *Tartuffe* jeleneteiben.

Verebes István egészen sajátos *Tartuffe*-figurát alkotott. Elsősorban mozgással. Csaknem mai utcai ruhában, fia-talon, minden rútság nélkül jelenik meg. Mégis undorító, mert minden hangja, mozdulata beállított póz, milliószor ki-próbált hatású patron. Mozdulatai cikázóak, szerelmi vallomásakor térdre veti magát, majd felpattan, három lépéssel körberohanja a szobát, és messziről térden csúszik az asszony lábaihoz. Bűnbánatakor fetreng a földön, térdre pattan, majd epilepsziásként hanyatt dobja magát. Az „asztal”-jelenetben letépi magáról az inget, félmeztelenül tépdesi Elmiráról is a ruhát, felkapja a nőt, az asztalra veti, rádobja magát, s miután Elmira eltaszítja magától, széles ívben lezuhan a földre. Máskor szinte lassítottfilm-hatású kimerevített mozdulatokkal, pózokkal árulkodik egész lényének hazugságáról.

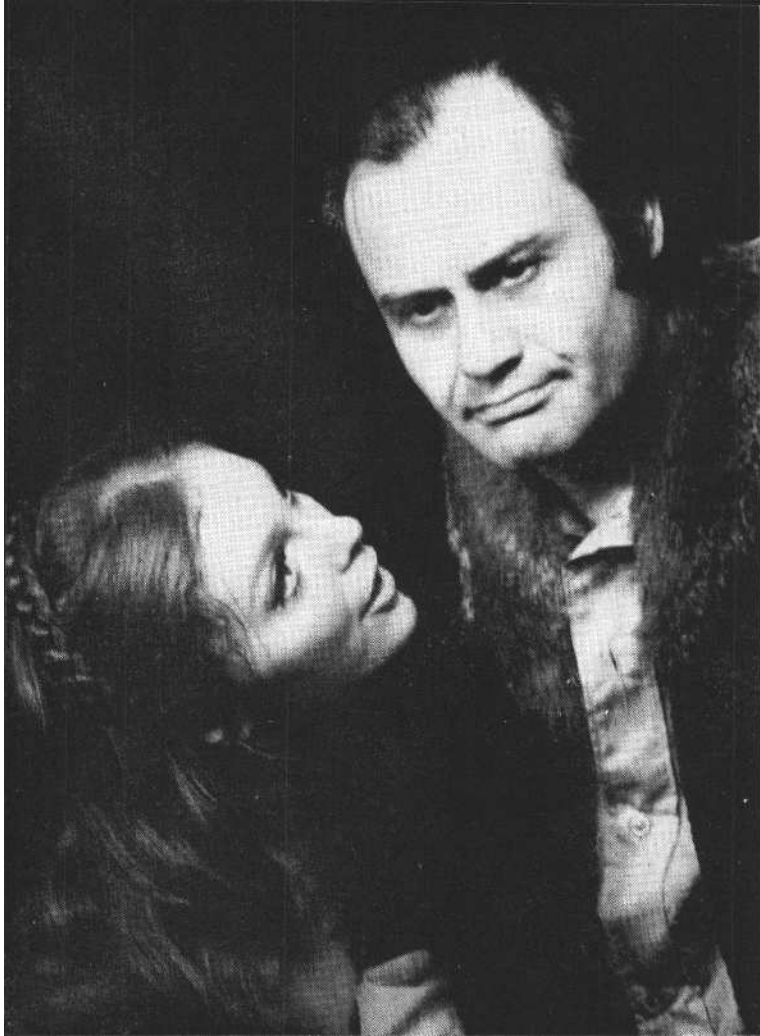
De a nagyszerű pillanatok mellett bántó túljátszások, fölösleges gesztusok vannak, és adós marad a tragikus fordulattal, egy pillanatra sem válik igazán félelmetessé.

Mindezek jelzik, hogy ebben az esetben a koncepció nem a mű lényegéből adódott, ezért az egyes részek önmagukban jók lehetnek, az egész műalkotás mégsem állt össze.

Mégis, szertelenségében, félig sikerült megoldásaival is tiszteletre méltó Kertész Mihály András törekvése, hogy új szemszögből mutassa meg Molière művét, és tiszteletre méltó a színház is, hogy erre lehetőséget adott, és vállalta a kísérletet minden kockázatával együtt.

Versailles-i rögtönzés - Dandin György

A Szolnoki Szigligeti Színház Molière két művét Székely Gábor rendezésében, egy előadásban mutatta be. Nagy élmény ez az előadás, hűsbavágóan időszerű, anélkül, hogy erőszakosan aktualizálna, igazi népszínház, ahol a közönség - fel-nöttek - a gyerekelőadások légkörét fel-idézve élnek együtt a színpaddal, kiálta-



Molière: Versailles-i rögtönzés - Dandin György (**Szolnoki** Szigligeti Színház).
Andai Györgyi (**Angyalka**) és Polgár Géza (Dandin György)



Bárány Frigyes, Andai Györgyi, Szombathy Gyula és Koós Olga
a Versailles-i rögtönzésben (Nagy Zsolt felvételei)

nak fel Dandin Gyurinak, s mindezeken túl a modern színjátszás számos szépségét magába foglaló produkció.

A Versailles-i rögtönzéssel kezdődik az előadás. A nézőtéren keresztül betoppan Molière, s szólítja színészeit: gyorsan próbálni kell az új darabot, mert pár óra múlva előadás a király előtt. Senki nem tudja a szerepét, a szokásos próbaundor. S a próba közben egyszerre csak megszűnik a vidám élcelődés, és komolyra, már-már komorra fordul a hangulat. Kiderül, miért nem írja meg Molière a régóta tervezett tragédiáját a színészek életéről, miért kénytelen mondandóját a könnyebben megemészthető, elviselhető vígjátékokba csomagolni, miért kényszerül időnként megalkuvásra. Molière írói hitvallása ez az egyfelvonásos.

Székely Gábor nem a könnyed bolondozást, a színpadi élet mindenkit érdeklő intimitásait vitte színpadra, hanem az író ars poeticájával a maguk színházi hitvallását is elmondta. Éppen ezért néhány részletet felerősített, másokat viszont gyengített. A próbafolyamat így kevésbé hangsúlyos, mint Molière vallomása, néhány színész igazmondó, bíráló színházat követelő magatartása, az alkalmatlankodó márki figurájának értelmezése.

Ha elolvassuk a darabot, az alkalmat-

lankadó márki például csupán kedélyes, okvetetlenkedő fickó, aki megakasztja a próbát. Az előadásban a nézőtérről megy fel a színpadra a márki, körülszimatol, leereszkedően nyájas, mosolygós, de eltávozva, a megfelelő helyen mindent jelent. Ezzel a szerepértelmezéssel egyszerűen érthető lesz Molière kifakadása a kiszolgáltatottságról, és arról, hogy mennyi mindenkit nem irt még meg, nem pellengérezett ki, akiket utál, a talpnyalókat, a hízelgőket, a hatalma-sok udvarlóit, a vagyon imádóit, a mindig elégedetleneket, a buzgólkodókat.

A nézőtéren feltűnnek a türelmetlen fontoskodók, fütttykoncert közepette követelik a beígért előadást, az előadás azonban nincs még kész, mire megjelenik a király küldötte, s mint egy szobor elzengi: más darabot is elfogad a fenség. S kezdődik a *Dandin György*, a fékezhetetlen sodrású komédia.

De ez a komédia sem egyértelműen víg mulatság. Dandin György utolsó megcsúfoltatása után lelkiileg-testileg összetörve egyedül marad a színen. Elhangzik a mondat: „Ha valaki, mint jómagam, rossz asszonyt vesz a házhoz, annak számára csak egy a kivezető út: fejjel előre, bele a vízbe!” Majd felkel, elindul, rálép Angyalka ledobott ruhájára, felemeli, s megadóan felmegy a ház

ba. Ezután megszólal a hangszórón az a füttymotívum, amellyel Klitander jelezte a légyottot, s nyeglén, magabiztosan megjelenik maga Klitander is, leül a színpad szélére, és gusztálni kezdi a nézőtér szépasszonyait.

Az előadás gyors tempójú, kitűnő ritmusú. Ezt nagyrészt a díszlet, a térkiképzés segíti elő (Székely László tervezte). A tér mélységében és magasságában is tagolt. A színpad középső harmada felett egy „híd” van, amelyen Dandin Györgyék házának „tisztá szobái” helyezkednek el. Alatta balról gazdasági helyiség, jobbról utca. Az elő-színpadon bal oldalon szintén gazdasági helyiség van, míg jobb oldalon a színpad hátulsó felével egyetemben az utca. A felső szintre csak létrán lehet feljutni. Ez a többszörösen osztott tér a Versailles-i rögtönzésben fehér tüllfüggönnyel le van szűkítve.

Kiváló játéklehetőségeket kínál ez a díszletkonstrukció. A *Rögtönzésben* egy szerelmi jelenetnek a konkurrens szín-ház modorában történő eljátszásakor a szerelmes leány a felső szinten van, az udvarló a létrán csüng, olyan az egész, mint egy erkélyjelenet; a próbán a két márki bevonulását a jobb oldali, teljes mélységében nyitott színpadon át lehet bemutatni, ami a hosszú tér miatt több

jellemzési lehetőséget ad, mint egy egyszerű belépés.

A *Dandin Györgyben* nincsen állandóan mozgó díszletfal, kasírozott ajtó, amelyet, ha becsapnak, visszavágódik. Helyette van egy létra, amelyet fel lehet húzni, így a kapu be van zárva, s le lehet engedni, és akkor szabad a bejárás. S mennyi játékötlelet kínál egy létra! Ki is használják a színészek.

Dandin György harmadik megcsúfolásakor, amikor Angyalka a légyotton volt, s nem tud visszamenni a házba, Dandin Gyuri fenn áll a felső szinten, a létra felhúzva, Angyalka pedig előre-hátra rohangál, hogy a fent sétálgató férjura szeme elé kerüljön, a könyörgésével meghassa. S amikor öngyilkosságot színlel, csak a „híd” alá kell mennie, hiszen ott Dandin nem látja, tehát nyugodtan komédiázhat.

Csupa mozgás, vibrálás az előadás. Hol fent, hol lent, hol itt, hol ott játszódik a jelenet; elől folyik a cselekmény, de hátul már megjelenik a csábító; a színpadon Molière keserű vallomása szól, s a karzaton felhangzik a fontoskodók füttye.

A színészi alakítások a ritkán tapasztalt egységes együttesjáték követelményeihez igazodnak. Mindenki mindkét darabban játszik, így módja van eltérő szituációkat megoldani.

Szombathy Gyula Molière-je bővérű komédiás és keserű művész egyszemélyben. Paródiái elragadóak, vallomása félelmetesen őszinte. Csikaszként bumfordi parasztlegény.

Polgár Géza alkalmatlankodó márkija maga a besúgás mintaképe. Dandin György szerepében sikerült a passzív, lázongva tűrő, panaszkodó figurát minden túlzás nélkül eljátszania, tragikumát megéreztetnie, s a közönséget maga mellé állítania.

Bárány Frigyes csak néhány gesztussal él, rezzenéstelen arcú márkí és csábító, akinek nem ez az első esete, nem is az utolsó, mégis élvezni a játékot a butuska asszonnyal.

Andai Györgyi nem maradt adós Angyalka sok-sok szerepváltásával, utolsó felvonásbeli könyörgése, „öngyilkossági” csele, valamint a Klitandernek címzett, de Dandin György által elszenvedett ütlegetés különösen jól sikerült.

Csomós Mari Béjart kisasszony és Kati szerepében jelenetenként más-más színt tudott felmutatni. A következetesen igaz színházat követelő színésznő szerepében az erkélyjelenetben a naivát

is eljátssza, s mint Kati, évődő, de már-is a legényen uralkodó parasztlány, Klitanderrel szemben komorna, asszonyának barátnője.

Székely Gábor két eltérő hangvételű Molière-darabot illesztett egymás mellé. A *Versailles-i rögtönzés* inkább a keserű hangú, a *Dandin György* a népi komédiás Molière-t mutatja. A darabok előadása külön-külön és együttesen egységes stílusú volt. És mindenkifölött hallatlanul mai. Újraolvassa, újraértelmezve a sokat olvasott-látott drámákat, a darabok szellemét, gondolatiságát bontotta ki úgy, hogy magáénak vallotta, amit Brecourt A *Versailles-i* rögtönzésben mond: „A vígjáték feladata, hogy bemutassa az örök emberi hibákat, s különösen korunk hibáit; így hát Molière nem is rajzolhat olyan jellemet, amelyik ne emlékeztetne valakire a társaságban.”

Jan Kott írja: „Csakis úgy alkothatunk értékítéletet minden Shakespeare-előadásról, hogy azt kérdezzük, mennyi van benne Shakespeare-ből és mennyi belőlünk...”

Ez nemcsak a Shakespeare-előadásokra igaz, hanem minden klasszikus örökbecsű darabjára. A felidézett „vidéki” előadások a szerzőt is, korunkat is felmutatták. Ezzel nem minden „fővárosi” előadás dicsekedhet.

Shakespeare: V. Henrik (Békés megyei Jókai Színház)

Fordította: Németh László, rendezte: Sándor János m. v., díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Vágvolgyi Ilona.

Szereplők: Csernák Árpád, Szerencsi Hugó, Lengyel János, Háromszéky Péter, Kovács Lajos, Bicskey Károly, Széplaky Endre. Vajda Károly, Bángyörgyi Károly, Cserényi Béla, Szentirmay Éva, Kalmár Zsuzsa.

Molière: Tartuffe (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Vas István, rendezte: Kertész Mihály András f. h., díszlet, jelmez: Pauer Gyula.

Szereplők: Szabó Ildikó, Kun Vilmos, Olsavszky Éva, Kiss Jenő, Andai Kati, Kiss István, Papp István, Verebes István, Molnár Piroska, Garay József, Radics Gyula, Czákó Klára.

Molière: Versailles-i rögtönzés - Dandin György (Szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Illés Endre és Illyés Gyula, rendezte: Székely Gábor, díszlet: Székely László, jelmez: Hruby Mária.

Szereplők: Szombathy Gyula, Polgár Géza, Peczkay Endre, Bárány Frigyes, Papp Zoltán, Gyürki István, Andai Györgyi, Csomós Mari, Koós Olga m. v., Vaszy Bori, Kiss Erika, Szeli Ildikó.

BERKES ERZSÉBET

Két szerep - és Tomanek Nándor

Két új bemutató alkalmával láthattuk új szerepben Tomanek Nándort. A Víg-színház színpadán Molnár Ferenc *Liliom-*jának Ficsúrját kelti életre, a Pesti Színházban Nemeskürty István-Örkény István: *A holtak hallgatása* című dokumentumdrámájában ő szólaltatja meg, pontosabban: ő játssza Jány Gusztáv „szólamát”. Mindkét feladat karakter-szerep, s mindkettőben kiemelkedőt nyújt, méltán aratva nagy sikert.

Ficsúr

A színpad törvényeit és lehetőségeit bravúrosan ismerő Molnár Ferenc szerzői utasítások helyett „beszélő névvel” határozta meg az alakítás lényegét. Ficsúr - ebben ott vibrál a kikent-kifent jassz, a puhány link, a virtustalan vagány, a szószegő csibész: a kisszerű bűnözés teljes asszociációs köre. Lényegében mindannak ellentéte, ami a főszereplőt jellemzi. Liliom egy egész társadalmat kihívóan inzultáló vagány, játékosan kedves csibész, nöbolondító hetyke link, munkátlan mihasznasága ellenére is naiv, gyermeken ártatlan: értékes ember.

Ismerve s értve Molnár Ferenc felfogását, szándékait, nem sok szellemi energiát igényel Ficsúr szerepének meghatározása. Megformálása annál inkább. Miből teremt a színész? Mindenekelőtt testének adottságaiból. Ezek az adottságok Tomanek alkatának külső jegyeit tekintve nem rendkívüliek. A rendőrségi körözések stílusában szólva: haja szőkés, szemé kék, arca, termete átlagos. Amit ehhez az évek tettek hozzá: két mélyen vésett ránc az orr tövétől a száj sarkáig, kicsit könnyed rajzú, majdnem fitos orr, mintegy a ráncokat semmibe vevő cáfolatul, a kesernyész-finnyság száj, amely beszéd közben talán ferdére is rajzolja az arc egészét. S még valami, a legkevésbé elhanyagolható: egy ember „fennállásának félévszázados tapasztalata”. Mindenekelőtt ez utóbbi az, amit tudatosított magában a művész, s ennek alapján komponálta a szerep igényei szerint újjá, mássá fizikai adottságait.

Tomanek Ficsúrja sápadt, karikás szemű, erősen öregedő. Szemét sötét árnyék

arcok és maszkok

övezi: átkártyázott éjszakák árulkodó jelei. Ráncait finnyáskodó hangsúllyal viseli, és arca ettől kiélt, szivacsos, nyirkos benyomást tesz. Maga is jobb külleműnek szeretne látszani: brillantinnal le-nyalt hullámokat ken a fejére, s egy mocskos fésűvel újra meg újra igazít e nagyon is ápolatlannak tetsző fürtökön.

Ápolatlan, mocskos? A keshedt nadrag trottyossága, a szalonnás hajtókéjű zakó, a színe vesztett ing, s a törődötten összefogott csokornyakkendő konyult propellerszárnyai nem azért piszkosak, mert a színház „piszkos” jelmezt ad a színészre. Ahogyan Tomanek ezeket a ruhadarabokat viseli, igazgatja, ettől lesz Ficsúr piszkos. Látjuk, tudjuk: milyen állapotban lehet gallérja, mandzsettája s a vedlett eleganciát kiegészítő tornacipőben a zoknijai. Igen, ez a tornacipő nemcsak vurstlibelivé rajzolja az öltözetet, de Ficsúr mozgását is meghatározza. A gumitalpú, zajtalan mozgás, Tomanek tartásával kiegészítve, settenkedő, óvatos, elillanni mindig kész léptekeket biztosít, s nyomatékossá teszi a figura belső jellemzőit: Ficsúr mindig és mindenben osonni kész, árnyékban lapító.

Ehhez az exteriörhöz zavartalan egy-ségben illik Molnár Ferenc szövege, amit Tomanek hangsúlyai továbbrajzolnak, elmélyítenek. Egyik ilyen, csak villanás-nyi hangsúlyra mélyen megvilágítja a jellem egészét, akkor, amikor a boldogságtól kába, hozsannás révületben indulataival küszködő Liliomnak válaszol. Liliom ugyanis örömét megosztandó Ficsúrnak lelkendezi: Juh gyereket vár! Ficsúr válasza csak ennyi: Na és? Ez a menet közben váll fölött visszaköpött parányi kérdés közönyt és undort hordoz. Közönyt - mert mi köze neki ahhoz, hogy a haverja boldog, hogy a haverja attól boldog, hogy apa lesz, s egyáltalán miért öröm ez? S mi köze akár Liliom-nak is ahhoz, hogy a kis cseléd, akit eddig ágvasul használt, gyermeket vár? S undor is igen. Mert miért öröm az, ha gyermek születik? A legjobb esetben is pech, s ha te, Liliom ennek örülsz, akkor balek vagy, akkor te szereted ezt a cselédet, akkor te felelősséget vállalsz, te gondoskodni akarsz - hát mi közöm nekem ehhez, amit közönségesen családnak, szeretetnek, emberségnek hívnak? Mennyi-re sértő, mennyire megalázó a két kurta szó, amit Tomanek Ficsúrja, mint ragacosz mocskot lök vissza - a maga senki voltának bizonyosságául.

A jellem egész ívének-rajzának lezárá-sául ugyanez a mozzanat rajzolódik ki



Ficsúr utolsó színpadi megjelenésekor. Most már csak egyetlen néma gesztusban. Liliom meghalt. Az ismerősök ostobácska részvétnyilvánításaiakkal el-mentek. A gyász csendességébe Ficsúr oson, zajtalan tolvajléptekkel. Messziről, kinyújtott nyakkal megnézi a halottat, lihegő, félelemtől cserepes száját utálkozva elhúzza, s elillan. A gyors iszkolás nemcsak menekülés, de alig titkolt öröm is : megúsztam. Nem én, hanem a másik került kére. S hallgat már örökre - nem kell félnem a lebukástól. De azért az egész olyan utálatos is - ez a halál is, de a halál maga kivált. És végül is nekem az egészhez semmi közöm. Ez Liliom dolga és ezé a kis, esett Zeller Julié. El innen. Nekem az egészhez semmi közöm.

A cinikus kívülállás megjelenítése - ez az a magasabbrendű többlet, amit Tomanek ad a szerephez. S amit úgy ad hozzá, hogy kétségünk ne maradhasson felőle: utálni való, mert embertelen. S már nemcsak Ficsúrt utáljuk - de felismerjük s megvetjük az embert zsugorító individualizmust egészében.

A hadsereg parancsnoka

Különleges szerep. Különleges egyfelől azért, mert *A boltak ballgatása* nem színjáték a szó hagyományos értelmében, hanem dokumentumjáték, ahol szinte valamennyi szereplő historikus tényeket szolgált meg, több történelmi alak hang-ját, mondókáját teszi érzékletessé, anél-

kül, hogy a szereppel azonosulna, anélkül, hogy a figurateremtést vállalná. János Gusztáv, a második magyar hadsereg parancsnoka azonban egyetlen színész megjelenéséhez kötődik: Tomanek Nándorhoz. Ő - a rendezés szellemében - nem a férfikórus egy tagja, hanem következetesen eljátszott, a színészi alkotás hagyományos értelmében felfogott jellem. A szerkesztés és az előadás oratorikus egysége' azonban nem engedi meg, hogy ehhez akár jelmezt, akár kellékeket, vagy bármilyen díszletelemet is alkalmazzanak. Tomanek civil ruhában, minden maszk nélkül teremti meg a figurát. Egyetlen eszközt használ: beszédét. Gyors, pattogó, katonásan feszült tagolással mondja szerepét, s csak mimikájával ad ehhez „látványt”: ferdére csapott szájtartással, keskenyre szorított ajakkal beszél, feszült vonásainak vasfegyelemmel megtartott nyugalma szöges ellen-tétben áll azzal a tomboló indulattal, mely szavainak tartalmában vibrál. Egyetlen-egyszer „esik ki” ebből a nyugalmi állapotból. Akkor, amikor a János utolsó hadparancsát előkészítő gondolatokat szólatatja meg. Túl a szöveg tartalmán, ez a tomboló indulat győz meg arról, hogy miben is áll János Gusztáv bűne: az a vesztes, aki elismeri magáról, hogy vesztett, tehát visszavonul. Aki nem adja ki a visszavonulási parancsot, az nem ismerte el a vereséget. Ő pedig nem adja ki. Kerül amibe kerül - tízezrek halálába -, nem 'számít. Egy csak a fontos, hogy azok a hátszágban dekkoló kék-vérű katonatisztek, akik őt a biztos megverettetés helyzetébe küldték - ne lássák őt vesztesnek. Tomboló dühe ettől pattan ki: hiába végzett kitüntetéssel tiszti-iskolát, hiába tüntette ki magát a Horthy-rendszer eminens kiszolgálásával, ő soha nem számított - most már tudja, hogy soha - ahhoz a vezető elithez, amely-be bekerülni annyira akart. A vidéki szatócs fia volt s maradt. Mint a magyar hadsereg a német hadsereg pufferja, úgy volt ő pufferja a dzsentrivezetés-nek. S ez a felismerés nem azok-hoz hajlítja, akik eleve is, mindig is kívül rekedtek a hatalmon, nem a katonái, saját tisztikara lesz a fontos, hanem az, hogy a Bartháknak, Szombathelyiek-nek megmutassa... Mit is? Hát csak azt, hogy kerül, amibe kerül, ő magát vesztesnek el nem ismeri.

Kétszázötvenezer ember életének ura - törpe. Nem szakismerete, nem a tények ismerete hiányzik belőle, hanem az önismeret. Önmaga sorsának vállalása. Ezt



a tényt nem szépíti az sem, hogy később maga áll a népbíróság elé, s katonai tetteit - melyek egyébként is tények - vállalja. Bűnössége felől nem hagy kétséget.

Jány tetteinek bemutatása az oratorikus előadás konvencióinak megfelelően csak dokumentum marad ott, ahol dokumentum állt a szerzők rendelkezésére. De amikor „hiteles” dokumentumok nélkül, a szerzők állítják elének annak a „had-vezérnek” belső világát, ezt meg kellett jeleníteni, színészi alakító erővel érzékletessé kellett tenni ahhoz, hogy az írói részletek egyenértékűek legyenek a dokumentumokkal. Mert csak így és csakis ezáltal láthattunk bele abba a pszichózisba, abba a feneketlen cinizmusba, amely tízezerszám gyártotta a magyar hullákat. Jány csak megismételte azt, amit az egész



Tomanek Nándor A holtak hallgatásában (Pesti Színház) (Iklády László felvételei)

Horthy-vezetés tett: lihegett egy olyan szekér után, amelyik nem vette fel. Hitler szekérét Horthy, a dzsentrivirtus szekérét Jány követte, sóvárogta. S az utat magyar bakák hullái szegélyezték.

A hibát, a felelősséget sok mindenben kereshetjük, sok mindenben megtalálhatjuk. Erről vallanak a tények cáfolhatatlan bizonyosságával a megszólaltatott dokumentumok. Emberi jellemzők, pszichikai és morális meghatározók tekintetében Jány kitörő dühe a magyarázat. Az ország élén néptől, nemzettől idegen, cinikus törpék álltak. Tomanek a hatalomba juttatott törpe pszichikumát tette érzékletessé - történelmi leckévé.

Két nagyszerű alakítás a kisszerűségről, a zsugorított emberi lélekről. Adattári dossziékat forgatva, szerepkatalógus kartonjait pergetve keresi az ember azt a folytonosságot, azt a művészi előéletet, amely Tomanek Nándort ilyen biztos kezű megformálójává tette az efféle kaliberű jellemeknek. Már a pécsi Karenin-alakításban is, de Félcseresznye kandúrbájú kisszerűségében is (A nyár), a *Furcsa pár* szálnalmas, nevetséges, bocsánatos és elviselhetetlen Oscarjának alakjában is a kisszerű jellemzők tűnnek szemünkbe. S nem azt formált-e Szerebrjakovban is? És a cezaromániás, féreg nagyságrendű Prónay az Imposztorokban? Vagy Kundera *Kulcsok* című darabjának kispolgára? Az *alku* többet remélő-vágyó rendőrije? Igen. Tomanek kitalált, felismert valamit az emberi lélek nyomorúságából. Az emberről, aki alulmúlja önmagát. Akit körülményei, sorsa, saját adottságai nyomnak, torzítanak, aki kitörni képtelen, megadja magát, már szereti is magát így torzán, s rohaszt, bomlaszt, árt, mihelyt hatalom van a kezében.

Azt nyilatkozta egy alkalommal, hogy szerepeinek jó részét saját gátlásaiból formálja meg. Ma ez úgy tetszik, hogy a saját fájdalmaiból. Nem azokból a fájdalmakból, amiket maga okoz, hiszen a kisszerű ember nem érzékeli ezeket, sokkal inkább azokból a gyötrelmekből, amelyeket maga elszenved - mások törpeségétől. Csak így és csakis ebből formálódhat meg az a mély undor, amellyel ezeket a lecsonkolt s csonkaságukat szerető embereket meg tudja utálatni.

A művészet a világ megismerésének és megismertetésének egy sajátos módja. Arra törekszik, hogy a lényegyet felismerjük. Ebben segít nekünk Tomanek Nándor, s ezt köszönjük neki a felcsattanó tapsokkal.

KOLTAI TAMÁS

A kaposvári példa

avagy Mi kell ma a közönségnek?

Évek óta köztudott, hogy Kaposváron valami születik. Mostanra már ki lehet mondani, hogy a valami megszületett, és színház a neve. Együtt jött létre, azonos színházi vérmérsékletű fiatalok szövetsége, amely nemcsak egy-egy elszigetelt produkcióban képes minőséget termelni, hanem arculatot teremt. Megsűrűsödtek a jó előadások, és az egyenletes színvonalból olyan csúcsok emelkedtek ki a most folyó évadban, mint Gorkij *Éj-jeli menedékhelye*, Szép Ernő Patikájának bemutatója, amely egy nagy reményekre jogosító rendezőnövendék, Ascher Tamás diplomamunkája. Ez utóbbi fölvet egy problémát.

A kaposvári *Patika* a mai magyar színházművészet jelentős teljesítménye. A siker körülményei pontosan jelzik jelenlegi színházi viszonyainkat. Ami a darabot illeti: nem az ismeretlenség homályából kellett fölfedezni. Igaz, réges-rég nem játszották, de egyik fővárosi színházunk műsortervében majdnem tíz évig szerepelt, anélkül, hogy végül is előadták volna. A félelem oka az első kettőnél megíratlanabb, rossznak ítélt harmadik felvonás volt. Ez az irodalomcentrikus szemlélet, a színházi előadás erejében való hit hiánya akadályozta meg a *Patika* színrekerülését. A kaposváriak előadásában alig tűnt fel, hogy a harmadik felvonás valóban gyengébb szövegből készült. A rendezői látomás ereje, a gondolat vaslogikája nemcsak elfeledtette a vázlatosságot, hanem olyan zárójelenettel koronázta meg az előadást, amelynek dermesztő igazsága, háttorzongatóan bizarr színpadi realizmusa - ne féljünk kimondani - páratlan a magyar színház közel-múltjában. Pogány Judit játéka ebben a felejthetetlen fináléban azok közé a ritka pillanatok közé tartozik, amelyekben nem lehet másra gondolni, mint arra, hogy érdemes volt a színházat kitalálni.

Nem furcsa ez? - kérdezhetjük önmagunktól. A kaposvári társulat nem Kosuth-díjasokból és kiváló művészekből áll, a *Patika* rendezőjének ez az első munkája a főiskola falain kívül. A színház Ódry színpadi vendégszereplését a bezsúfolódó, falak mellett szorongó közönség lelkes

ovációja kísérte, s a kívülrekedtek még jó néhány telt házat biztosítottak volna. A jó előadás híre futótűzként terjed el, mondhatnánk megnyugodva. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Ha a *Patikát* történetesen egy budapesti színház játssza el ugyanilyen kiváló előadásban, és - tegyük föl - elmennének Kaposvárra vendégszerepelni, kétségtelen lenne a több estére szóló siker.

Ezzel szemben viszont tény, hogy a kaposvári *Patika* otthon nem talált megfelelő fogadtatásra.

Ezen a ponton válik a kaposvári példa kínzóan aktuálissá. A kérdés, amelyet fel kell tenni, a következő: vajon a jó szín-ház automatikusan sikeres színház is? És a válasz: nem automatikusan és nem azonnal.

Hevesi Sándortól való a következő idézet: „Siker és bukás sohasem igazság kérdése vagy érdem dolga, hanem tömördek véletlennek és hatásnak eredője, s maga a közönség nem szuverén és tudatos, hanem inkább naiv és jámbor.”

Kaposváron létrejött egy színházi műhely. Vezetőinek nemcsak az egyes előadásokkal van mondanivalójuk, hanem hosszú távon igyekeznek létrehozni egy olyan teátrális modellt, amilyen ma még ritka nálunk. Ma még az olyan színházi modellek vannak többségben, amelyekben megtörténhet (meg is történt), hogy a kötelező olvasmányként is ismert klasszikus tragédia délutáni előadását negyed órával hamarabb kell befejezni, mert különben a környező városból érkezett tanulók lekésik a vonatjukat; hogy a tapasztalatlan fiatal rendező néhány nappal az olvasópróba előtt kapja meg azt a kommersz fércművet, amelyet rendeznie kell, s ha visszautasítja, várhatja, hogy mikor kap másik feladatot; hogy a már nem tapasztalatlan, hanem évtizedes múlttal rendelkező rendező ugyanezen okból nem utasíthatja vissza azt a dramatizálást, amelyet rossznak tart; hogy más fiatal rendezők jóformán csak nevükkel jegyzik az előadást, mert a bemutató hetében a főrendező-igazgató a saját ízlése szerint átrendezi a darabot és így tovább.

Még ilyen esetekben is előfordul a siker. A kommersz fércmű rendezés nélkül is utat talál az igénytelenekhez, a nemszeretem-darab nemszeretem-rendezője kénytelen a legnemtelenebb fogásokat alkalmazni, amelyek mindig beválnak, ha el kell adni az eladhatatlant.

Túl szép lenne, ha az ezzel a gyakorlattal való pusztá szakítás révén egyszerűen létrejönne a másfajta módon sikeres

színház. Hiába helyettesítik a sztárkultuszt Kaposváron az együttessel, a néző továbbra is a sztárokért jár színházba. Hiába látható, hogy a huzamosan azonos művészi elvek szerint dolgozó társulat akkor is biztos a saját stílusában, amikor egy „kívülről jött” rendező kezébe kerül, ha a közönség elutasítja vagy legalábbis nem veszi jó néven, hogy a színházban róla van szó.

Nehéz volna kielemezni, miért nem volt a *Patikának* Kaposváron olyan sikere, amelyet megérdemelne. Miért lelkesedik a pesti vendégszínház nézője, és miért idegenkedik a vidéki közönség? Talán ez utóbbi magára ismer? Kétségtelen, hogy a *Patika* előadása kedélyes-cigányo-zó vidéki életképként kezdődik, és egy-szerre átfordul a vidékiesség bizarr kritikájává, anélkül, hogy bármit is aktualizálna. Szép Ernő megemelt-impresszionista stílusa, lebegő költészete teszi „időt-lenné” a történetet, ebből adódik, hogy a félévszázados múlt figuráiban és nézeteiben sokan magukra ismernek.

Voltak talán, akik sértőnek találták a kaposvári *Patika* egynémely gondolatát? Ha akadtak ilyenek, vajon hogyan vélekednek a színház feladatáról?

A siker fogalma relatív. Tudomásom szerint a *Patikát* 12 előadásra tervezték. A kaposvári színház 800 férőhelyével számolva 12 előadás - telt ház esetén csaknem tízezer embert mozgósítana. Ez azt jelenti, hogy a csecsemőket is bele-

értve minden ötödik kaposvári lakos látnia kellene a produkciót. Hogy ez mennyire abszurd föltevés, azt a következő összehasonlítás mutatja. Ha azt kívánnánk, hogy minden ötödik budapesti lakos lásson egy színházi előadást, akkor ehhez a Víg-színházban minden darabból 400 telt házra volna szükség.

Ebből is látszik, hogy milyen lehetetlen föladatot rónak a vidéki együttesre az elefántkőrből szenvedő színházi hodályok.

Mi kell a közönségnek?

A színházak - és különösen a vidékiek - előtt annak a fenyegető kérdésnek az eldöntése áll, hogy siessenek-e mindenáron és azonnal kielégíteni a közönség napi élvezeti (Brechtrel szólva: kulináris) igényét, vagy a valódi érdekeire legyenek tekintettel. Ez utóbbi nem ígér gyors és látványos sikereket, de anélkül, hogy tanítóbácsiskodna, képes lehet szórakoztatva nevelni, értékkel vonzani.

A siker a színház legbizonytalanabb tényezője. Mi kell ma a közönségnek? ezt a kérdést minden kor színháza fölteszi magának. Nemrégiben véletlenül a kezembe került az *Újság* című lap 1926. április 4-i száma. A Színház című rovat szó szerint ezt a kérdést teszi föl, és a budapesti színházigazgatóktól vár választ. Érdekes ma idézni ezeket a válaszokat. Ne felejtjük el: nem sokkal korábban, 1919-ben született Szép Ernő *Patikája*, amely



Szép Ernő: *Patika* (Kaposvári Csiky Gergely Színház). Kiss István és Szabó Ildikó

elkallódott, észrevétlen maradt a 20-as évek darabgyárosainak tucattermékei között.

Az nem meglepő, hogy mindenki panaszkodik. „Legalábbis Európában színházi válság van” - mondja Hevesi Sándor. (Mikor nincs színházi válság?) A sikerek, amelyekre a bevezető írója emlékezik, a következő: *Osztrigás Mici* (Feydeau bohózatát néhány éve a Vígszínház *Egy hölgy a Maximból* címmel játszotta), *János vitéz* és *Víg özvegy*.

S most lássuk a válaszokat.

Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója: „A naturalista dráma és az úgynevezett stilizált poétikus dráma ideje lejárt, divatja elmúlt. . . Az új dráma-irodalom ennek helyébe semmit nem tudott állítani. A nagy színházak mindenütt reprízekkel dolgoznak, és itt a kérdésre a válasz - vígjátéki reprízekkel... A közönségnek a színházak megújítása kell, ez pedig csak a dráma megújítása révén lehetséges.”

(Vessünk egy pillantást 1973 színházi plakátjaira: Molnár- és Szomory-reprízek, *a Libikóka* és *a Arisztokraták* tíz évvel ezelőtti előadásainak felújítása...)

Sebestyén Géza, a Városi Színház igazgatója: „A mai színházi közönségre különben a legtalálhatóbb jelző az, hogy kevés. Sokkal kevesebb mint a színházak szeretnék. Az ízlése pedig kiszámíthatatlan.” (Ez akár egy mai színházigazgató vallomása is lehetne, ha vállalná, hogy panaszkodik, és elismerné, hogy kevés nézője van.)

Somlay Artúr, a Renaissance színház vezetője: „Meggyőződés kell, hit, ambíció, lelkesedés. Nem mesterség a színjátszás, hanem hivatás. . . Nem portéka a színdarab, amit piacra adunk.” (Ma így mondjuk: a művészet nem áru.

Faludi Jenő, a Magyar Színház igazgatója: „Kielégítésre vár még mindig először a régi közönség irodalmi és művészi igénye. Ezenkívül meg kell adni a molesztárok bolondjainak, a filmromantika után vágyakozóknak, a futballrajongóknak, a jazz-band-imádóknak azt, amit kívánnak, aminek a kedvéért a szín-háztól távol maradnak, és meg kell szerezni a csak szórakozást és feledést keresőknek a napi mulatságot.” (Ilyesmit ma is sokan gondolnak, de ilyesmit nyilatkozni ma már nem illik.)

Jób Dániel, a Vígszínház igazgatója: „A mai publikum a színházban, azt hi-szem, mást keres, mint a régi. Ma a publikum a színháztól vigasztalást, feledést,

reménységet vár. Talán régen sem akart mást a közönség nagyobb része, de ma a töredék is elsősorban azt kívánja, hogy a színház kivonja őt az élete gondjaiból, és egy estére elfeledtesse mindazon kellemetlenséget, szomorúságot, amiből kevés embernek nincsen meg a része. A darab cselekménye legyen folytonos és érdekes, ne engedjen időt a gondolkozásra. A kontaktus ne az észen, hanem az érzelmeken keresztül keletkezzék a néző és a színpad között. A mai színházi publikum nem akar tapasztalatokban gazdagodni, hanem megkönnyebbülést keres az emlékezésben. . .”

És végül Nagy Endre: „A színház ma nem más, mint gondülő, és a publikum azt kívánja, hogy a színpad mögül kinyúljon egy energikus szellemi kéz, és megcsiklandozza a hónalját.”

Úgy látszik, fél évszázada is egyedül a hónaljcsiklandozó színház sikere volt biztos. Kétségtelen, hogy Szép Ernő színháza inkább nyaklevesosztó, mint-sem hónaljcsiklandozó. Ha végignézzük az akkori idők pesti bemutatóit, illusztrációt kapunk az igazgatói nyilatkozatok-hoz, amelyek egyébként pontosan jelzik, hogy milyen színház szolgálna a közönség épülésére, és milyen színházat kap helyette. Volt persze olyan színházi társulás is ebben az időben, amelyik nem a megalkuvást választotta. A húszas évek elején a Szovjetunióban Mejerhold és Vahtangov, Franciaországban Dullin különül el látványosan az addigi színházi gyakorlattól.

Nem akarom a kaposvári Csiky Gergely Színházat a 20-as évek Művész Színházának stúdióihoz hasonlítani. Ma és Magyarországon mások a társadalmi és színházi viszonyok, mint akkor és a Szovjetunióban. Kaposváron ma még nem tehetik meg azt, hogy nem játszanak operettet. Ha megtennék, tán egyik napról a másikra elvesztenék a közönségüket.

Kaposváron nem forrófejű lázadók, hanem megfontolt és felelős színházi szakemberek csinálnak színházat. Nem minden válik arannyá a kezükben, amihez nyúlnak. A csodák köve sincs a birtokukban. De az már biztosan látható, hogy jófelé mennek. Éppen ezért megérdemlik mind a közönség, mind a hivatalos szervezetek nagyfokú támogatását.

A közönséggel természetesen nehezebb a helyzet. A közönségnek vagy tetszik valami, vagy nem tetszik. A közönséget nem lehet fölkérni, hogy legyen olyan szíves, és támogassa a jó kezdeményezést.

De a néző befolyásolható és hajlamos a jóra. Beszélgetni kell vele, meg kell hívni a színházba, be kell avatni a színházcsinálás gondjaiba. Felnőtteknek kell tekinteni. Szöveletesnek és nem ellenségnek. Kaposváron tudják ezt: az ország egyetlen színházában sincsenek olyan gonddal összeállított, tartalmas és szép kivitelű színházi műsorfüzetek, mint náluk.

Sokat tehetnek érdekükben a felügyeleti szervek. Gyakrabban kell pesti vendégcsereplésre hívni őket, s nemcsak egyetlen előadás erejéig. A színházi szakma képviselőinek jelentős része sajnos ritkán utazik vidékre, s amíg ez így van, addig csak vendégcserepléssel lehet elérni, hogy fővárosi színházak konkurenciát lássanak a vidéki színházban.

Nagyobb propagandára van szükség a sajtó és más tömegkommunikációs eszközök részéről is. Mindenekelőtt azonban a megyei művelődésügyi szervek támogatására és megértésére - a jelenleginél is sokkal nagyobb mértékben. Anyagiakban és erkölcsiekben egyaránt. Ennek a segíteni akarásnak a feltételei adóttak. A művelődésügyi vezetők egyetértenek a színház törekvéseivel, kialakulóban van az elvi és gyakorlati együttműködés lehetősége. A kölcsönös megértésnek ez a modellje követendő példává - mondhatnánk: prototípussá - válhat. Észre kell venni, hogy olyan műhely jött létre Kaposváron, amely vonzó lehet más vidéken is.

És most, amikor ifjú rendezők rajzanak ki a főiskoláról, a kaposvárihoz hasonló műhelyek elszaporodására az eddigieknél több a lehetőség.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Both Béla:
Szerepcsere

Molnár Gál Péter:
A színen marad-e a színész?

Szántó Judit:
Kazimir Károly „hiányszínháza”
Földes Anna:

A vakhit és a ráció drámája

Sziládi János:
Don Quijote, Sancho Pansa és a virág

Köröspataki Kiss Sándor:
„Hatalmában gyengébb, lelkében erősebb”

Koltai Tamás:
A Kispolgárok Veszprémben

MAJOROS JÓZSEF

Csehov deszkasírban?

A Három nővér a kritika tükrében

1.

Föltűnő véleménykülönbségek tapasztalhatók a Vígszínház *Három nővér* c. produkciójának színibírátaiban. Horvai rendezése indulatba hozta a kritikát: éles megfogalmazásokat, kirívóan ellentétes állásfoglalásokat idézett elő. Koltai Tamás szerint „Ez az előadás az utóbbi évek legjobb Csehovja magyar színpadon”. Rajk András „elhibázott kísérletezésnek” minősíti a produkciót, kategorikusan kijelenti: „Ez a Csehov-felújítás nem sikerült.” Major Ottó azon kesereg, hogy „a vígszínházi rendezés semmibe veszi Csehov írói instrukcióit, stílusát, drámaköltészetét... nem Csehovot játszik, hanem valami mást”. Földes Anna Horvainak a három nővér sorsával szembeni túlzott tárgyilagosságát kárhoztatja; Mátrai-Betegh Béla viszont úgy érzi, hogy a „csehovi emberek együttélésének, közeledésének, közlekedésének - műszóval: kommunikációjának - reménytelensége, drámája benne van Horvai rendezésének sok gonddal-gondolattal kidolgozott részletében...” (Igaz, a „hulló falevelek” miatt, a legtöbb kritikushoz hasonlóan ő is megrója a rendezőt.)

Csehov hallatlanul áttetsző, az élet jelenségeit csodálatos gazdagságában föltáró világa az idők folyamán életünk szerves részévé vált, s ezért van az, hogy műveinek meglevenítő kísérleteire érzékenyen reagálunk.

Úgy tűnik, leginkább a „csend költészetére”, a „reménytelenség lírájára”, a színpadi történés „halkságára”, a falióra dallamára, szamovárduruzsolásra vagyunk érzékenyek. És mint akit szép ál-mából durván fölriasztanak, úgy szisszenünk fel, ha Csehov színpadán hangos szó esik, ha nemes lelkű hőseit nevetséges szituációkban látjuk, ha természetes díszletek helyett jelzéses színpadkép fogad - és egyéb „bárdolatlanságok”...

Mint a *Három nővér* vígszínházi előadásán, Horvai színpadán. Mert itt az ebédülő, a szalon és a kert helyszínei „egybecsomósodnak”, itt bizonyos időközönként csengettyűszóra falevelek hullanak, rá az ebédülőasztalra, a kanapéra - csak épp az őszi kertben nem hullanak, mikor pedig hullhatnának. Mélahús

1 *Három nővér* előadásának „színpadi furcsaságai” nem indokolhatják néhány kritika szubjektív indulatokra hagyatkozó minősítéseit. A meg nem értés egyik fő tárgya David Borovszkij színpada, amelyen egyetlen pillanatra sem szunyókálhat a cselekvés. Csehov nem rokonszenvezett széplelkű hőseivel. Horvai István rendkívül élesen fogalmazza színpadra a csehovi ítéletet. A kritikusok elmarasztaló bírálatai mellőzték az érvelést.

csöndek helyett itt sok mozgás van, és harsányság és nevetségesség és élesen jajduló szenvedélyek és tébolyult haláltánc. Kétségtelen, hogy van ebben valami meghökkentő. Noha Horvai előző Csehov-rendezése, a *Ványa bácsi* is éles szakítást jelentett már a szomorkás-lírizáló színjátéksablonnal, de ott az ebédülő még ebédülő volt, a szalon az szalon, és ott még szó sem volt lélekcsengettyűkről meg falevélhullásról.

Mindez legalábbis motiválja a kritika föltűnően éles és egymásnak ellentmondó megnyilatkozásait. De semmiféle motivációs tényező, semmiféle „színpadi furcsaság” nem indokolhatja a kritika átgondolatlanságát, szubjektív indulatokra hagyatkozó minősítéseit, a körültekintő elemzés hiányát vagy éppen „önérzetes” tagadását. S mert e tünetekre akad példa a *Három nővér* kritikáiban, ezért érdemes, úgy érzem, a produkció vitatott pontjait s a vitató észrevételeket szembesíteni. Meghamisította-e, lecsupaszította-e Horvai a *Három nővér* mondanivalóját, üzenetét? Egyáltalán: miről szól ez az üzenet?

2.

Egynémely kritikusnak már az előadás megkezdése előtt rossz előérzete támadt: a nyitott színpad arra kényszerítette őket, hogy a Csehovval való találkozás első, bensőségesnek remélt pillanatait fényár és zsvajgás közepette vészeljék át; és így bizony nehéz ráhangolódni, lelkileg előkészülni a „csehovi illúzió” befogadására. Major Ottó például őszintén bevallja, hogy jóleső érzései, melyekkel a színházba tért - a Vígszínház Csehov-kultuszával, valamint Horvai 54-es rendezésével bízta magát - a színpad megpillantásával egyidőben kezdtek elpárologni.

Mert milyen látvány is fogadja a gyánútlanul érkezőt?

Legelőször és szemet szűrőan egy ormotlan, fehér deszkapalánk, amely körülöleli a színpadteret. Hátraléköpén ebédülőasztal székekkel, fölötté csillár, egyenest a zsinórpadlásról. Elöl pamlag, hintaszék, baloldalt pianínó, jobboldalt mosdó. Mint a játék folyamán beigazolódik,

ez a díszletkompozíció egyszerre ebédülő is, szalon is, kert is, továbbá a kertbe éppúgy belelóg a csillár, mint az ebédülőbe, mint ahogy a pianínónak, a mosdó-felszerelésnek és a pamlagnak is, a színtérváltozásoktól függetlenül, állandó helye van.

David Borovszkij színpadképét színbíróink egy része bizonyos ellenérzéssel fogadta. Barabás Tamás szerint:

„kicsit nehézkes, ami az amúgy sem pergő ritmusú, mondhatnánk így is: vonatott előadást tovább lassítja. Az egész színpadot betöltő díszlet függőnyt nem enged, ilyenformán a jelenetek közötti díszletezés a szemünk láttára történik, s ez nem emeli meg a csehovi illúziót, inkább elvesz belőle.” Mátrai-Betegh Béla azon a véleményen van, hogy „Csehov kertjei ellenállnak annak, hogy mosdó, lavór, borotválkozótükör is álljon bennük, ebédülő meg pamlag.” Rajk András így ír: „...egy mai, elvonatkoztatott szín-darab, esetleg dokumentumjáték modorában jelent egyszerre kintet és bentet, ugyanakkor természetes korhűségével a legkevésbé sem fejezi ki színpadi nyelven a miliót.”

Az illúziószínpad, a környezet ábrázolásának aprómíves hűsége hiányoltatik ezekben az észrevételekben. A különböző színhelyek gondos-precíz, valóság-hű rendezettsége, szemet nyugtató otthonossága, a berendezés hitelessége, a tárgyak plasztikus látványa; hisz Major Ottó szilárdan állítja, hogy ezeket az üttö-kopott székeket, ezt a fénytelen asztalt „nálunk az ószeres már meg sem vásárolná”. A naturalista korhűségű „milió” hiányoltatik itten, meg a függönyhúzózatás, a szomorú derítésű, álmatag fények, a fehérre mázolt műnyírfák. Hát ilyen olcsón kiárusítható a „csehovi illúzió”?

Borovszkij színpadképe valóban eltér a Csehov-előadások megszokott szintér-ábrázolásaitól. Szorongató látványt nyújt. „Dezilluzionáló” hatást kelt. És mégsem üres formalizmus, mégsem Csehov ellen való. Mert igaz, hogy Borovszkij nem volt hűséges Csehov színi utasításaihoz -- ám színpadképe annál ki-fejezőbben jelenítette meg a csehovi való-

ságot és mondanivalót. A korszerű - mert egészen a görög színháztól kezdődően fölmutatható - hagyományoknak megfelelően díszlettervezésében nem a valóság reprodukálására, hanem *színpadi újra-teremtésére* törekedett.

Olyan színpad ez, ahol pillanatra sem szunyókálhat a cselekvés; Horvai koncepciójának megfelelően intenzív játékrítmust tesz lehetővé, hogy mind áttetszőbbé váljon a mű belső világa. E deszkakarámban nincs mód sóhajtozni, mert ahhoz itt túl kevés a levegő; nem lehet Moszkvát „kémleni” az ablakon át, mert nincs is ablak ... Itt dörömbölni és toporzékolni kell, mert itt félelmetesen s mind bizonyosabban haldoklik, fullad meg az élet. „Börtön ez - írja Demeter Imre találóan -, melynek falait törvényszerűen emelte a Csehov ábrázolta kor, de börtöne a tehetetlen szépségnek és a remény nélküli álmoknak is.

3.

A fő kérdés természetesen a darab értelmezése, Csehov mondanivalójának, szemléletének a megítélése.

„Csehov remekművének, a *Három nővérnek* központi gondolata: a nagyra hivatott szépség és tehetség tragédiája a kisszerű társadalmi közegben” - állapítja meg Szombathelyi Ervin, s hozzáteszi még: „Csehov ... nem tagadja meg rokonszenvét azoktól, akik agyondédelgetett álmaik ködös útvesztőjében bolyonganak, s végül is az őket körülvevő elő-ítéletek fojtogató gyűrűjében roppannak össze.”

A dráma értelmezésének makacs sablonját ismétli itt a kritikus: a Prozorov nővérek fájdalmas áldozatai környezetüknek, és Csehov mély együttérzéssel ábrázolja élve-halódásukat. A mű „csön-des” és „cselekmény nélküli”; megkapó költészettel szólal meg benne a szabadabb értelmesebb élet utáni vágy, hogy azután a közönybe, meg nem értésbe enyészsen el. Igaz ugyan, hogy a darab szövegében föllelhető némi ironia, de ez inkább csak a költő keserű-szomorkás, alapjában megértő mosolya.

Rajk András így kérdez: „Nem tudom, miért volna korszerűtlen egy olyan Csehov-előadás, amely halk, mint író-óriásának egész életműve?” S Kárpáti Auréla hivatkozik, aki már évekkal ezelőtt megmondotta, hogy a *Három nővérnek* alig van külső cselekménye. Igaz, megmondotta; de hozzátette: „Általában a belső cselekménynek rendezői és színészi ábrázolásán múlik minden csehovi

mű élvezhetősége, sikere.” A kérdésre viszonylag egyszerű a válasz: azért lenne korszerűtlen egy „halk” Csehov-előadás, mert Csehov életművének halksága csak látszólagos. Műveinek belső cselekménye, az árnyalatos lírai életképek alatti réteg drámai töltésű: ott vágyak és törekvések lobbannak semmivé, az értelmes élet lehetőségeinek megkésett fölismerésétől sűrűsödik a levegő.

Életének és drámaalkotásának alaposabb tanulmányozása arról győz meg, hogy ez az íróóriás nemigen rokonszenvezett széplelkű hőseivel. Hisz ő maga, aki megjárta Szahalin szigetét, aki a kolektív idején „le sem szállt a tarautásról”, aki iskolákat létesített, jól tudta, hogy mennyit ér a teázgató-tétlenkedő jövőjóslás. Drámáinak záróképei szív-bemarkolóak. Nem melodramatikusan - kegyetlenül. Szenvedő hőseiért ugyanis többnyire „nem jő” a megváltó halál- annyi vágyakozás és álomszövegetés után, bevégezten, remények nélkül is tovább kell élniük, élőhalottként kell hogy továbblélegezzenek. „Megpihenünk!” - vigasztalja Szonya Ványa bácsit, aki „dosztojevszkiji képességekkel” most már számlákat fog skribolni élete végéig. „Élni fogunk! - kiáltja Olga. - Jaj, csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért?” Tehetséges, szépreményű életek válnak itt céltalanná, dermesztően üressé. S nem csupán a kisszerű élet műve ez. De hát mit tesznek ezek a hősök ellene? Álmodoznak; olykor hajtogatják, hogy „dolgozni kell”, kutatják, hogy milyen lesz az élet száz meg kétszáz év múlva - *így* múlik el az életük. Úgy, hogy - Nyemirovics-Dancsenko szavaival - „nem ők építették”. Csehov indulattal szemlélte mind-ezt; semmi esetre sem mondható, hogy a nemes álmok, a „költészet” árán megértette hősei gyöngeségét, tehetetlenségét.

Gorkij a Ványa bácsi olvastán úgy érezte, hogy Csehov „ebben a darabjában hidegebb az emberek iránt, mint akár az ördög. Annyit sem törődik velük, mint a szél vagy az eső.”

S vajon mennyit „törődik” Csehov a három nővérrel?

Földes Anna, Horvai rendezői szándékához közelítve, úgy véli: „A *Három nővér* modernségének kulcsát alighanem abban látja, hogy előadásával nem csak a körülmények, de a nővérek felett is ítélkezék.” A helyzet az, hogy a nővérek felett már Csehov is ítélkezett, ez a darabban benne van. Ezt meglátni: ehhez nem kell a „modernség kulcsa”.

Szükséges itt legalább néhány kérdéssel megvitatni a mű mondanivalóját.

Miért sóvárogják a nővérek Moszkvát? Mert fullasztó, gyötrően lealacsonyító a környezetük. Mert meg akarják valósítani önmagukat, mert úgy érzik, az életük többre, szebbre érdemes. Mert dolgozni akarnak. S miért nem sikerül Moszkvába jutniuk? Mert a kisvárosi élet nyomorúsága felőrölte erejüket, vágyaikat. Kettétörte életüket.

Csehov válasza mindenesetre sokrétűbb.

Nézzük az elvágódás *belső tartalmát*. Vegyük Olgát. A gimnáziumban tanít, de mióta ezt csinálja, megvénült és lesóványodott. „Minden jól van, minden az Úr rendelése, azért tudja Isten, ha férjhez mentem volna, és egész nap otthon ülnék, jobb lett volna” - medítál. Mása: a durvaság felizgatja, szenved, ha valaki nem eléggé szeretetreméltó. Szerelmes Versinyinbe, s ezt az érzést a maga reménytelenségében is őszintén vállalja. Férjét, Kuligint egyre nehezebben viseli el, de azért beletörődött, hogy vele kell élnie. Kétségtelen, hogy hármójuk közül ő szenved a legszívesebben. És Irina? Ő a legfiatalabb, az ő vágya a legerősebb. Bármit dolgozna, még a követ törő munkást is irigyli. Később bevallja, hogy nem tud dolgozni, szeretni se. Hitte, hogy Moszkvában majd megtalálja *az igazit*, róla álmodott, de ennek is vége. Mindhárman a kisvárosban maradnak, s már csak azt remélik, nem-sokára megtudják, miért éltek, miért szenvedtek?! „Csehov hősei ... a dráma értelme szerint nem lakóhelyet, hanem életformát, életcél keresnek” - írja Földes Anna a Moszkvába vágyakozásról. Igen, valami ilyesmit. Tény, hogy a „dráma értelme szerint” ezt az életcél *a maguk számára* meglehetősen homályosan fogalmazza meg - vagy meg sem fogalmazza. S úgy tűnik, végül is ezért nem sikerül nekik „Moszkva”. Nemcsak a kisszerű környezet, de *a belső feltételek hiánya* is okozza, hogy életük a teljes értelmetlenségbe fullad. S az ábrázolás belső logikája arról szól, hogy Csehov nem vállal érzelmi közösséget a „ködös útvesztőben bolyongó” nővérekkel; sorsukat - mert gyöngék és gyávák a szép szavakat tette váltani - tragikomikusként ítéli.

S lehetne még tovább is példálózni arról, mit tartott Csehov a „fennkölt álmodozókról”. Versinyin alezredes. Ő aztán született költő és filozófus. „Kéthárom évszázad múltán az élet bámula-

tosan szép lesz a földön" - állítja. „Az embernek ilyen életre van szüksége, és ha az eddig még nincs meg itten, meg kell sejtünk, várnunk kell, álmodnunk kell róla.” Olyan szépeket mond, hogy Irina minden szavát föl akarja írni. Tuzenbach bátorosan közbeszólására, miszerint erre a szebb életre talán már most kéne készülődni, esetleg dolgozni kellene, így válaszol: „Igen. Nini, mennyi virágjuk van. Es micsoda remek lakás. Irigylem magukat. Egész életemet kis lakásban töltöttem.” Ha az emberek új életet kezdenének, valamennyien arra törekednének, hogy ne ismételjék önmagukat - hiszi szilárdan. O például nem házasodna meg ... (Szombathelyi Ervin szerint az alezredest „férfias érzelmesség” jellemzi.)

Csehovval kapcsolatban sűrűn hivatkozunk Jermilovra. (Érdekes módon Almási Miklós Csehov-tanulmányaira már kevesebbet, talán mert ő azt tartja, s alapos érveléssel bizonyítja is, hogy „Csehov a szó szoros értelmében kegyetlen író”.) Kétségtelen, hogy Jermilov 1949-ben írt Csehov-monográfiájának számos részmegállapítása ma is helytálló, használható. Földes Anna is őt idézi, amikor a *Három nővért* a „kárhozott szépség drámájának” nevezi. Hadd hivatkozzam én is Jermilovra, csak kicsit bővebben: „Ami a *Három nővérben* komikus . . . annak forrása az az ellentmondás, amely az ábrándok ereje, lendülete és az ábrándozók gyengesége között van.” S tovább: „Aki nem érzi ki az iróniát a *Három nővérből*, az nem értheti meg a mélységét és élét annak a kritikának, amellyel Csehov a forradalom előtti értelmiség gyengeségei és fogyatékosai felett ítélkezik.”

4

Kritikusaink közül Major Ottót viselte meg leginkább a „deszkasírba zárt” Csehov látványa. Egyetlen megoldást talál: „Addig is, míg föltámad belőle, ajánlom az olvasó figyelmébe az élő, a halhatatlan Csehovot. Minden könyvtárban megtalálható.”

Hadd maradjunk inkább a színházban!

Annál is inkább, mert akadnak kritikusok, akik azzal biztatnak, hogy Horvai rendezése élő színházat kínál; hogy nem erőszakolt kísérletezést, hanem Csehov mondanivalójához hű, korszerű előadást láthatunk. Koltai Tamás, Bögel József, Szántó Erika, Demeter Imre színházművésztünk s ezen belül is Csehov-színjátszásunk kimagasló jelentő-



Béres Ilona (Natasa) a Vígszínház Három nővér-előadásában (Iklády László felvétele)

szerű eredményének tartják a produkciót; Koltai és Bögel még ahhoz is elég „bátarak”, hogy a Vígszínház előadását a Royal Shakespeare Company vendégjátéka mellett említsék.

Hadd maradjunk tehát a színházban, s próbáljuk fölidézni - mintegy összefoglaló szándékkal - Horvai rendezésének gondolatmenetét. A *Három nővér* vígszínházi előadása a megalkuvás, az élethez való gyöngesség drámai, végső soron tragikomikus következményeiről szól. Horvai nem vitatja el a nővérektől az igazabb élet utáni vágyukat, mint ezt Földes Anna felrója neki; valójában érzékeny pszichikai látással komponálja színpadra kitörési kísérleteiket. Irina páni hisztériájában, Mása följajduló szerelmében vagy Olga mind idegesebb szenvedésében -- a szokásos „beletörődő”, „halk” érzésfutamokkal szemben - a

Vígszínház színpadán lemeztelenítve, pórén tárul elénk e vágy intenzitása; olyanira, hogy a kudarc mélyebb okaira is fény derül. A nővérek tudniillik csakugyan telve vannak szép reménnyel, de mindehhez hiányzik belőlük a cselekvés bátorsága: a zilált, széles gesztusok, a föltoluló jajkiáltások, a kétségbeesett egymásba kapaszkodás - egy illúziókergetés megnyilatkozásai. Horvai rendezése rendkívül élesen fogalmazza színpadra a csehovi ítéletet: gyöngék az élethez, tehetetlenek a saját vágyaikhoz.

De mit kezdjünk a *falevelekkel*, melyek Mátrai-Betegh Béla szerint „belepotyognak a szép élménybe”? Koltai Tamás frappáns „magyarázatukat” adta már, találóan utalva élet és színpad *valóságának* különbségeire, de kiválóan érzékeli a rendezői szándékot Szántó Erika is: „Horvai ezzel a » kényes« eszközzel

megtalálta a módját, hogy miközben Csehov hősei teljes átéléssel élik szín-padi sorsukat - de mindig csak az adott percet látják és értik, örömeik, reményeik, kétségbeeséseik is csak pillanatnyi konkrét helyzetüknek szólhatnak -, a néző érzékelhesse az egészet, tehát olyanak láthassa őket, amilyenek ők sohasem láthatják saját magukat." Persze nemcsak a falevelekről van itt szó. Azáltal, hogy a nővérek nem szalon-szomorú arccal várják a függöny felgördülését, hanem kart karba öltve, lendülettel érkeznek a deszkapalánkossal, nyitott színpadra; hogy Olga nem a füzetjavítást épp abbahagyva kezd monologizálni, hanem természetes, elbeszélő hangon egy itt és most előadásra kerülő történetbe kezd; hogy a nyílt színen díszleteznek és a színészek ezenközben helyezkednek jelenetkezésre; hogy az utolsó képben, minden „külső motiváció” nélkül esernyőket nyitogatnak és csukogatnak; hogy a nővérek sikongó haláltáncuk után egyszerre csak meghajolnak, mert ezzel vége az előadásnak - Horvai a színpadi történésre való rálátás lehetőségét teremti meg számunkra. Itt nem lehet együttérezni, meghatódni, felülemelkedni, mert itt a rendező határozottan és markánsan illúzió és valóság konfliktusainak illúziótlan, tárgyilagos megítélésére szólít fel. Tegyük hozzá: mindez a csehovi szándék és látás kitűnő értéséről tanúskodik. Horvai sokkal inkább tiszteli Csehovot annál, semmint hogy műveit „modernizálja” - ezt korábbi Csehov-rendezéseivel is meggyőzően bizonyította már. Nem tett egyebet, „mindössze” megértette és ennek megfelelően tolmácsolta a csehovi mondani-valót. És ez bizony korszerű, ha úgy tetszik: modern.

5.

Nem állítjuk, hogy az előadásnak nincsenek vitatható pontjai, megoldatlan részletei. Vannak. Ez a „dicsérő” kritikákból is kiolvasható, itt is szólnunk kell róla. Néhány „túlszínezett” beállítás (főként a harmadik felvonásban) föllazítja a kompozíció feszes ívét. Az érzékeny pszichikai motivációt olykor melodramatikus betétek (Csebutikin nagyjelenete) hígítják. A második felvonásban az Andrej-Natasa, Andrej-Ferapont, Mása-Versinyin jelenetsorban ritmusproblémák érzékelhetők. A színészi játékban egyenetlenségek mutatkoznak -- bár itt jelezni kell, hogy ezt a tragikus és komikus elemekkel vib-

rálva játszó, „belülről” és „kívülről” egyaránt láttató stílust, amelyet Horvai koncepciója megkövetel, igen nehéz egy szerepen belül töretlenül megvalósítani; ezekben a csehovi szerepekben ugyanis igen erős a „szép szöveg”, a naturalista ábrázolásmód csábítása. Ruttkai Éva (Mása), Békés Rita (Olga), Tordy Géza (Tuzenbach), Darvas Iván (Versinyin), Benkő Gyula (Kuligin) és Mádi Szabó Gábor (Szoljonij) kiválóan, érzékletesen teremtik újjá alakításaikban a rendező elgondolásait. Páger Antal Csebutikinja szintén remek teljesítmény- egy-fajta drámai értelmezésen belül: szerepfelfogása jórészt eltér az előadás alaphangjától. Tahi Tóth László (Andrej), Béres Ilona (Natasa) és Pap Eva (Irina) nagyszerű részmegoldások mellett (Andrej önigazoló „áriája”, Natasa „eluralkodása a tűzvész éjszakáján, Irina reménnyel lüktető életigenlése a darab elején) szerepeik mélyebb jelentéstartalmait nem tudják életre kelteni.

S a figyelmesebb szem bizonyára még egyéb hiányosságokat is fölfedezne - de semmiképp sem olyanokat, melyek miatt a rendezői elképzelést, az előadás színvonalát alapjaiban kéne megkérdőjelezni. Melyek okán a produkció „tartalmatlan, üres kísérletezésnek” minősülne. Ilyen természetű negatívumok itt nem találhatók.

6.

Van-e értelme ennek a kései „bogarászásnak”? Hiszen a produkció már rég éli a maga természetes - s tegyük hozzá: sikeres - életét; minden jel szerint átvészelte a haragvó kritikákat. De időközben minden bizonnyal ezek a haragvások is lecsillapodtak már, úgyhogy a téma legalábbis nem időszerű.

Horvai István nyilvánvalóan nem szorult rá, hogy munkáját bárki is „védelmébe vegye”. Elvitathatatlan érdeme most már, hogy megreformálta Csehov-színjátásunkat. Rendezéseiben a tabuként tisztelt hamis hagyományokat bátran túllépve, sikerült rátalálnia a valóban halhatatlan, valóban korszerű Csehovra: mert nem a „szomorúság dalnokát”, hanem az élet dolgait illúziótlanul, keményen látó, a boldogtalanságban való személyes felelősséget vallató, a kába álmódzás helyett tettekre hívó költőt idézte meg. Horvai a Három nővérrel is meggyőzően bizonyította: tartalmában, mondanivalójában, művészi eszközeiben mind érleltebb - gazdagon fogalmazza újra pályáját.

BÉCSY TAMÁS

Szükség van-e a vidéki színházakra?

A cím kérdésére - ha igennel és nemmel kell válaszolnunk - egyszerű a válasz. Igen. De vajon elégséges-e ennyi, illetőleg: az államosítás óta eltelt évtizedek nem adtak-e megfelelő, differenciált választ? Avagy ismét, a mostani társadalmi-történelmi helyzetben újra meg kell keresni, hogy adekvát legyen? Vajon mindegy-e, hogy a vidéki színházakra a mostani években miért és hogyan van szükség?

Molnár Gál Péter igen okos cikke (SZÍNHÁZ 1972/11.) ismét felvetette a vidéki színházaknak a Budapesttel való viszonyát, illetőleg azt, hogy a vidéki melléknév, ha jelzőként használjuk, minősítés vagy földrajzi meghatározás-e? Válasza az elvi igazság alapján hangzik: „Földrajzi meghatározás.” Persze ő is megengedi a minősítés lehetőségét - akkor az, ha „egy fővárosi produkció jelzője”. Cikkében elmarasztalja a vidéki színházakat abban, hogy sajátos feladataik megkeresése-megvalósítása helyett gyakran a fővárosi színházakat utánozzák.

Közhely és jól ismert adat, hogy az öt legnagyobb város lakossága nem éri el Budapest lakosságának a felét. Ha külön-külön nézzük, Miskolc 180 000 vagy Pécs 140 000 lakosa semmiféle arányban nem áll Budapest kétmilliójával. S noha az urbanizáció nem kizárólag a lélek-számon múlik, mindenki nagyon jól tudja, hogy Budapest Magyarországon nemcsak kétmillió lakosú város, de elvi és gyakorlati központ. A közvéleményben nem véletlenül alakult ki a „Buda-pest a mérvadó” vélemény. Nagyon sok tekintetben jogosan. Nem okvetlenül azért - sokszor azért is -, mert Buda-pest „minden jobb”, inkább, mert Budapest az egyetlen centrum.

Ennek egy-két mutatója a következő: a megyei újságokat - ahol pl. a színházról a kritika megjelenik - a megye határán kívül hiába keressük; a vidéki rádió-stúdiók hangereje megáll a szomszédos

* Hozzászólás Molnár Gál Péter: Vidék? Vidék! című cikkéhez.

megye túlsó határánál; vidéki tévéstudió, vidéki filmgyár nincs; a filharmonikusok koncertjét, a képzőművészeti kiállításokat, a színházak előadását csak helybeliek-megyebeliek látogatják, illetőleg azok a hivatalos úton odajárók, akik szükségképpen összehasonlíthatatlanul kevesebben vannak, mint azok, akiket hivatalos útjuk Budapestre szólít. Például Veszprém és Pécs, vagy Szeged és Debrecen kizárólag Budapesten megjelenő újságok és más, ott levő fórumok közvetítésével szerezhet egymásról tudomást. (Az irodalmi folyóiratok az egyedüli kivételek!) Pl. Pécs és Szeged között vonaton is sokkal könnyebb, kényelmesebb az út Budapesten keresztül, mint - noha van direkt járat - közvetlenül. Ha egy vidéki színház jó elő-adást produkál, egy színész sorozatosan jó alakítást nyújt - lévén, hogy a helyi lap dicsérete a megyehatáron belül marad - ki vesz arról tudomást? Ki tudja, ki tudhatja a szegedi lakosok közül, hogy ki a jó színész Veszprémben? S ha az előadást megnézi egy Budapesten megjelenő lap kritikusa, s akármit ír, csak akkor nem siklik át egy másik megyében levő olvasó szeme a színész nevén, ha a rádióból, a tévéből, a filmről már ismeri.

Akár a tudományos, akár a művészi munkához elengedhetetlen, hogy minél nagyobb körben érjen-érhessen el hatást. Ha valaki a megyehatárokon kívül is hatni akar, szükségszerű, *hogya* budapesti fórumhoz forduljon. Ha ott foglalkoztatják, országosan is tud hatni, más-ként csak szűk határokon belül. Következésképp az lesz országosan is ismert, akit budapesti fórumokon gyakran és rendszeresebben foglalkoztatnak. Ha a színész igazán tehetséges, és sorozatosan jó alakítást produkál, eredményei elismerésképpen budapesti szerződést kap. Így nem csoda, ha egy vidéki szín-ház és színész Budapestről várja a maga elismerését.

Nyilván fontos kérdés, mi történik a budapesti színházhoz szerződött színésszel. De mi történik vele, ha vidéken marad?

Színészek vidéken

Ha a vidéken maradt színész és rendező specializálódik, két lehetősége van: vagy nagyon sokat játszik és rendez, vagy nagyon keveset. Keveset esetleg azért, mert a mostani műsorrendben kevés az a fajta darab és szerep, amire specializálódott. De egyáltalán - mit kezdenek,

mit kezdenek saját szakmájuk szempontjából szabad idejükkel a keveset foglalkoztatott színészek? Sokat pedig azért játszhat-rendezhet, mert ő a legjobb, legalkalmasabb bizonyos fajta darabok megrendezésére, szerepek eljátszására. Fejlődésüknek, művészi érlelődésüknek egyik sem használ.

Noha igaz, hogy a színházi emberek is a maguk munkája során és közben fejlődnek legjobban, mégis fel kellene vetni, vajon foglalkoztatnak-e egy színészt saját szakmai tudásának fejlesztésével a próbákon és ez előadásokon kívül? Tudjuk, hogy a permanens képzés hovatovább minden szakmában elengedhetetlen, s olvashattunk arról is, miként valószínűsítik meg ezt a világhírű rendezők és együttesek. De van-e a vidéki színházakban továbbképzési lehetőség, sőt: szükségszerűség - akár a sokat, akár a keveset foglalkoztatott tagok számára? Gondja-e valakinek egy színész mester-ségbeli tudásának fejlesztése? - s egyáltalán, a permanens képzés gondolata a színészi-rendezői munkában felvetődött-e már? A vidéki színházakban kitűnő lehetőség rejlik a színészi-rendezői továbbképző műhelyek kialakítására.

Ha jelenleg a vidéken maradt színész és rendező fejlődésére csak az előadások kapcsán van lehetőség, ebből a szempontból is felvethető a mai műsorrend. Elvben elképzelhető olyan két hét, amelynek során a világirodalom minden korszakából való drámákat előadnak. Sőt - s talán ez a legkirívóbb és legveszélyesebb - még a műfajok összességét is kimeríthetik, kimerítik. Nyilván az a szemlélet is megvalósul a műsorrendben, amelyet Molnár Gál Péter „egy király, egy cigány . . . egy klasszikus, egy modern, egy nyugati, egy népidemokratikus” vegyesfelvágottnak nevez. Teljesen igaza van konklúziójában is:

„ez a fajta műsorépítkezés szükségszerűen fojtja el csírájában az önálló gondolkodását, önálló stílusú rendezői, színházi jellemvonásokat.”

Egy vidéki színház egyedüli színház a városban-megyében, tehát -- mondják sokan - mindazoknak a rétegeknek az igényeit, amelyeket Budapesten több színház elégíti ki, egyedül kell kielégítenie. De milyen rétegeket? A színházba járó közönség egyre inkább már nem a társadalmi osztályokhoz vagy rétegekhez való hovatartozás révén rétegeződik, hanem műveltségbeli, ízlésbeli, magatartásbeli stb. tényezők alapján. A „minden ízlés” kielégítése kissé az új

gazdasági mechanizmus velejárója is; illetve a színházak igyekeznek annak a számlájára írni. Nem kétséges, a giccs-adó nem oldott meg e téren minden problémát.

Ez a hossz- és keresztmetszetben egyaránt vegyes műsor csak a *meglevő* igényeket kielégítő színházhoz hozhatja létre. Lényegében nem teszi a színházat mássá, mint a közönség meglevő ízlésének, igényének kiszolgálójává. Ezen a helyzeten alapjaiban nem változtat, ha mind-egyik színház minden évadjában előad egyetlen, de akár két olyan drámát, amely ennek ellentmond. A színházba járó nagyközönség összes igényének kielégítése több szempontból sem hasznos.

Az új gazdasági mechanizmus haladóbb, mint a meglevő általános tudat- és ízlésszint. Ez nem meglepő, hanem törvényszerű, a történelmi materializmus tanításával megegyező jelenség. Az új mechanizmus bevezetésének idején számolni lehetett azzal, hogy egy ideig támogatni fogja az elmaradottabb tudatállapotot, lévén, hogy az emberek anyagi helyzetének gyorsabb javítását célozza. Ezt az elmaradott tudatállapot - nagyon egyszerűen és sematikus módon fogalmazva - így fordítja le: minden a pénz, ami azért kell, hogy növeljük egyéni élvezeteinket. Nos, az egyéni élvezet egyik területe a szórakozás, a könnyed, felelősség nélküli szórakozás, például a színházban, a moziban, de az olvasmányokban is. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy ezt nemcsak a „kispolgár” vallhatja, hisz az élet nem egysíkú. Aki - tegyük fel - munkahelyén keményen és komolyan dolgozik, de tudatállapotának egyik, a magánéletre, s azon belül is a „szórakozási igényre” vonatkozó szelete ma még elmaradott, nem tekinthető társadalmilag negatív embernek. De lehet-e ebből kiindulnunk: az az ember a munkahelyén becsületesen dolgozik, ott nagyszerűen teljesíti társadalmi kötelezettségeit-hivatását - hát természetesen megérdemli, sőt joga van hozzá, hogy „kikapcsolódjék-szórakozzék” azon a módon, ahogy vágyai, ízlésszintje és tudatállapota diktálják? Ha sok ember van ilyen, s vágyaik operettre, semmire sem kötelező „mondanivalójú” zenés vagy nem zenés vígjátékokra, bulvár-drámákra, „jól megcsinált” színművekre irányulnak - hát azt kell-e adnunk nekik? Mert az, hogy a színház egyenlő a könnyed szórakozással, a színházba járó közönség többségének eleven véleménye.

A közönség igénye

Ezt a véleményt történelmi tényezők is magyarázzák. A vidéki színházlátogató közönség tisztességes színházat - ritka kivételektől eltekintve - csak az államosítás óta kap. De a magyar színház fő vonulata a XIX. század második felétől a szórakoztatás jegyében zajlott - a kapitalista színházigazgatók zöme a közönség (ami persze akkor más volt, mint ma) mindig meglevő igényeihez igazodott. A közönség igénye és a színház mint ennek a szolgálója többek közt a magyar drámairodalmat is csak a Molnár Ferenc-i csúcsokig juttatta, lévén, hogy legfőbb törekvése a „színi hatás” elérése volt. De, egyfelől, a közönség igényeinek kiszolgálása, másfelől pedig a kultúrpolitikai helyzet - ha egészen különböző előjelekkel és okokból -, de már a húszas-harmincas évektől kezdődően kiiktatta a magyar színházkultúrából az európai drámai és színházi törekvéseket (nemcsak a nyugatiakét!) valamint azok hazai adaptációjának kísérleteit is. Egy-egy igényes színházigazgató, egy-egy magas szintű és ugyanakkor korszerű előadás természetesen mindig volt. De egy-egy igazgató, rendező, egy-egy előadás nem tud sohasem szín-házi kultúrát teremteni, még megfelelő légkört sem kialakítani. Igen helyes és csak hasznos, ha megkeressük a magyar színháztörténet haladó hagyományainak számítható pontjait, de azt hiszem, nem szabad elfelednünk, ezek legfeljebb a színházi emberek számára jelentenek valóban hagyományt. A mai, idősebb közönség ízlését a harmincas-negyvenes évek színházi stílusa, sőt, a színházi esték akkori hangulata még mindig befolyásolja - számukra ez a hagyomány. A fiatalabbak pedig másodkézből, olvasmányokból, de jobbra csak hallomásból „tájékozottak” az elmúlt negyven év színházi törekvéseitől, s a maguk „ideálképét” ennek alapján hozzák létre.

A magyar történelem, valamint a dráma- és színháztörténet sajátos fejlődéséből állt elő az a kettős helyzet, hogy a közönség jó része a színvonalasabb és korszerűbb műveket és előadásokat „érthetetlennek” tartja, s mint a közönség igényének nem megfelelőt utasítja el. Sőt, igen sokan vallják azt is, hogy a mai színház azért nem nevel, mert nem képes a közönséget a nívósabb darabok nívósabb és egyben modernebb előadására becsalogatni. - A fiatalabb generáció pedig az előbbi „forrásokból” ítélve tartja az előadások zömét korsze

rűtlennek. Itt tehát a „saját farkába harapó skorpió” vagy a „csiki-csuki ma-lom” példázatával állunk szemben: a közönség tudatát fejleszteni akarják, a közönség egy része maga is akarja ezt, de nem „így”, tehát nem hagyja magát - a színház üres lesz, vagy a közönség meglevő tudatállapotát és ízlésszintjét veszi figyelembe. Persze nem annyira a nyilatkozatokban, mint valóságukban, a színpadon.

Ezért tartom károsnak, hogy manapság túlságosan fontosnak tartják a közönség meglevő igényeit - amit a mindenképpen vegyes műsortervek tükröznek. Talán egyetlen igazgató vagy rendező nyilatkozatából sem hiányzik az a mondat- különbözőképp variálva és más-más összefüggésben -, hogy közönségük igényét szeretnék kielégíteni. Egyéb-ként azt hiszem, ezt is teszik. Véleményem szerint sokkal több hangsúlyt kellene helyezni arra, ami az igazgatónak és a rendezőnek mint művésznek az igénye - arra, ami művészi kifejezésre az igazgatót, rendezőt feszíti-készíti. Ok Európa ezen és ezen a földrajzi helyén élnek, éppúgy, mint közönségük, a mai szocialista Magyarországon, ahol tehát ez a hármasság az alapmeghatározó: szocializmus, Európa, magyarság. Azt hiszem, az igazi művészt nem közönségének meglevő vágyai, „elvárásai” kell hogy izgassák - de olyan műveket kell létrehozni az őt feszítő problémákból, hogy közönsége attól jöjjön izgalomba. Abban is igaza van Molnár Gál Péternek, hogy „színház csak ott virulhat igazán, ahol sok ember nagyjából ugyanarra gondol”. S ha azt mondom, a „sok emberrel” kell azt gondoltatni, amit a színház művészei gondolnak, s nem a színház művészeinek kell arra gondolniok, amire „sok ember” gondol, akkor ezt nem a „sok ember” lebecsülése mondatja velem, hanem az az alapfokú igazság, hogy a művészetnek a társadalmi haladás élén kell járnia.

Regionális vagy provinciális?

De hát mit tegyen egy vidéki színház? Molnár Gál Péter már többször idézett cikkében ezt írja: „Tudnak-e mutatni... egyetlen színházvezetőt, egyetlen - akár fiatal - rendezőt, aki beleásta volna magát a színházát övező megye színházi hagyományaiba, felmutatott volna egyetlen elfeledett színjátéktypust is, akár valóban elsüllyedt színházi játék-formát, akár csak népi teatrális szokást, és azt ültette volna színpadra, vagy ab-

ból sarjztatott volna új színpadi formát?” A szenvedélyes kérdés egyfelől azzal a metakommunikációval rendelkezik, hogy ez lenne a vidéki színház-vezetők egyik követendő útja. A kérdés - másfelől - azt feltételezi, hogy van a színházat övező megyében színházi hagyomány, elfeledett, elsüllyedt szín-játéktypus vagy népi teatrális szokás. De van-e ilyen? Ha megnézzük a nép-szokásokat összegyűjtő kiadványokat, alig-alig találunk, s különösképpen olyat nem, amelyben egy egész és új színpadi formát kisarjztató lehetőség rejlene. Itt-ott, egy-egy előadás - sajnos, csak kuriózumképpen - esetleg létrehozható lenne. És ha lenne író, aki vállalkozik megírására, még akkor is kétséges, nagyon kétséges, hogy a városban, megyében a közönség mint igazán a sajátjára ismerne rá, s ne fogadná olyan ismerős-ismeretlenként, mint egy hasonló jellegű, például lengyel népi drámát.

Ugyanakkor a „helyi problémákból” kinövő színház útja sem járható. Talán nemcsak kabaréban hangozhat el: kicsi ország vagyunk, 93 030 négyzetkilométer. Ha az ország különböző területeinek gazdasági, történelmi, kulturális múltja és hagyományai nagyon sok vonatkozásban különböznenek egymástól - miként Kijevben és Alma Atában és Vlagyivosztokban, illetőleg Hamburgban és Münchenben, vagy akár Bostonban és San Franciscóban - akkor lehetne speciális helyi problémákból erőteljes színházi drámai utat kifejleszteni. Nálunk, azt hiszem, erről nem beszélhetünk. A „helyi problémákból” is csak egy-egy drámát lehetne írni, de színházi stílus, profil alapjaként ez sem jöhetne számításba. Az alapfeladat a szocializmus építése, s ha ebben vannak is „helyi problémák”, azok megoldásra váró napi feladatok, melyek annyira csak az egyediség, a partikularitás szintjén vannak, hogy a nembeliség szintjére csak látszatra lennének emelhetők. Valójában jó vaskos provincializmus lenne belőlük.

Ha ezeket a kérdéseket nem sarkítanánk ennyire, akkor is nyilvánvaló lehetne, hogy a színházaknak speciális feladatait az előzőekben említett kérdésekből kellene-lehetne megfogalmazni.

Úgy tűnik, hogy az akármennyire magas szintű, igazán művészi előadások zömével a feladatok nem oldhatók meg. Illetőleg csak azokkal nem.

Amikor azt mondom, hogy a színházaknak sokkal jobban kellene a maguk

feladatát erőteljesebb művészetpedagógiai funkciókkal kibővíteni, nem azt akarom mondani, hogy a magas művészi színvonal kitűzése helyett állítsák ezt maguk elé. Ismeretes, hogy a színházak házatáján sokszor nagyon erős ellenindulattal viseltetnek, ha a színház pedagógiájáról esik szó. Vagy szájbarágós előadásokra (tehát az egyik rossz véglet-re) gondolnak, vagy azt hiszik, ez egyenlő alacsony szintű ismeretterjesztéssel, avagy netalán egy régi leánykanevelő intézetben uralkodott légkör terjesztésével. Azon előadások kapcsán, amelyekben efféle törekvéseket-jeleket vehetünk ész-re, a kritikusok is kifogásolják e tendenciát, mint pl. a „didaktikusságot” Kazimir Károly egy-egy rendezésében. Nyilván az eredendően a pedagógiára épített intézmény, az iskola egészen másként „pedagogizál”, mint ahogy egy színház tehetné. A pedagógiai tendenciák ellen sokszor még azok is hadakoznak, akik pedig vallják: a színpad szószék. Minden szószékről azért hangzanak el szavak, hogy a hallgatóságot így-úgy neveljék, hogy tudatát, magatartásformáját stb. változtassák. Igazgatók, rendezők, színészek nyilatkozataiban sokszor olvashatjuk, olyan színházat akarnak megvalósítani, amelyik az „embert”, az „emberit” vagy a „gondolatot” fejezi ki, mások pedig „népszínházat” akarnak megvalósítani. Az „emberi”, a „gondolati” színház oly végtelenül tág fogalom, hogy önmagában szinte semmit sem mond, annak pedig végképp semmi, hogy profil vagy jellegzetes művészi törekvése meghatározó, irányt adó fogalom lehessen. Népszínház pedig, azt hiszem, csak akkor jöhet létre, ha maga a nép annyira egységes szemléletű és ízlésű, ami ma még az egészen távoli jövő vágya - de, amelyért szerintem épp az ízlés- és művészetpedagógiai elveket valló és célokat kitűző színháznak már ma is kell küzdenie.

A művészetpedagógiai szenvedélyes-ségű színháznak gondolnia kellene arra is, hogy a magyar színháztörténetből kimaradt-elmaradt európai drámai-színházi törekvéseket színpadra állítsa. Nem okvetlenül azért, hogy a közönség ezeket megismerje, s természetesen -- a rendezői kísérleteket - nem az originál formában. De egyfelől azért, hogy a közönség ízlését és színházi „szemét” fejlessze azáltal, hogy hagyományokkal, háttérrel látja el másfelől a színészek többoldalú fejlődésének céljából. A színház ma szerencsés helyzetben lehetne ebből a szempont

ból. Mivel az elmúlt évtizedek törekvéseire sokkal tisztultabb látószögéből és biztosabb ítélettel tekinthet vissza - mint amikor szinkronban lett volna -, csak a még ma is felhasználhatókat kellene színpadra állítani. Lehet, hogy Jessner és Piscator módszerei, E. M. Browne Eliot- és Mejerhold Majakovszkij-előadásai, Jouvet Giradoux- és Molière-rendezései túlhaladtak a mai színházi törekvések szémszögéből. A maguk idejében azonban éppúgy nem termékenyítették meg a magyar színházat, miként a közönséget sem szoktatták hozzá az újabb törekvések befogadásához. (Brecht aránytalanul kicsi sikerének oka szerintem a megfelelő színházi hagyományok hiánya. Ezek éppúgy hiányzanak a színháznak, mint a közönségnek. Mivel a magyar színház ezeket a törekvéseket nem fogadta be, szabad utat hagyott és nyitott a „jól megcsinált” darabhoz illő színészi és rendezői stílusnak.

A vígszínházi stílus

Nem véletlen, hogy a legelevenebb magyar színjátékstílus ma is az, amelyik a Vígszínházban alakult ki. A húszas, harmincas, negyvenes évek magyar színházi stílusának ez az összefoglalója, a reprezentánsa, ez volt a nem kosztümös prózai darabok előadásának ideálja. Ennek következtében a magyar színház és közönség az elmúlt negyven-ötven év során mindig akkor találkozott egy XX. században játszódó színdarab előadásakor, ha annak színpadi stílusa a „jól megcsinált” vagy az azokhoz közelálló drámákhoz illő stílusban került előadásra. (A kosztümös történelmi művek előadása esetében ez kevésbé állítható.) Egy XX. századi dráma előadási stílusát, jellegét, hangulatát sokszor még ma is befolyásolja ez a jelleg. Ezt a „hagyományt” lehetne-kellene az előbb említett törekvések felidézésével eltüntetni. Azután: ezen a réven szervesebben nőnének ki a magyar színpadokon a legújabb európai törekvések adaptációi, de az eredeti magyar és valóban új kísérletek is. Hagyomány nélkül semmi sincs; s mivel a leg-erősebb hagyomány még mindig a „színi hatás”, a „jól megcsinált” dráma stílusa -- az „intim beszélgetése”, az impreszjonisztikusan kedves hangulatoké, a „finom rezdülése” - a nem erre törekvő előadásokban, a legjobb szándékú rendezésekben is fellelhető a nyoma. Általában éppen ott, ahol az előadás „legjobb pillanatai” valósulnak meg. A hagyomány ereje öntudatlanul és ész-

revétlenül is nagy. A mai és valóban haladó, új törekvések aránylag eléggé meddő, a közönség által alig felkarolt, az egész színházi kultúrától elszigetelt próbálkozások maradtak. Azt hiszem, minden kísérletezés azért marad abba előbb vagy utóbb, mert ezzel a „hagyománnyal” nem bírja a versenyt. Egyetlen igazán mai színház a mostani helyzetben is lehetséges. De mai színházkultúra nem. Végül, az előbbiekkal nagyon is összefonódó s itálán a legfontosabb ok, amiért a régebbi törekvéseket a mi itt és mostunkhoz illő módon, a felidézés és a megszüntetve-megőrzés tendenciájával, de színpadra kellene állítani. A közönség színházi igényét, ízlését, „el-várait” és színházi „szemét” s nem kevésbé tudatát kellene, lehetne általuk nevelni-változtatni. Amíg a mai állapot megmarad, a közönség miatt sem lesz korszerű színházi kultúra Magyarországon.

Ha az imént említett megoldás elfogadhatatlan, azokkal a tényekkel mindeképp számolnunk kell, hogy negyven év színházi törekvései az általános magyar színházi életből kimaradtak, hogy a vidéki színházlátogató közönség igazán tisztességes törekvésű színházat csak az államosítás óta kap. Tény az is, hogy a bulvárstílusból és annak „el-váraitól” nem lehet egyszerre a szocialista színház magas szintjére ugrani, sőt: igazán mai színházat azzal a bulvár-hagyománnyal, amely a közönség „háta mögött” van, nem lehet megvalósítani.

Az előzőekkel korántsem azt akarom mondani, hogy egy vidéki színház csak az említett törekvések megmutatásával foglalkozzon - azt pedig különösképpen nem, hogy színháztörténeti stúdiumokat tartson. Nem, a régi, a fejlődés szükséges szakaszaként megvalósult színházi törekvéseket-stílusokat-jellegzetességeket a jövő - színész, rendező, közönség jövője - szempontjából kellene megmutatni, abból az alapállásból kiindulva: mi lett ezekből korunkban, miként fogja ezen a réven a színház közönségét - önmagának is megteremtve a hagyományokat - az egészen mai, a szocializmus-Európa-magarság által meghatározott és korszerű színházi formában megjelenített színházba bevinni.

Az előzőek ugyanakkor nem jelentik azt sem, hogy a teljes korszerűséget csak évek múlva érheti el, valósíthatja meg egy színház. A „művészetpedagógiai színházhoz” tartozna az is, hogy a majdnem minden városban meglevő kamara-

színház rendszeres és a nagyszínházról elütő műsortervet kapjon. Sok városban történtek efféle kísérletek, ám hamar abbamaradtak. Nyilvánvalóan ebben az összefüggésben nem arról van szó, hogy a kamaraszínház a város „sznobjainak” vagy „elit” értelmiségi rétegének teremtsen külön színházat. Inkább arról, hogy a kamaraszínház légkörében és kisebb nézőtere révén már ma jobban megvalósítható lenne a korszerű szín-ház. Ha a nagyszínház és a kamaraszínház viszonylatában gondolkodna egy színházvezető, a maga törekvéseit markánsabbá, egyértelműbbé tenné közönsége számára. A művészetpedagógiai színházat nem titokban kellene érvényesíteni, hanem nyíltan vállalva. Ha nem volt is szokás, az előadások előtt a rendező szólhatna a közönséghez, a folyosókon, dohányzóban megfelelő plakátszövegekkel újabb információkat adhatnának, sőt kiállításokat is lehetne tartani. Az előadások után pedig vitákra, megbeszélésekre lehetne hívni a közönséget, ahol a színház elmagyarázná előadásának jellegét, értelmét, sajátosságát stb. A két színház kettéválasztásával a színészeket is jobban lehetne „szakosítani”. A cikk elején említett vidéken maradt színészek számára így továbbképzési lehetőség nyílna, maguk is megismerkednének, a gyakorlatban a magyar színház-történetből kimaradt stílusokkal, el-képzésekkel, időszakokkal. Ha a szín-házban ezt a művészetpedagógiai hevíletet fel lehetne kelteni, a színészeket sokkal jobban lehetne érdekeltté tenni a közönség nevelésében is, a város szellemi életének alakításában is. (Értésülünk szerint az ez elképzelés Szegeden már a következő évadtól meglehetősen következetességgel megvalósul. Szerk.)

A kamaraszínházban ún. szerkesztett műsort is elő lehetne adni. Érdekes jelenség, hogy az amatőrmozgalmak élén járó csoportok az utóbbi években az ún. szerkesztett műsorokkal érték el legnagyobb sikereiket. És ebben egyáltalán nem kis része van szerkesztett mű-soraik mondanivalójának. Kétségteljesül: a szerkesztett műsornak olyan a jellege, hogy mindenféle társadalmi problémáról lehet - igen magas színvonalon levő irodalmi művekből - önálló mondanivalójú összeállítást, színpadi megvalósításra alkalmas szövegkönyvet szerkeszteni. Még olyan társadalmi aktualításra is gyorsan tud a színház reagálni, amelyről vagy gyenge színvonalú drámai mű jött létre vagy semmilyen. Számomra érthetetlen,

hogy Magyarországon ma miért csak egyetlen színház vállalkozik efféle előadásokra.

A művészetpedagógiai színházat nem lehetne csak a színpadon létrehozni. Azt hiszem, abban megint igaza van Molnár Gál Péternek, hogy „A színészek és a színházak többsége elszigetelt idegenként él benne a város társadalmában.” Ha a rendező nem rendez, ha a színész nem játszik, csak akkor tartózkodik a városban - feltéve persze, hogy lakása van -, ha nincs módja, lehetősége budapesti fellépésre. De ha a ráérő színészek éppen a városban vannak, sem a város más kulturális rendezvényeire nem járnak - csak ha ott szerepelnek! -, sem másmilyen módon nem tartanak kapcsolatot a város életével. A színész-klubban élnek. A művészetpedagógiai színház céljainak megvalósításához a városban élő, közönségükkel eleven kapcsolatot tartó, a színház céljait minden-féle módon ismertető és propagáló színészekre rendezőkre lenne szükség. Igaz, az idézett cikk megállapítása is: „Nincs műsorfüzet, ha van: díszes szereposztás mindössze”, illetőleg: „... hiányzik a közönségtalálkozó új szerű kialakításának, új tartalmú ápolásának felhasználása a színházi közönség eligazítására, továbbképzésére, beavatásába a színház működésébe, a művészi munka mikéntjébe és megértésének segítésébe.” (Kiemelések tőlem

B. T.) A műsorfüzet összehasonlíthatatlanul jobban felhasználható lenne, éppen művészetpedagógiai célokra, mint manapság. Mostanában legfeljebb nyilatkozatokat közöl. De minek és kinek? A színházi ankétok is hiányzanak. Ha nem kezdeményezi az üzem, a vállalat, a Városi Tanács Művelődésügyi Osztálya, a TIT vagy akár az egyetem-főiskola sem, hát kezdeményezheti a színház. Kezdeményezheti és azután - nemcsak improvizálva - komolyan is veheti.

Ha egy vidéki színház ezeket a lehetőségeket megvalósítja, nem majmolja a a budapesti színházakat, fontos kulturális politikai célokat valósít meg, s ha ügyesen is csinálja, az egész várost tudja megmozgatni.

Ezért és így lenne szükség manapság a vidéki színházakra.



SZIGETHY GÁBOR

Vitatkozzunk a mai magyar színházról

Minden lött köszönettel tartozom Ungvári Tamásnak: tehetségesnek és fiatalnak nevezett, s bátornak is, aki „nem tekint se istenre se emberre”, csak mondja az igazát, és „szolgálja, akit kell - a közönséget, s annak informálását”. (Ungvári Tamás : Értelmezés és tempó avagy a meghamisított Shakespeare, SZÍNHÁZ 1972/12.) S terjedelmes tanulmányban bizonyítja, hogy bár a részlet-kérdésekben - *szerinte* - egyáltalán nincsen igazam, de a lényeg, írásom vezérlő gondolata mégiscsak igaz: „a magyarországi előadások hosszadalmasak, agyonrendezettek, unalmasak. Ez lényegét tekintve igaz, még igazságtalanságában is az. Sommás ítélet, ezért eleve igazságtalan; nevek sem céloz, ezért kétszeresen az - és mégis igaz, mert ez a benyomásunk, ez telepszik rá a lelünk-re, a nézőterre, ez sugárzik színházi előadásaink többségéből (...) - tehát tulajdonképpen hálásnak kell lennünk egy fiatal és merész kritikusnak, hogy közölte a ránk leselkedő veszélyt, a fertőzöt; színházi előadásaink fő baja az unalom, a lassúság. De nem közölte, vagy tévesen közölte azt, amitől azok.”

Örömmel vitázom Ungvári Tamással, egyetlen szövetségesemmel, aki nyíltan is mellém állt. Írásban. Mert ha bátorság kell annak kimondásához, hogy a mai magyarországi színházi előadások általában unalmasak s nagymértékben érdektelenek - akkor a lényegben egyetértünk. S már ketten vagyunk, s ez a fontos.

Így nem egymással vitázunk, ha részleteket faggatóan felsorakoztatjuk különböző nézeteinket, hanem más-más megközelítésben, de mindketten arra keresünk választ: *miért nem elég érdekes a mai magyar színház?*

Elismerem: Ungvári Tamás szakszerűbb magyarázatokat keresett. Filológiai apparátust, könyvek részleteit és címeit állít csatasorba, míg én valóban csak egy ironikus alaphangú, többértelmű, az övéhez mérten csekély terjedelmű kis írásban tüneteket próbáltam felvázolni. Jelezni a bajt, melynek megoldására Ungvári már receptet is kínál.

Épp azért kell nézeteltéréseinket megvitatni, nehogy elhomályosuljon a központi gond: a mai magyar színházművészet állapota. S talán vita közben hasznos és gyógyító megoldásokra is rálelünk.

Ungvári elfogadja végső következtetésemet, de nem fogadja el bizonyító elemzésemet. En vitatkozom elemzéseivel, s csak jelezni kívánom, hogy kiindulópontja önkényes (ezt bárki ellenőrizheti a *Valóság* 1972. áprilisi számában): Ungvári egyértelműen olyan dolgokat tulajdonít nekem, amelyeket még ironikus felhangokkal sem állítottam. Például nem rekonstruáltam az Erzsébet-kori szín-házat; nem állítottam azt, hogy az ideális színházi játékidő két óra, s azt sem, hogy az egyforma s egységes játéktempó lenne az álmom; nem puritán forrásokra támaszkodva jegyeztem meg, hogy a színház földszinti nézőteréről a páholyokban fedetlen keblekkel megjelenő hölgyek bámulása akkor sem volt utolsó dolog.

S bár nagyon fontos, hogy „egy tudományosabb és megalapozottabb igazság kedvéért” tudós könyvekre hivatkozva Ungvári Tamás oszlatni s lerombolni igyekszik közkeletű tévedéseket, de felesleges „cikkírónk”, vagyis az én nyakamba varrni azokat, hisz még visszafelé olvasva sem találtam meg írásomban kifejtett formában (de még utalásszerűen is csak erőszakolt kiemeléssel) e közkeletű tévedéseket, amelyeket egyébként számomra is nagyon meggyőzően cáfolt.

S mindenekelőtt, eszembe sem jutott, hogy azzal a céllal idézzem az Erzsébet-kori színház légkörét, hangulatát, játékmódját, hogy mint újraéleszteni szükséges példát mutassam be. Egyszerűen csak arról volt szó: mondandóhoz Shakespeare korában találtam meg a legkifejezőbb bizonyító anyagot, mert például Ruzzante kemény, földesúr-páholós komédiái és pádovai egyetemi színháza is lehetett volna példa, de Shakespeare-t s a *Hamletet* az olvasók feltétlenül jobban ismerik, mint Ruzzante magyarul meg sem jelent vígjátékait.

Számomra valóban - mint ahogy Ungvári is jelzi - csupán *ürügy* volt Shakespeare színháza, hogy ironiával enyhítve-körítve elmondhassam: a mai magyar színház nem az életről szól, nem művészi varázslatával akar lebilincselni, hanem „megmagyarázza” a drámákat, az életet. A szöveg *savait*, az egyes szavak közvetlen értelmét rendezik meg, állpszichologizálással nehezítik, sekélyesítik a darabokat, ettől azok hosszúak és

unalmasak lesznek, s ami a nagyobb baj: semmitmondóak, tartalmatlanok, üresek.

Neveket s előadáscímeket valóban nem említettem: kár lett volna egy picit esszét hosszadalmas felsorolással túlhígítani. Előadások milyenségéről különben is színikritikákban kell igazat szólni.

Ámde Ungvárinak is csak *ürügy* volt az én írásom, hogy elmondhassa: egyet-ért a végső következtetéssel, de másmilyen színházat látna szívesen, mint amilyet én. S ha én túlzottan is a drámai cselekményre helyezem a hangsúlyt, ő a tartalmas gondolatok hiányát rója fel a mai magyar színházra. Én a szavak túlmagyarázását rovom fel rendezőinknek, ő a gondolatok felszínes közvetítését. Én lassúnak tartom a játéktempót, mert üresjáratú kéz- és szem- és fejmozdulatok, sóhajok és bonyolult lelkizések, semmitmondó közhelyszomorkodások töltik be a színpadot cselekvő rendezői látomás helyett, ő a művészi eszközök - díszlet, kellék, hanghordozás, tempó-váltások - hiányos, megoldatlan vagy feltáratlan voltaival magyarázza az üres-járatú előadásokat s teszi szóvá az egységes rendezői koncepció hiányát.

Magam is vallom Ungvári befejező következtetését: „Tempóprobléma? Ritmusprobléma? Önmagukban nem létező kérdések. Színdaraboknak értelmezési problémáik vannak, mint ahogy a szövegnek nemcsak kivonata marad meg a nézőben, de nem is egy-egy hasonlata, hanem az egész káprázata.”

Már amiben viszont valóban vitatkozom Ungvári Tamással, az a következő. Idéztem Hamlet és Polonius jelenetét (2. 2. 171-172), s azt írom: (nem az Ungvári által említett részt idézem, de mit tegyek, ha nem abban van a lényeg) - tehát: „A *Globe Színház* színészei egyáltalán nem gondolkodtak azon, hogy vajon ez mit jelent és miképpen kell értelmezni. Csak a nagyon egyszerű *élethelyzetet* elevenítették meg: két ember érzelmileg kerülgeti egymást, s minden-félét összevissza fecseg, s keresi az alkalmas pillanatot, amikor *szavakból* kovácsolt tőrrel hasíthat rést ellenfele fondor tartalmú *szavakkal* körülbástyázott ellen-állásán. A jelenet harminc másodperc az életben. A *Globe* színpadán sem volt több.” (Utólagos kiemelés - Sz. G.)

Ungvári pompás filologizálással bizonyítja, hogy a jelenet során elhangzó *halkufár* szó nem csupán halárust, de kerítőt is jelent, s így tehát, amikor Hamlet Poloniust *halkufárnak* nevezi, akkor

még a földszinten állók is jót kacagtak, hisz számukra tökéletesen világos lett e kétértelmű szóból, hogy Polonius milyen jellem, micsoda ember, s megértették, hogy Hamlet most Ophéliára gondol s hogy „a sok »látszatra szóvirágnak « van valami mögöttes értelme”.

Épp úgy, miként a *nunnery* sem csupán kolostort jelent, mint Arany csodálatos fordításából tudjuk, de bordélyházat is, amely tagadhatatlanul kettős értelmet, sőt bizarr kettősséget ad a jelenetnek, s valóban itt mai színpadon csal: a *játék* fejezheti ki (s kell is, hogy kifejezze!) a kettősséget, mert lábjegyzetelni szerencsére nem lehet a színházi előadást.

Ámde - visszatérve a *ha/kufár*ra - mi a drámaibb, a megrázóbb, a sodróbb erejű, az izgalmasabb, a szebb: a *halkufár* szó kettőssége, vagy az, hogy itt és most két ember szemben áll egymással, és a másikkban a sebezhető pontokat keresi. Életre-halálra.

Szerintem: az utóbbi.

Tagadhatatlan: írásomban lemaradt egy idézőjel. Ironikus alaphangú írásban ez gyakorta megesik. Így mikor azt írtam, hogy e jelenetnek semmi mélyebb értelme nincs, akkor nem az értelemre, hanem az idézőjelben gondolt „mélyebb-re” céloztam. Arra, hogy a *halkufár* valóban kerítőt jelent, s mindenféle más, szavakban kifejezett költői kétértelműségek is felfedezhetők még itt e jelenetben, de a lényeg a két ember szemben-állása. A költőien többértelmű szavaknak épp e bonyolult, kibogozhatatlanul kusza élethelyzetet, Hamlet és Polonius drámai küzdelmét, ennek valóban mély emberi tartalmát, szembenállásuk drámai pillanatát kell „közvetíteniük”. Mert nem az a lényeg, hogy ki *halkufár*, ki kerítő, s ki egyszerre mind a kettő, hanem az, hogy aki mondja, *miért* mondja a másikat *halkufárnak*. S hogy a másik mit tesz akkor, amikor egyszerre nevezik kerítőnek és *halkufárnak* is.

S még inkább vitatkozom Ungvári következő állításával - a tisztánlátás kedvéért idézem összefüggően: „Szigethy Gábor azt írja: »... Rómeó meg-hal, Júlia meghal, Tybalt is meghal, Mercutio halott, az öregek zokognak és aranszobrot ígérnek a halottaknak, de a kiterítetteken ez már nem segít. Valami ilyesmire emlékezett a néző, mert a színészek ezt játszották el.»

Szellemes leírás, csak egyetlen szava sem igaz. A néző számára Rómeó és Júlia története olasz novellákból, pony-

vából, szóbeszédből ismert lehetett. Ráadásul ez nem is különösebben szellemes történet - mert akár ismert lehet az életből is; két család vitája, az elszakított szerelmek stb. Ismert lehetett megannyi konvencióból is, mert konvenció volt az erkély, konvenció a szerelemvallás, ismert az a színpad, melynek díszletei is állandóak voltak. Egyetlen dolog hatott újdonságként - éppenséggel a szöveg, a részletek, a szépség, a vers, a feldolgozás módja. Nem kisebb tekintélyt idézek, mint Bradbrook, a cambridge-i egyetem professzora. (Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1960. 5.) »Az Erzsébet-kori dráma alapvető szerkezete nem a történetben vagy a jellemben, hanem a szavakban rejlik... Egyedülálló érdeklődésük a szójátékokban és a szóépítésben minden Erzsébet-kori drámaíróra képessé tett arra, hogy műveiket a szavakra építsék.« (Idáig tart az idézet Ungvári cikkéből.)

Bonyolódik a helyzet. Most már nem csupán Ungvári Tamással, de nem kisebb tekintéllyel, mint Bradbrook professzorral is vitáznom kell.

Induljunk el nagyon messziről. A görög tragikusok majd mindig a Labdaki-dák és az Atridák számtalanszor megénekelte történetét dolgozták fel, olyan történeteket, melyeknek végkifejletéről talán egyetlen nézőnek sem voltak kétségei, amikor elfoglalta helyét a nagy költői versenyeken. S akár *Altalomkeresőknek* nevezték az aznap bemutatásra kerülő művet, akár *Elektrának*, írta bár Aiszkhülosz, Szophoklész vagy Euripidész, *mindenki tudta*, hogy Oresztész végül is megöli Aigiszthoszt s Klütaimésztrát.

Nem, én - aki csekély tudásom következtében csak magyarul olvastam a ránk maradt görög tragédiákat - nem állítom, de a görög nyelv minden titkát ismerők közül sem állította soha senki, hogy a három görög tragikus közül valamelyik is feltűnően jobban tudott volna írni a másíknál, jobban ismerte volna a nyelv zenéjét, a kifejezések, szavak, mondatok talányos többértelmeségét, és ezért lett volna jobb drámaíró a másik kettőnél. Nem nyelvükben voltak alapvetően különbözők s nem a történetekben, melyeket megénekeltek. A szín-padi konvenció is azonos volt, legalábbis jelentékenyen hármójuk életében nem változott.

És mégis : a három fennmaradt *Elektra*-

dráma pontosan mutatja, hogy a részletekben is nagyon hasonló történet nem jelent hasonló cselekményt s még kevésbé jelent hasonló *világképet*. Mert mindhárom görög tragikus másképpen látta a világot. Aiszkhülosznál a tragédia befejezésében Oresztész öntudatosan bizonygatja gyilkosságának jogos voltát, hisz az istenek rendelték el, hogy a dolgok így történjenek; Szophoklésznél Oresztész önmagával is megküzdve szorítja sarokba Aigiszthoszt, s a gyilkosság elkövetése után már nem lép többet a színre: magába rejti érzéseit; Euripidész-nél összetörten, félelemmel menekül a városból, s kételyek gyöttrik, mert az isteni parancsra elkövetett gyilkosság is gyilkosság. És ha hiszünk az istenekben, akik gyilkosságra szólítanak fel, akkor is nehéz gyilkolni - mondja Aiszkhülosz; de ha nem hiszünk az istenekben, s mégis gyilkolunk, akkor lehetetlen menekülni lelkiismeretünk elől - vallja szorongva Euripidész.

És a különbség a három tragikus között nem a szavakban, nem a történetekben fedezhető fel. Világképük különbözött. Ugyanazt a történetet mesélték, de más világról meséltek.

(Zárójelben, de érdemes emlékeztetni Engelsnek Bachofen *Mutterrecht* című könyvét elemző gondolataira: itt Engels nagyon világosan mutatja ki az *Oreszteia* világképének alapjait, az anya- és apajogú társadalom drámai szembenállását, s a dráma végén Athéné szavazatában, amellyel megmenti Oresztészt - az új világrend, az apajogú társadalom győzelmét. De ennek a világnak a sorsát még alapvetően az istenek intézik. S ez az istenekben hívó világkép csorbul, majd törlik össze Szophoklész és Euripidész drámaiban.) (Marx és Engels: Válogatott művek. II. köt. 15 5-1 57. old.)

És hiába ismerték a görög polgárok Elektra és Oresztész történetét, hiába tudták, hogy a mese vége úgyis az, hogy a két testvér megöli anyját s mostoha-apját, mégsem az érdekelte őket, hogy *mit* változtat az író az eredeti történeten, nem a vers meg a szépség érdekelte őket, nem a szavak zenéje, csak az: egy *megváltozott* világban *hogyan cselekednek* azok a hősök, akiknek történetét már jól ismerik.

Mert „a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. A szerencse és a szerencsétlenség is a cselekvésben van, és a cél is valamilyen cselekedet, nem valamiféle elvont jelleg; az emberek jellemük szerint lesznek olyanok, ami

lyenek, de tetteik szerint lesznek szerencsések vagy ellenkezőleg". (Arisztotelész, Poétika VI.)

És azért utasítom vissza Bradbrook professzor állítását, mert abból logikusan az következik, hogy Shakespeare nem a világtörténelem legnagyobb drámaíróinak egyike volt, tragikus világképet teremtő és ábrázoló művész, aki egy bonyolult korban élt Angliában, s abban a húsz évben alkotott, 1590 és 1610 között, amikor éppen a világtörténelem egyik nagy fordulata játszódott le, s ennek a történelmi fordulathoz a fordulathoz tapadó emberi tragédiáknak volt művészi ábrázolója, hanem csupán a legkiválóbb azok között, akik kiválóak voltak a szójátékokban és a szóépítésben, s kétértelmű szavakból voltak képesek drámapalotákat építeni. Drámapalotákat, amelyekben az építő szótéglák szépségei érdekesebbek s gondolatgazdagabbak, mint a palotában zajló-bonyolódó, kiismerhetetlenül gazdag és bonyolult élet.

De azok az emberek, az Erzsébet-kor mindenféle állampolgárai, akik egyre szorongóbb szívvel figyelték, hogy mi lesz vajon akkor, ha Erzsébet meghal, s utód nélkül marad a trón, s talán újra megkezdődnek a vagyont s életet veszélyeztető belháborúk, azok ha ismerték - és ismerhették - a ponyváról, olasz novellákból vagy akár szóbeszédből Rómeó és Júlia történetét, és ismerték a színházat is, a teátrális konvenciókat is, ha *saját* életükre gondoltak, saját gondjaikra, akkor talán mégsem a szép szavak szép zenéjére figyeltek a színházban, a bonyolultan gyönyörű kifejezésekre, a kerekre fogalmazott gondolatokra, a jelenetek kellő és mértéktartóan okos felépítésére, a monológok eleganciájára, hanem arra, aminek mindezek csak *művészi hordozói, közvetítői, kifejezői* voltak: hogyan válaszolnak a sors kihívásaira, milyen tettekkel próbálnak az életükért megverekedni a darab szereplői. Hogy mit csinálnak akkor, ha valaki őket halakufárnak és kerítőnek nevezi.

És nem értek egyet Ungvári Tamással, mert miközben a szavakban megjelenő és közvetlenül érzékelhető szépségért csatázik, miközben a részletek szépségéért vitatkozik, elfelejtkezni látszik az *egészről*. A művészi alkotás teljességéről, az ő szavával élve: a káprázatról.

Arról a világképről s varázslatról, amit a műalkotás nem csak az okosoknak, a gondolkodni tudóknak közvetít, hanem amely bárkiben megérleli-megszüli a

négyszemközt

Boldogan játszani

Beszélgetés Gobbi Hildával

Most, hogy a Nemzeti Színházhoz való visszatérése után már eltelt egy évad, milyen a színészi közérzete?

A régi Nemzeti Színház nekem bizonyos fokig az épületet is jelentette. Huszonöt évig voltam a Blaha Lujza téren, és tizenkét évi szünet után már nem oda, hanem egy idegen, új épületbe kerültem vissza. Én a megszokások embere vagyok, aki a falakhoz is kötődtem, s ezért kicsit idegen volt számomra ez az első év, bár olyan fogadtatásban részesültem, amihez foghatót nem értem meg életemben. Szerénykedve akartam beosonni a színházba, de a kollégáim, a barátaim,

a műszakiak olyan őszintén ünnepeltek, hogy az csak a szeretet jele lehetett. Itt, a Katona József Színházban, ahol most beszélgetünk, persze egészen másképp érzem magam, itt minden a régi. Ez az első év egyébként amolyan kölcsönös tapogatózás volt, a vezetők részéről, részemről is. Hiszen a távol töltött évek alatt mégiscsak történtek változások a társulat összetételében, hangvételében, és valószínűleg bennem is. Bár nekem nemigen vannak úgynevezett stílusproblémáim, én ott érzem jól magam, ahol felfedezni vélek még valamilyen „harci” feladatot. Igaz, már nem vagyok Zuboly, hogy mindent el akarnék játszani. Örülök, ha valami tetszik, ha valamiben fel tudok oldódni, de hogy olyan nagyon akarjak valamit, arról szó sincs. Azt hiszem, szerencsém az életben, hogy soha nem akartam konkrétan ezt vagy azt a szerepet. Játsszani akartam, de azt komolyan és boldogan. Ha jól érzem magam a színpadon, akkor nekem tökéletesen

mindegy, hogy a szerep milyen vagy mekkora. Ez talán hazugságnak tűnik manapság, amikor dekára mérődnek a szerepek. De hát ez egy olyan butaság. Magyarország legnagyobb színészeinek tartottam fiatal koromban Sugár Károlyt, akinek kétoldalas szerepei voltak, de az embernek a lélegzete elállt, ha bejött, majd kiment a színpadról.

Ha már ezt említi, miben látja az okát annak, hogy a mi színpadainkon a főszereplők mellett gyakran megoldatlanok az epizód szerepek?

Az epizodistának nincsen rangja. Sajnos, nem ápoltuk tovább azt a hagyományt, hogy az epizód szereplőt ugyanúgy megbecsülték, mint a főszereplőket. Hevesi azt mondta például, hogy Bodnár Jenő nélkül nincs Shakespeare-előadás. Hát ezt valahogy így kellene most is. És ennek a megbecsülésnek a gázsiarányban is tükröződnie kellene. Mert amúgy is csak kétféle színész van,

katarzist: felismerését a félelemnek és a megszabadulást a félelemtől.

Mert valóban okosabbak lettek a nézők a *Globe* nézőteréről távozóban, de nem feltétlenül szavakban megfogalmazható, körülhatárolt és ellenőrizhető bölcsességekkel lettek gazdagabbak.

Talán a *Hamlet* megtekintése után csak azzal: amikor sok a halkufár és kerítő, akkor ha törik, ha szakad ellenállni és harcolni kell.

Talán a *Vihar* utolsó előadása után azzal: okosabb bölcsen hallgatni és meghúzódní. Még akkor is, ha jönnek a puritánok.

Talán a *Rómeó és Júlia* előadását figyelve sem az ismert történet izgatta őket, hanem Rómeó és Júlia sorsa. Nem az, hogy meghalnak, hanem az: *miért* halnak meg. Mert hiába jön be időről időre a nagy hangon igazságot tevő tehetetlen herceg, hiába szózatol Verona főterén békéről s igazságról a hatalom, ha a mellékutcákban ölik egymást az emberek, semmi nem változik, a kedélyek nem csillapodnak, s mert Escalus herceg már csak szavakban tud Verona utcáin rendet teremteni, a két szemben álló család tagjai lassan lekasabolják egymást. És ha a kiterített holttestek fölött arany-szobrot ígérnek is egymásnak az ellenséges családfők, attól még a világ nem

változik meg. Aranyszobrok árnyékában is lehet folytatni az öldöklést. „Ritkán jobb az utód. Félek, kerge világ jön” - mondja a Második polgár a *III. Richárd*-ban, s valami hasonlót gondolnak a polgárok az öregedő Erzsébetre, a piros és fehér rózsárcára, veszélyeztetett életükre gondolva a korabeli Angliában. S mindaz a tökéletes szépség, amely Shakespeare drámáinak sajátja, csak segítette őket, hogy a cselekvő emberi életek példájában keressenek választ saját gondoljaikra, félelmeikre, kételyeikre. A drámai konfliktus, a tragikus világkép érdekelte őket, a színpadra álmódott élet teljessége. Hogy megszabaduljanak a félelemtől.

A mai magyar színházról vitatkozunk. Korábbi írásomban sem állítottam mást, s most is állítom: általában hiányzik színpadjainkról az igénye annak, hogy *az élet teljességét*, kockázataival, megfejtetetlen gondoljaival, befejezetlenségével és buktatóival együtt *akarják* színpadra vinni rendezőink.

Igen, elég gyakran unalmasak az előadások, de tökéletesen érdektelen, mennyi ideig tartanak. Az unalom nem időkategória, hanem filozófiai és gondolati fogalom. Akinek nincs mondanivalója, az unalmas. És akinek nem mondanak semmit, vagy csak erőszakoltan megnyugtató magyarázatokat adnak elő, az unatkozik.

A rendezők sokáig lehetnek unalmasak, rendezhetnek gondolatok, rendezői látomások, színpadi varázs nélküli előadásokat. De az egyszerű néző nem szeret sokáig unatkozni, s egyszer el fogja veszteni a türelmét.

Nem azért, mert a színházban nem elég plasztikusan, nem elég kifejezően közvetítik számára a halkufár és kerítő egybecsengő kettősségét, hanem mert egyáltalán nem közvetítenek számára gondolatot. Mert a mai színházban nem drámai cselekménnyel, drámai és gondolkodtató világképpel találkozunk, hanem lapos közhelyekkel, szómagyarázatokkal, szépeltető könnypatakokkal. Az élet csodálatos izgalmi helyett egy unalmasan szürkére magyarázott életpótlékkal.

Vitatkozunk a mai magyar színházról!

Első kérdésem ez volt: mit akarnak a mai rendezők azon kívül, hogy rendezni akarnak? Van-e kockázatvállalóan meg-harcolt véleményük mai életünkről? Felkavarni akarják-e a nézőt vagy lila álmokkal elandalítani? Az igazságról és az életről akarnak beszélni vagy önma-gukról? Feltárják akarnak vagy megma-gyarázni? Művészek akarnak lenni vagy hivatalnokok?

Nem állítom, csak kérdezem.

karaktárszínész és rossz színész. De ez az értékrend már a Főiskolától kezdve rosszul alakul, amikor a film és a tévé kiemel egy-egy fiataalt és sztárolni kezdi. Ha „leszerepelt”, magára hagyja, és akkor nagyon nehéz visszamenni a kis szerepekhez, pedig azokon kellene tulajdonképpen felnőnie a színésznek.

Lehetséges, hogy a színészi rossz közérzet egyik forrása az, hogyha valakire kiosztanak egy kisebb szerepet, akkor már azt hiszi, hogy baj van?

Igen. Pedig egyszerűen csak játszani kellene, szépen és szerelmesen. Akkor nem volnának ilyen határok és mércék. Manapság gyakran már az olvasópróbát is rossz nézni, olyan lélektelenül folyik. Olykor magam is belefásulok, ha nagyon fáradt vagyok, és ez a hiba. Annak idején, amikor Apáthival, Majorral, Várkonyival megalapítottuk az Orrgitt-klubot, akkor képesek voltunk egy szobalánynak, aki bejelentette, hogy X. Y. megérkezett, még a nagyanyját is kinyomozni, hogy milyen származású és honnan kerülhetett ide. És azt éreztem, hogy valami nagyon nagy feladatot játszom, mert engem izgatott, és magamnak csináltam. Mindig magamnak szeretek játszani, ennyi az egész. S azt hiszem, itt is kellene valahol a gyökerét keresni ennek az epizodista- és sztárkomplexusnak.

Van olyan színház, ahol ezt a kérdést megoldottnak lája, és ahol akár ettől, akár mástól határozott stílus alakult ki?

Nem látok ilyet. De a stílust ma inkább a műsorpolitika határozza meg, nem a társulat összetétele. Persze nem szabadna jó művészeket elengedni más színházakhoz néhány száz forintos differenciák miatt. A Nemzeti Színháznak pár évtizeddel ezelőtt a legmasszívabb társulata volt, az epizodistáktól a főszereplőkig. S bizony, ha megnézzük ma a többi színház vezető művészeit, látni fogjuk, hogy a legtöbb innen ment el. Ruttkai Éva, Balázs Samu, Suka Sándor, Gábor Miklós, Sulyok Mária. Ha igazán jó színházat akarunk csinálni, akkor meg kell tartani azokat az embereket, akik együtt nőttek fel és összeszoktak. Csak így lehet nagyszerű együttést kovácsolni. És ez már feltétlenül stílust is teremt. Talán nem előnyös, hogy a stílus legfontosabb meghatározója ma a darabválasztás, mert ennek a színész gyakran csak alárendeltje lehet. Valaki nagyon bölcsen azt mondta, hogy mi színészek hivatásos oppor-
tu

nisták vagyunk, mert mindentől függünk. Ez a magyar igazság.

Ebből a szempontból mindegy, hogy valaki melyik színháznál van?

Majdnem. Valamikor nagyobb volt az ellentét a színházak műsorpolitikája között, és amióta elmosódtak a határozott körvonalak, azóta a színésznek is nehezebb a választás, hogy hol is szeretne játszani. Ma sem a konzervativizmus, sem a modernség nem attól függ, hogy mit játszik a színház, inkább attól, hogy miként.

És ezen a téren tapasztal különbségeket a színházak között?

Nem tapasztalok. Egyébként én általában minden előadásból hiányolom a bátor érzelmeket. Az észtek például eljátszották Budapesten *Az ember tragédiáját*, és az az előadás igazán modern volt. De ilyen érzelmdús színjátszást, és ilyen kitűnő előadást rég nem láttam. És lehet, hogy az angolok trapézon lógtak a *Szentivánéji álomban*, de hogy ők hittek benne, és hogy Shakespeare-t játszottak, az nem vitás.

Ha ezekről a produkciókról beszélünk, látnunk kell, hogy mindkét együttes valami újat hozott játéktílusban és rendezői kultúrában a mi színházunkhoz képest. Mi erről a véleménye?

Nem okvetlenül az a modernség, ha valamit trapézon mondanak el. Ebben az évszázadban láttuk frakkban és pulóverben a *Hamletet*, és még sok mindent. De amikor a Comédie Française-ben a szertartásos három botkopogással felemelkedik a függöny a hagyományhű díszletek előtt, akkor is a maga nemében páratlan és élvezetes előadás kezdődik, amelyet éppen a jó tradíciók éltetnek. Nemcsak a rendezőn, hanem a színészi átélés csodáján, annak nemes hagyományain is múlik az előadás. Pethes Imre Cyranójára biztosan ma is sokan emlékeznek, de hogy ki rendezte az előadást, azt nem tudnák megmondani. Ezzel nem akarom degradálni a rendezőket, ez távol áll tőlem. Színház nincs rendező nélkül. Mi, színészek persze azt hisszük, hogy okosak vagyunk, pedig legfeljebb csak szépek lehetünk. És esetleg tehetségesek is, de nem lát-hatjuk magunkat. Hozzánk határozott kéz és koncepció kell, igaz. Viszont nélkülünk nincs színház. És ha mégis van, akkor az olyan is. Tehát a rendezőnek és a színésznek együtt kell valami jót csinálni, ez nem megy másképp. Ehelyett nálunk gyakran arról van szó,

hogy melyik győzzön a másik felett, és ez rossz.

Mi az oka, hogy színész és rendező őszinte összefogásának olyan ritkán látjuk nyomát az előadásokon?

Túl magabiztos a színész és túl erőszakos a rendező. Márpedig merevgörcsben próbálni és agresszíven rendezni, ezt a kettőt nem lehet. Azt hiszem, abba kellene hagynunk végre a vitákat. Ha emlékeim nem csalnak, régebben nem volt belőlük ilyen sok. Mindent meg lehetett beszélni, meg lehetett egymást győzni, lehetett ötleteket adni és elfogadni. Tehát oldottabban, hogy úgy mondjam, a játékoság szent oldottságában leellené próbálni.

A színészek panaszzolják, hogy agyonhajszoltak, ettől van az a bizonyos göresesség, amitől aztán a rendező ideges.

A színész valóban agyonhajszolt. És mindegyik azt mondja, hogy bezzeg, ha az én gázsim ennyi és ennyi volna, akkor bolond volnék ezt meg azt csinálni. Én is ezt mondom. De ez nem egészen igaz. Például nekem az idén Déry Tibor tévére alkalmazott novellájában, Anna néni volt a legkedvesebb szerepem. Az ilyet soha nem fogom felrúgni, legfeljebb olyanokat nem csinálnék, amelyek pusztán pénzt jelentenek. Az igazság kedvéért: a prózai művészek maximális fizetése az operai művészekének kevesebb, mint a fele. De az is igaz, hogy a színészekben nagyobb szín-padszeretnek, nagyobb kötelességtudásnak kellene lennie. Nem tudom, mi hozta ezt létre, de úgy érzem, nem játszunk elég boldogan.

Gyakran már a fiatal színészeknél is érezhető valami elbizonytalanodás, rossz közérzet, mintha kiszolgáltatottnak éreznék magukat. Lehet, hogy már a kezdetnél megromlik a pálya öröme, amikor elvégzik a főiskolát és vidékre kerülnek, olykor rettenetes szociális körülmények közé?

Miféle rettenetes körülmények közé? Ezt maga mondja, mert még fiatal. A színészek rettenetes körülmények között voltak 40 évvel ezelőtt, amikor lementek vidékre, és kénytelenek voltak ... hát szóval nehéz volt! A jelmezeket maguknak kellett készíttetniük, és mondjuk z8 bemutatójuk volt egy hónapban. Ez a nagy panaszkodás manapság jogtalan. Mi annak idején nagyon boldogok voltunk, s küzdöttünk, harcoltunk, éhezve imádtuk a színházat. Nekünk a 40 filléres statisztapénz a világot jelentette, és

Az ember tragédiája volt a legcsodálatosabb darab, mert kilencszer öltöztünk, s kilencszer négy az harminchat, azaz három pengő hatvan. Ma másképp van. Egy kicsit túl készen kapnak mindent. Ennek örülnék, csak a lelküket és a hitüket ne veszítették volna el. Olyanok lettek - és tán nemcsak a fiatalok mint a nagyon gazdag gyerekek, akik megkapnak mindent és már nem lehet mit venni nekik karácsonyra. El kell jönnie a kornak, amikor egy üveggolyónak kezdünk örülni. Vagy talán ezzel kellene kezdeni? Örülni az üveggolyónak és olyan szépen játszani vele, mint amilyen a színház maga.

Azért a vidéken játszó színészek valóban bátrányos helyzetben vannak a pestiekhez viszonyítva. Nemrég Ön is segítséget kért számukra a rádió Körmikrofon című előadásában.

Igen, a pesti színház ügyében. Hogy legyen egy hely, ahol megszállhatnak a vidéki kollégák, ha valami munkára felhívják őket, és következtetésképpen könnyebb legyen az itteni foglalkoztatottságuk. Mert a színházon kívüli szereplések tekintetében valóban nehezebb a dolguk a fővárosiakénál. Bár nagyon sok pesti kollégát ismerek, akiket még annyiszor sem hívnak, mint a vidékieket. Lehet, hogy a vidékiek kevesebbet keresnek, de eljátszhatják a világirodalom legszebb szerepeit. Hát akkor valamit valamiért. Nagyon sok kollégát ismerek, akinek nem kellett volna vidékre mennie, de nem törődött bele, hogy, le kell mondania a szerep-álmokról. És boldog, hogy ott van, mert eljátszhat mindent. Hiába, ahány ember, annyiféle. Panaszkodni én is tudnék magának egy órát. Panasz mindig van. De a munka, a jókedvű, hittel teli játék nem szabadna hogy panaszba fulladjon.

Úgy is, mint sokat „tájékozó” művészeknek, mi a véleménye a vidéki közönségről? Né-melyek szerint vidéken igénytelenebb, és el-maradottabb ízlésű a néző.

Ez nem igaz. De gondolkozzunk. Nem lehet az integrálra tanítani egy egész országot, sem Pesten, sem vidéken, amikor egy jelentős rétegnek az egyszerűen kellene kezdenie. A színház népzene. Mennél magasabb szintre tudjuk emelni, annál nagyszerűbb. De azt nem lehet, hogy csak és azonnal a magasabb szinten csináljuk. Akkor mondjuk azt, hogy csak egyetemi tanároknak játszunk. A színész sznobizmusa még rosszabb, mint a közönségé. Az

elején azt mondtam, hogy magamnak szeretek játszani. De az igazság az, hogy mégis tudomásul kell vennünk: nem csak magunknak játszunk.

Ezzel kapcsolatban eszembe jut az Olvasó-próba című könyvből az Önről szóló fejezet. Molnár Gál Péter azt írja, hogy Gobbi Hilda színészetének, ártott Szabó néni nép-szerű kaptafája ...

Szabó néni nagyon népszerűvé tett, sokszor már megijedek tőle. De akár-hogy hazudnék, ez egyben jóleső érzés. Fontosabbnak tartom azonban ennek az adásnak komoly politikai jellegét. Ha csak harminc ember, harminc Szabó néni nem veszi meg az országban az utcai árustól a giccset, amit a Szabó néni ugyan megvett, de lebeszéltek róla és kidobta, akkor már harminc embernek nem kellett a lila tavon úszkáló zöld hatyú. És talán egy kicsit oda fog figyelni, hogy mi a szép egy képen. Es ha ötven ember odafigyelt arra, hogy mi a helyzet a pedagógusokkal vagy a vendéglátóiparban, és így napi életünk eseményein keresztül egy kicsit nevelődik politikai, erkölcsi és emberi szem-pontból, akkor már valami eredményt értünk el. Más kérdés persze, hogy a közönség egy része, mint a gyerek, szeret játszani, álmodni, és azonosít a figurával. Nagyon nehéz kimennem falusi emberek elé, akik csak rádiót hallgatnak. Elkezdenek nevetni, aztán jön egy halk moraj, hogy Szabó néni. Akkor állok, várok, és utána elmondok egy verset. Nehéz dolog, de ezért vagyok színész. Ez a feladat nekem öröm és izgalom. Molnár Gál Péterrel nem értettem abban egyet, hogy ez leolcsósítja az embert. Én nem hiszek a színháznak semmilyen formájában, ami leolcsósít, ami alpári. Ez nagyképűség lenne. Miért hinnék én ebben, amikor a bohócokban hiszek a legjobban.

Azt hiszem, a hajdani Orrgitt-klub tagjaira erősen batott a cirkusz, a bohócok világa. Mivel magyarázza, hogy mostanában ismét felfedezzük ezt a forrást?

Az egész színészet alapja ez volt és ez lesz! Most, hogy egy kicsit már túlkompenzáltuk a színházat, megint vissza kell menni az ősi formához, hogy el lehessen valamire indulni. Én a játékban hiszek, és a játéknak alapelve a porond. Lehet, hogy egy nagy klasszikus szerepben rosszul érzem magam, mert az őszinte játék lehetősége hiányzik: és van egy kis baromság, amiben feloldódom.

Elégedett a Nemzeti Színházban kialakult szerepkörével?

Az még nem alakult ki. Eddig, a csörte elején, azt néztük, hogy kigyulladnak-e a lámpák, jól vannak-e a zsinórok, jelez-e a tábla. Most kezdünk vívni. A színész a műsorpolitikától is függ, s hogy ez miként alakul, milyen külső befolyások irányítják majd, ki tudja? Úgy hiszem, hogy a színházi vezetőknek nincs könnyű dolguk, miután nem tudnak hosszú távon gondolkodni a darabokban és ezért a szereplőkben sem. Túl sok tényező van, ami ebbe beleszól. Nem X. Y-ra vagy szervekre gondolok, hanem egész élettritusunkra, pillanatnyi helyzetünkre a világban. Ez nem magyar specialitás.

Milyen lehetőségét látja annak, hogy a színészek helyét hosszabb távú elképzelések határozzák meg a színházban?

Jobban kellene törődni a színészek önmagukhoz való fejlődésével. Ha X. jó színésznek 'van elkönyvelve, azért még észre lehet venni, hogy egy lépéssel előrement valamilyen tekintetben. De az osztályzatok be vannak írva, közepes, jó, jeles, és arra már nem jut idő vagy érdeklődés, hogy valakinek segítsünk is előbbre jutni ebben vagy abban. Persze a dupla színházakkal járó szereposztási egyeztetések és kényszer-helyzetek továbbnehezítik a dolgot.

Nézete Rel-int kevés színész van a pályán vagy sok?

Szerintem elég. Ezeket a színészeket kellene ügyesebben foglalkoztatni. De nem aszerint, hogy mindegyik játszott-e már abban az évben, hanem, hogy mit játszott, s önmagához képest hová jutott. Ezt kellene kicsit szorgosabban, gondosabban könyvelni, ha már mindenáron könyveljük a színészt. S talán jó helyen mondom el, hogy ebben a kritikusok sem segítik a színházat, pedig tehetnék. Nagyon fáj nekem az, hogy a kritikusok nagy hányada érezhetően nem szereti a színészeket. A közömbösségük fáj. Felírják, hogy színházi kritika, s akkor következik egy irodalmi értekezés három-négy hasábon keresztül. Aztán harminc sor negyven szereplőről. Amit tehát én nehezményezek a szín-házak vezetőinél, ugyanazt fokozottabb mértékben csinálják a kritikusok. Ok egyáltalán nem veszik észre, hogy egy színész önmagához képest tíz év alatt hova, miért s mennyit fejlődött; mit hagyott el, vagy mi benne az új és a más. Úgy kellene a kritikákat megírni, hogy

világszínház

sok rendes ember sok szépet és jót akart, de egynek, kettőnek nem sikerült. Nem hiszem, hogy valamelyikünket is bán-tana az elmarasztalás, ha az jóindulatú. De a semmibebevétel iszonyatos. Nem-kevésbé a durva ledorongolás, a szeretet nélküli kíméletlenség. A döntő tényező ebben az, hogy jó szándékkal végzett munkát ne rossz szándékkal bíráljanak.

Érdeklí a színészeket a kritika?

Feltétlenül. Volt olyan eset, hogy elgondolkodtam azon, amit leírtak, és módosítottam a játékomon: aztán ugyanez a kritikus írt valamit egy másik szereplőről, ami számomra képtelenség volt, és hajmeresztően az ellenkezőjét gondoltam. Megdicsért valakit, akiről nekem egészen más volt a véleményem. Abban a pillanatban azt mondtam: Jézus Mária, akkor én is rossz vagyok! Egyszóval a kritikai mérce következetességét is számon kérem.

Közhely, hogy „Gobbi Hilda mögött tapasztalatokban gazdag színészi munkásság áll”, de igaz. Milyen használati utasítást szűrt le ebből a továbbiakra?

Ebből a szertelen és hirtelen beszélgetésből azt, hogy szenvedélyesen szeretek élni, tehát meg kell őriznem a jó közérzetemet. Az élet nem olyan hosszú, hogy ráérjünk a pesszimizmusra is, meg a szenvedésre is, hogy állandóan nyüglődjünk és panaszkodjunk. Néha lehet mérges az ember, arra talán van idő, de tartósan ... ? És ne higgye, hogy ez bölcselkedés. Ez kényelem.

Mészáros Tamás



Amatőrök Angliában

Anglia a színházművészet szerelmeseinek Mekkája. Aki tájékozódni akar a nyugat-európai színházi eseményekről, a stílus-teremtő, szenzációs, kísérleti előadásokról vagy az igen magas átlagszint titkáról, az a szigetország színházi életére figyel.

Abban, hogy ez így van, és jogosan van így, minden bizonnyal jelentős szerepe van az amatőr színjátszás hallatlan gazdagságának, elterjedtségének.

Angliában nemcsak az évszázados hagyományokra támaszkodhat a hivatásos színház, hanem arra az egész országot behálózó amatőr színházrendszerre, amely egyrészt mindenhová eljuttatja az élő színházat, másrészt kielégíti a játékedvet, és értő nézőket nevel. Így szinte természetes, hogy az angol nézők magától értetődően színházértők, és szeretik - különösen vidéken - a színházat.

Angliai utam során bárhová vetődtem, minden városban - kicsiben és nagyban, egyetemiben és iparban - megtaláltam az amatőr színházat, s vasárnap kivételével nem volt olyan nap, hogy ne lett volna előadásuk.

Az együttesek egyetemek, különböző egyesületek, esetleg maga a város patronálásával működnek, vagy többé-kevésbé független vállalkozású kisebb-nagyobb csoportok.

A színvonal, a műsor meglehetősen heterogén. Többnyire színházpótló szerepet töltenek be, azaz amely helységben nincs hivatásos színház, ott az amatőrök veszik át azok feladatait, de az avantgarde kísérletek úttörői is közülük kerülnek ki.

Hogy a színházi élet mennyire szerves részét jelentik az amatőrök, a birminghami Crescent Theatre példája mutatja. Anglia második legnagyobb városának, a több mint egymillió Birminghamnek három színháza van: két hivatásos (ezek közül az egyik a könnyed, szórakoztató darabok hajléka) és az amatőröké, a Crescent Theatre. A 350 személyes, modern színpadtechnikával rendelkező színháznak önálló, de nem elsősorban a színházi munkájukból megélő társulata van. Ottlétemkor Albee *Érzékeny egyensúlyát*, Racine *Andromachéját* és Wilder *A mi kis városunk* című darabját játszották. Rendszeresen vendégül látnak különösen a felkészülési időben - más amatőr együtteseket, ahogy ők is vendégszerepelnek más városokban. Törzsközönségüket színházbaráti körök alkotja.

Az együttesek más formában is együttműködnek. London sok-sok pincepadlás-kísérleti-avantgarde színháza közül néhányan összefogtak, s egyszerre öt helyen tíz együttes *bemutató fesztivált* rendezett. Felváltva játszottak a csoportok a különböző színházakban, sokszor ebédszünetben is - gyakorlatilag belépődíj nélkül. E fesztiválon a legkülönbözőbb stílusú előadások reprezentálták az amatőr együttesek próbálkozásait. Egy középkori história kedves komédiája a hagyományos diákszínház példája, míg a másik véglet a „monoton színház” utánérzékes produkciója: egy-egy meztelen férfi és nő alig-alig takaró papír-palástban óriási kockákat görgetett lassított mozdulatokkal, miközben a mindnapos emberi érintkezés szövegsablonjait hajtogatták. A kockák és emberek nem találkoztak, a szövegek visszhangtalanul, válasz nélkül elhaltak.

A parányi kis egyetemi városka, Durham egyetemi színházának - a drámatörténeti tanszék közreműködésével bemutatott - Csehov *Cseresznyés kert*-előadása viszont rendkívül eredeti, friss és kritikus szemléletű volt. A nálunk megszokott melankolikus értelmezéssel szemben az angol egyetemisták előadása kemény, s minden szereplőt kritikusan - már-már karikatúraszerű kegyetlenséggel lemez-telenítve - látta.

A londoni Young Vic - a nagyhírű Old Vic fiatal művészeinek stúdiószínpada - sajátos átmenet a hivatásos és az amatőr színház között. A nagy, csupasz hodályban tartott előadások légköre, a közönség összetétele, a színház és klub együttélése mindenesetre az amatőr színházakéval rokon. Beckett *Végjátéka* pontos, minden részletében kidolgozott, bár kissé hűvösnek tűnő előadás volt. A színészek nem „játszottak”, hanem típusokat elevenítettek meg, hangban, mozdulatban, koreográfiában tökéletesen „egysíkúan”. A beckett-i gondolatok és a „fekete humor” egysége és ennek pillanatonként szükséges, a néző által elvégzendő szétválasztása adta az előadás különleges izgalmát, a monotonian győzedelmeskedő belső vibrálását.

Minden látott együttesre - akár utánjátszó, akár kísérletező - igaz, hogy a színészek, rendezők, szcenikusok mesterségbeli tudása igen magas.

S még egy a hivatásoknál és amatőrökönél egyaránt tapasztalható „apróság”: lenyűgöző fénydramaturgia segíti az előadások koncepciójának kiteljesedését.

N. I.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Anna Földes:

Petőfi sur les affiches et sur la scène

Plusieurs théâtres hongrois ont consacré des spectacles au 150^{ème} anniversaire de la naissance du poète hongrois le plus grand, Sándor Petőfi. Le Théâtre Thália a repris la seule pièce du poète, *Le Tigre et l'hyène* la Scène Littéraire a adapté son grand poème épique, *L'Apôtre*, tandis qu'à Kecskemét on a joué la pièce *Laurier* de Sándor Fekete sur les aventures de Petőfi dans une troupe de comédiens ambulants. A Budapest, le Théâtre dans la Cave a adapté, de son côté, l'épopée comique du poète, *Le Marteau du village*.

István Hermann:

Un théâtre de lions et de chevaliers errants

Le 25^{ème} Théâtre s'est constitué, il y a trois ans, dans le but de devenir un théâtre populaire de l'intelligentsia. L'élite le suit en effet, mais populaire, il n'est pas encore. La nouvelle pièce de son directeur László Gyurkó, une formulation inédite de l'histoire de Don Quichotte, peut être considérée comme l'histoire du chemin ardu de ce théâtre.

András Pályi:

Jeu et cérémonie

Le nouveau spectacle du 25^{ème} Théâtre, *Le Chevalier au visage triste* de László Gyurkó, est marqué par deux traits: la précise et minutieuse clarté de la conception et la beauté charmante et naïve du jeu. Voilà pourquoi ce spectacle d'une homogénéité exemplaire est devenu un sommet de la saison.

Erika Szántó:

La bourse des vices

Le Théâtre National a créé *Mesure pour mesure*, cette amère comédie shakespearienne dans la mise en scène de Tamás Major. « Nos vertus ne sont que des vices masqués » – voilà la pensée que suggère chaque personnage sur la scène. Chez Major, il n'y

a pas de caractères immaculés, même le happy ending n'est pas pour lui une réalité, mais bien plutôt une grimace amère.

János Sziládi:

Une leçon d'histoire

Il y a trente ans qu'a été détruite, en 1943, la seconde armée hongroise, au bord du Don, au service des buts de la guerre fasciste. La pièce documentaire *Le Silence des morts* d'István Örkény et István Nemeskürty tire au clair les conditions, le fond politique et humain de la mort inutile de 150.000 soldats hongrois.

István Szecei:

L'éclairage en miniature

Dans la pièce documentaire du Théâtre de Pest – *Le Silence des morts* – on rencontre des effets de lumière ingénieux et point chers. L'éclairage habile et varié a été étudié sur une maquette, sans avoir recours à la scène et aux installations techniques du théâtre.

Péter Molnár Gál:

Happy End

Le Vidám Színpad de Budapest a créé récemment le *Happy End* de Brecht – cette maquette intermédiaire et révélatrice entre deux époques de l'auteur. Le théâtre, en train de se renouveler, y a trouvé une matière bien adaptée à élargir son habituel répertoire de cabaret et à offrir à son public une expérience de durable valeur.

György Spiró:

Tirer sa poudre aux moineaux?

Le Théâtre Vígyszínház joue *How the Other Half Loves* de l'Anglais Alan Ayckbourn. Il s'agit d'une farce sans ambitions qui exprime en même temps l'absence d'ambitions du côté du théâtre lui-même. C'est dommage que le jeune acteur András Kern a dû mettre en scène justement une oeuvre où il ne pouvait pas faire preuve de ses dons.

István Nánay:

Des classiques – aujourd'hui

L'article passe en revue divers spectacles en province: *Henri V* de Shakespeare au Théâtre Jókai de Békéscsaba, le *Tartuffe* de Molière au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár et une soirée Molière à grand succès au Théâtre Szigligeti de Szolnok où on a joué *L'Impromptu de Versailles* et *George Dandin*.

Erzsébet Berkes:

Deux rôles – et Nándor Tomanek

On peut trouver ici un portrait de Nándor Tomanek, un des acteurs les plus importants du Théâtre Vígyszínház dont les interprétations les plus récentes ont été Ficsur dans *Liliom* de Ferenc Molnár et le colonel-général Gusztáv Jány dans *Le Silence des morts*.

Tamás Koltai:

L'exemple de Kaposvár

En janvier le public de Budapest a lui aussi pu voir un spectacle du théâtre de Kaposvár, *La Pharmacie* d'Ernö Szép. La nouvelle de la qualité exceptionnelle de la représentation s'est répandue comme un feu de broussailles. Mais le public étant différencié et bien de spectateurs ne pouvant pas encore suivre les meilleurs efforts, le bon théâtre ne devient pas automatiquement un théâtre à succès. Si les tournées des bons spectacles de province s'accroissent, cette contradiction pourrait être lentement abolie et, de l'autre côté, les théâtres en question gagneraient, à la suite du succès dans la capitale, plus de prestige dans leur domicile.

József Ma'oros:

Tchékov dans le tombeau de poutres?

C'est en automne que le Théâtre Vígyszínház a présenté *Les Trois sœurs* de Tchekov. Cet article confronte les critiques de la représentation et prononce un avis favorable dans la question le plus discutée, en ce qui concerne le cadre du jeu, la palissade blanche, évoquant un clos.

Tamás Bécsy:

A-t-on besoin des théâtres en province?

Il s'agit d'une intervention dans la discussion suscitée par l'article de Péter Molnár Gál: Province? Province! Selon l'auteur, les dimensions de la Hongrie et sa culture concentrée sur la capitale empêchent l'établissement d'un théâtre régional spécifique, les théâtres de province ne pouvant suggérer le génie du lieu que dans de rares spectacles épars.

Gábor Szigethy:

Discutons du théâtre!

Au numéro de décembre 1972 de notre revue Tamás Ungvári a attaqué les vues de Gábor Szigethy concernant les représentations shakespeariennes en Hongrie. Szigethy maintenant poursuit le débat, en étendant les problèmes de l'interprétation aussi au domaine du théâtre classique grec.

Tamás Mészáros:

Le bonheur de jouer

Hilda Gobbi, une de nos meilleures actrices de composition, établit sa position dans les discussions actuelles, concernant les rapports entre metteur en scène et comédien, la situation du théâtre en province et la critique de théâtre.

I. N.: Les amateurs en Angleterre

L'auteur analyse brièvement quelques spectacles donnés par le Crescent Theatre de Birmingham, le théâtre universitaire de Durham et du Young Vic Theatre de Londres et résume la situation du théâtre amateur en Angleterre.

Ára: 12 Ft

