

SZÍNHÁZ



Földes Anna: Három forradalmár • Almási Miklós:
A versenyló halála • Sziládi János: Angyali történetek –
angyalok nélkül • Köröspataki Kiss Sándor: Tamási és
Everac • Szücs Miklós: Három új diplomás • Szeredás
András: A Dél Keresztje • Hermann István: Az emberáldo-
zat aktualitása • Szántó Judit: Brook „Orghast”-ja Iránban

1973
Július



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1973. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
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,
Levélcím: 1906, postafiók 223
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 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



73.1574 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Kálmán György (Gergely) és Sinkovits Imre
(György) Ilyés Gyula: Testvérek című drámájában
(Nemzeti Színház) (Iklády László felv.)
A hátsó borítón:

Felek Kamill (Kalosin) és Venczel Vera
(Viktória) Vampirov: Kaland a főmeggörrel című
egyfelvonásosában (Vígsház)
(MTI Fotó - Keleti Eva felv.)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Három forradalmár (1)

ALMÁSI MIKLÓS
A versenyló halála (7)

SZILÁDI JÁNOS
Angyali történetek - angyalok nélkül (10)

PÖR ANNA
Ábel és a magyar játékszín 73-ban (12)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Tamási és Everac (17)

SZÜCS MIKLÓS
Három új diplomás (19)

SZEREDÁS ANDRÁS
A Dél Keresztje (25)

NÁNAY ISTVÁN
Elektra igaza (26)

M. T.
Szakmunkástanulók az Elektra-drámákról (28)

négyszemközt

Kazimir Károly levele (30)

MÉSZÁROS TAMÁS
Ösztönösen vagy tudatosan? (31)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT
Brook „Orghast”-ja Iránban (36)

KOLTAI TAMÁS
Változatok a lelkiismeretre (39)

szemle

HERMANN ISTVÁN
Az emberáldozat aktualitása (42)

SÁROS PATAKY ISTVÁN
Condra (Drámarészletek) (43)

PÁLYI ANDRÁS
Kritikusportré helyett (Molnár Gál Péter könyvéről) (45)

KALMÁR ÉVA
Dersi Tamás: Thália magyarul tanul (46)

SOMLAI PÉTER
Hont Ferenc: A cselekvés művészete (47)

FÖLDES ANNA

Három forradalmár

Illyés Gyula új drámái

Évtizedekig vizsgálta, magyarázta a kritika, mi az oka, hogy a költő, aki verseivel is egy országhoz szól, a színpadot választja szószékül. Illyés maga is felvette a kesztyűt: időről időre, főként drámáihoz írott kommentárjaiban, hitet tett a drámai műfajok rendeltetése, nyilvánossága, az általuk kínált írói lehetőségek mellett. Három évtizednek kellett eltelnie - immár a dráma szolgálatában is -, hogy a méltatások kórusában elhalkuljon ez a szólam. Ma már egyszerűen, mindenfajta élet- és korrajzi motiváció nélkül tudomásul vesszük, hogy Illyés Gyula drámaíró.

Drámaírói rangjának azonban nem járulékát, hanem lényegét alkotja költői talentuma. „Önmagával versengve” Illyés sem csak remekművekkel gazdagította szegényes színpadi irodalmunkat. De minden drámája remekművek nyelvén szólt.

Drámai életművének 1969-ben kiadott kétkötetes gyűjteménye mellé lassanként - de valójában: káprázatos gyorsasággal! -- beértek a harmadik kötet termései. Azóta született Illyés filozofikus komédiája, a *Bölcsek a fán*, a *Tiszták* című tragédia -- mindkettő a pécsi ősbemutató után került fővárosi színpadra -, s most legfrissebben az a két, nemzeti múltunkban gyökerező mai társadalmi dráma, amelyekről szólni szeretnénk. A *Testvérek* és *Az ünnepelt*.

Vajon csak a keletkezési időpontok, bemutatók közelsége, az egymást gyorsan követő drámai élmények rendje teszi, hogy a két dráma között valamiféle szorosabb belső kapcsolatot érzünk? Vagy valóban ikercsillagként összetartozó művek születtek? Önmagában egyik kérdés-re sem válaszolhatunk igennel. Mert Illyés második Dózsa-drámáját és Petőfiről alkotott színpadi művét bizvást rokoníthatjuk más korábbi Illyés-drámákkal is. A *Testvéreket* nemcsak a *Dózsa Györggyel*, *Az ünnepeltet* az *Ozorai* példával és a *Fáklyalánggal*, a gondolatrakéták közeli történelmi kilövőpontja alapján, de például társadalmi problémafelvetését elemezve a *Kegyenc*kel is. Vagy hivatkozhat

nánk *Az ünnepelttel* egy történelmi kor-szakban gyökerező, de drámai szerkezetében a *Testvérekkel* rokonítható *Fáklya-lángra* is. A *Testvérek* és *Az ünnepelt* össze-tartozása az életmű összefüggéseiben válik jelentőssé. Illyés Gyula mindkét drámában életművének központi témái-hoz, kérdéseihöz, legkedvesebb hőseihez tér vissza. Talán azért, mert úgy érzi, elintézetlen ügye maradt velük. Vagy pedig, mint erről maga is vallott, valóban legszívesebben önmagát szemeli ki versenytársul, s az egyszer már véghezvitt tetteket vágyik még jobb eredménnyel koronázni. Különösen a két Dózsa-dráma összevetése bizonyítja e törekvés diadalát. De nemcsak erről van szó. A két új Illyés-dráma demonstratíván bizonyítja azt is, milyen következetességgel halad Illyés Gyula drámaírói koncepciója a nemzeti történelmi drámától az egyetemes kérdésfeltevésű és igényű, társadalmi dráma felé. Hogy szűkül be a színpad, s tágul ki a világ... Újdonságnak természetesen ez sem mondható, hiszen Illyés régebben is hangsúlyozta, hogy színpadi műveiben soha nem a kor a fontos, hanem a magatartás, s hogy soha nem helyesli, ha a jelennek szánt s a kortársak problémáira választ kereső drámáit beszűkítik a történelmi korba, amelyben játszódik. De művészi következetességgel ő maga csak drámaírói pályája későbbi szakaszán - a *Kegyenc*, a *Különc* írójaként - érvényesítette ezt a koncepciót. S még ezekben az egyébként művészi értékben-hatásban felül nem múlt, leendő klasszikusokban sem olyan abszolút evidenciával, mint éppen a két legújabb drámai művében. Ahol a hitelesen megidézett történelem szövegében már teljesen lemeztelenítve jelenik meg; más kérdés, hogy a drámák színpadi előadása szorosan felzárkózva követi-e a szerzőt ezen az úton, vagy pedig a konkrét historikumba ágyazott történet és az elvont intellektuális polémia közötti egyensúly megteremtésére törekszik.

„Mint a kerekas kút páros vödre”

1972 májusában a pécsi színház tanúk és vendégek, helybeli művészek és újságírók jelenlétében tartotta meg a *Testvérek* olvasópróbáját. Nyomatásban a dráma akkor még nem jelent meg (csak 1972 szeptemberében közölte a *Kortárs*), így a próbateremben ülők többsége - köztük e sorok írója - valóban akkor hallotta először Dózsa György és Gergely vitáját. Illyés Gyula, saját szövegének minden költői-színpadi csábításáról lemond-

va, szinte szárazon, csak ritkán felforrósodó hangon olvasott, és a felolvasás gördülékenysége, a jobb megértés kedvéért, kézfeltartással jelezte, hogy a testvérek közül György vagy Gergelyé a szó. Kétszereplős lévén a dráma, ahogy az érdemi vita kibontakozott, gesztusok nélkül is éreztük, mikor, kinek az igazságát halljuk. De ez az abszolút puritán előadási forma (amely lényegét tekintve akkor sem változott, mikor a költő után a mű dramaturgja, Czimer József folytatta a felolvasást), különös módon, azonnal megnyitotta előttünk a mű legmélyebb mélységeit. Világossá tette, amit olvasás közben a drámai szerkezet, színpadon a kétféle színészi alkat találkozása némiképpen elfed, hogy a *Testvérekben* egyetlen forradalmár lélek két fele viaskodik. És elemi erővel érzékeltette azt is, hogy mekkora távolság választja el egymástól eszmerendszerében, történelemszemléletében és főként drámai struktúrájában Illyés két Dózsa-drámáját.

A kritika -- érthető és rokonszenves módon - az önmagával versengő szerző két énje közül a későbbinek szurkol. Ez az elfogultság azután hajlamossá teszi arra, hogy elfeledje, milyen hangos biztatással, ovációval fogadta annak idején Illyés első Dózsa-drámáját. Mintha a *Testvérek* élménye feledtetné, hogy 1956 januárjában nem Illyés első Dózsját mutatták be, nem a *Testvérek* korábbi változatát vagy színpadi előtanulmányát, hanem egy olyan történelmi drámát, amely előtt akkor méltán hajtotta meg lobogóját a magyar színház és kritika. S még ha az eltúlzott és elfogult öröm mondatta is Sarkadi Imrével, hogy ezzel a „csak shakespeare-i méretekkel mérhető” drámával „beléptünk a világirodalomba”, de már a gondolatok motiválásában több az időálló igazság. („Amikor ezt mondom, a *Julius Caesar* zengzetes Vörösmarty-nyelvét, Arany János *Hamlet-jambusát* is hozzágondolom, sőt lehet, hogy elsősorban ezeket.” *Illyés Gyula drámája a Nemzeti Színházban, Színház és Mozi*, 1956. jan. 27.) A Sarkadiénál tárgyilagosabb szakkritika örömmel fedezte fel, hogy az epikusság Illyés történelmi drámasorozatában fokozatosan mind kisebb részt foglal el. (Béládi Miklós, *Új Hang*, 1956. 3-4.)

Tévedtek volna ezek a kritikák? Valószínűbb, hogy jogos elismerésüket elsősorban Illyés drámáinak hiátuskitöltő funkciója váltotta ki. Béládi Miklós említett írásában utal is rá, hogy Illyés drámái, a maguk epikus jellegével együtt,



**Illyés Gyula: Testvérek (Nemzeti Színház).
Moór Mariann (Julinka) és Sinkovits Imre (György)**

sőt részben abból következően is, „a magyar irodalom legnagyobb hagyományaihoz fölérve” teremtik meg a magyar történelmi drámát. Sőtér István pedig még egyértelműbben hangsúlyozza, hogy Illyés úgy vállalkozott a meg nem született, Katona után nem folytatódott történelmi dráma újjáteremtésére, ahogy valamikor Arany János a nemzeti eposz megteremtésére vállalkozott. (Sőtér István: *Illyés Gyula, a drámaíró, Tisztuló tükrök*, 361. I.) Nem közeledhetünk tehát 1973-ban, a *Testvérek* ürügyén történelmietlen elfogultsággal az első Dózsa-drámához, elfeledve annak irodalomtörténeti misszióvállalását, a történelmi tablón belül is felszikkasztó drámát, a „honvédő Dózsa” pátozzal rajzolt alakjának köl-

tói dikcióit, a mű korabeli érdemét, amely csak évek múltán, a szegedi szabadtéri bemutatóra fakult meg annyira, hogy teremítő elégedetlenségre sarkallja a költőt.

Erről a teremítő elégedetlenségről a költő maga számol be, amikor a *Testvérek* fogantatását és születését elbeszéli. S arról is, hogy a közelgő Dózsa-évforduló nem a többször publikált és bemutatott dráma átdolgozására, hanem egy teljesen új dráma írására ösztönözte. Hogy a „romantikus népevezér Dózsa” helyett egy „korabeli hús-vér Dózst” teremtsen. Az első Dózsa-dráma hőse Móricz és Ady Endre Dózsájának testvére, a honvédő lelkiismeret és plebejus forradalmiság testet öltött hőroza, jelkép és példa-kép egyszerűen.

Az új Dózsa ezzel szemben nem a láng-lelkű parasztforradalmár, hanem egy székel condottiere, akinek vitézségére az udvarban is felfigyelnek. Megnyílik előtte a katonai karrier útja, de megismeri a felemelkedés árát is. A felső körök morális züllöttsége, a partikuláris érdekek kormányozta politika néppellenessége rádöbbeneti, hogy mit kell tennie, ha a maga eszményeihez és híveihez hűséges akar maradni. Valóságos, pontosabban történelmi ellenfeleit - Csáky püspököt, Bakócz Tamást, Zápolyát - az író ezúttal nem idézi meg. Dózsa Györgynek saját illúzióival kell leszámolni, s megtalálni a maga helyét a hadra kelt nép élén. Csak-hogy a forradalom ügye nem ígér diadalt, csak küzdelmeket, vért, áldozatokat. S vállalni, vezetni annyit jelent, mint vállra venni a hatalom felelősségét: erőszakkal szemben az erőszakot, a zsarnokság megdöntése ellen a zsarnokságot is. A mindenkori forradalmárnak ezt a dilemmáját Illyés Gyula nyilvánvalóan a XX. századi homo politicus felelősségtudatával, morális érzékenységgel éli át. Dózsa György forradalmi igazának örököseként, de a tüzes trón fényében, az áldozatok sorsát is átérzve. Ezért hasítja drámai kardjával ketté Dózsa György tudatát, szembesítve őt önmagának kételyeivel. Dózsa Gergely, György krakkói diák öccse kezdettől világosabban látja a bátyját behálózó főúri-érseki politikai praktikákat, s a veszélyt is, amely minden oldalról Dózsára leselkedik. Ezért marad mellette - amikor pedig csak egy búcsúölelésre érkezett a táborba. De Gergely igazságára György válaszol. A felkelés véráldozatától visszariadva, vitázni csak addig lehet, amíg a tények nem győzik meg őt is, hogy az élethalálharcban nincs visszaút. Gergelyt nem a forradalom magasztossága vonzza, hanem a cél, amelyért vívni kell. De visszadöbbeneti az út s a győzelemben is eléje táruló perspektíva. Hogy „a fegyverrel szerzett és őrzött szabadságban vagy a fegyver tűnik el vagy a szabadság”. S hogy maga sem lát utat, módot a bűnt bűnre fordító ördögi kör megállítására, a bűn felfüggesztésére. Kettőjük közül György látja tisztábban a cselekvés halogatásának politikai veszélyét, a vállalt küldetés végrehajtásának morális kényszerét. De Gergely az, aki felfedezi és felméri a forradalmárok útján kikerülhetetlen szakadékokat. „Mihelyt a bűntevés lehetőségét megszüntetted, nincs többé se okod, se jogod ölni. Mert akkor már gyilkos vagy.”

Érvek és érzelmek

Illyés sarkított vitákban szembesíti a testvérek eszméit, de a jelenetek érzelmi fűtöttségét mindvégig kettőjük összetartozása, egymást segítő, mentő szándéka határozza meg. Am a fitestvéri szeretet, amelyet az író olyan gazdagon motivál, mégsem téma, hanem eszköz: ez teszi még világosabbá, hogy a dráma két alakban, de valójában *egy lélekben*, „a” forradalmárban zajlik. Eredetileg az író úgy képzelte, hősei alkatának differenciálásával húzza alá a kettőjük közti nézeteltérést, és alkati különbségükre építi a konfliktust. Hogy Gergelyt Szent Ferenc szelídségű intellektuálnak mintázza, akinek természetével is ellenkezik mindenfajta erőszak. Munka közben azonban - nyilatkozata szerint - rádöbrent, hogy az elképzelt középkori figura idegen testként lebegne a reneszánsz környezetben, s az a jellem, amely a *Tisztákban* a helyén van, nem ültethető át egy Dózsa-drámába. Gergelyt - a történelmi és lélektani igazságnak megfelelően -- meghagyta tehát forradalmárnak, akit nem alkata, hanem meggyőződése predesztinál arra, hogy György téziseinek antitéziseit képviselje.

„Harcolni tudtunk egymással úgy, hogy nem elpusztítani, elgáncsolni akartuk egymást, hanem fölemelni. Mint a kerek kút páros vödre, az is segítette a másikat, aki épp lefelé haladt.” Ebben a költői dikcióban benne van a magyarázat, miért nem választ Illyés a testvérek között. Mert a forradalmár ambivalenciájának felmutatásával nem a nehezebb vagy a tisztább út választása mellett kötelezi el magát, hanem az önvizsgálatra. A forradalmár lelkiismeretének a *Testvérek* mindkét lángját ébren tartja, szítja. S amikor ezáltal erkölcsileg a legmagasabbra helyezi a forradalmár mércéjét, megérteti azt is, hogy a küzdelemben az ember nem mindig azt csinálja, amit választ, hanem ami elkerülhetetlen.

A *Testvérek* vitája megismétli a *Fáklya*-láng dramaturgiai bravúráját: pusztán az érvek konfrontálásával teremt lélegzetelállító színpadi feszültséget. Csakhogy akkor a két koncepciónak csak a legmélyebb gyökere - a haza sorsáért érzett történelmi felelősség - volt közös, itt pedig joggal vallják a vitázók már a kezdet kezdetén: „egy vér vagyunk, egy természet”. S végül is, a cselekmény során megszületik a közös forradalmi szándék: Gergely lelke kételyeit elhallgattatva vállalja, hogy György útján haladjon. Csakhogy, ehhez a döntéshez



Illyés Gyula: Testvérek (Nemzeti Színház). Sinkovits Imre (György) és Kálmán György (Gergely)

Illyés az érvek mellé érzelmi nyomatékot is kínál: Julinka meggyalázásának és halálának tragédiáját. A Dózsa-fiúkkal együtt felnőtt árvalány, akihez mindkettőjüket a testvérinél szorosabb szálak fűzték, de aki végül Gergelyt választotta, csak egy felidézett, múltbeli képben lép színpadra. Ez a kép azonban, humorral elegyített lírájával, felhős idilljével idegen test marad a drámában. Funkciót a jelenet utólag, Julinka tragédiájának elbeszélésekor kap: ennek érzelmi töltése kell hogy elfogadtassa velünk Gergely magatartásának, állásfoglalásának változását. György érvei - a dráma tanúsága szerint - nem győzték, nem ingatták meg, csak a személyesen átélt csapások. Zápolyáék nyilvánvaló politikai árulása,

az a csapda, amelyet György és hadnépe számára vetettek és a Julinka sorsa felett érzett megrendülés. Csakhogy a kétféle motiváció a cselekményben nem erősíti egymást. Sőt ellenkezőleg, kérdőjelként mered ránk, hogy vajon szükséges volt-e a részletesen kibontott politikai küzdőtérre bevinni a „bánki sértődés” motívumát. Illyés nyilvánvalóan dramaturgiai és lélektani nyomatékot kívánt ezzel adni Gergely választásának, csakhogy ehhez maga a Julinka-szál és -sztori vékony. Történelmi hiteléhez talán nem fér két-ség, de a dráma általánosabb és modern érvényébe ez a személyes motiváció sehogy sem illeszthető be. Ha elfogadjuk - mint ahogy elfogadjuk - a forradalmi módszerek aktuális világának történelmi

keretek között kibontott érvkészletét, a hatalom moralitásának felelősségteljes analízisét, ebben a gondolatrendszerben esetleges és hiteltelen a meggyalázott menyasszony érzelmes históriája. Meglehet, Illyés a mindenkori forradalmárok eltéphetetlen és gyakran meghatározó személyes (érzelmi) kötöttségeire kívánt így utalni, de ehhez ez a reális problematikához szervetlenül hozzáillesztett, romantikus történet túlságosan esetleges, extrém, és nem is eléggé súlyos.

Ketten - nagyszín padon

Illyés Gyula kétszereplős kamaradramáját a színházi konvenciók a Katona József Színházba utalták volna. Marton Endre ezzel szemben a nagyszínpadot választotta, nézetünk szerint helyesen. Nem azért, mert a kis színpad kis gondolat, a nagy színpad nagy gondolatokat involvál, hanem mert ebben az esetben a dráma szellemi feszültsége képes a nagy tér kitöltésére, és szabadabban szárnyalnak a szavak ebben a színpad méreteit még szét is feszítő tágasságban. Látszólag akusztikai trükk, valójában a néző szellemi kapacitásának maximális igénybevétele, a problémák megkerülhetetlenségének kifejezése a sokoldalú hangforrások működtetése. A színpadi tér végtelenjét Csányi Árpád egyszerre tágítja és szűkíti: falkompozíciójával térben lehatárolja, de a kőszikák félelmetes plaszticitásával időben ki is tágítja. Aláhúzza ezzel a szerző megállapítását, hogy ez a vita Spartacus idején és korunkban is folyhatna. Ugyanezt a sátrat idéző kötélméchanizmusról nem mondhatjuk el: csak az ötletet éreztük benne, nem a gondolatot. A díszlet és az egész előadás puritanizmusának artistikus feloldása volt a dráma végén leereszkedő vas-korona.

Gigászi feladatot szabott színészeinek Illyés Gyula: kettőjüknek kell az egész drámai építmény terhét hordani, s a történelmi keretek tiszteletben tartásával az aktuális politikai vitát megvívni. Bessenyei után Dózsát játszani csak úgy lehetett, kellett, ahogy Sinkovits tette: teljesen másként. Leléptetve a szobortalpazatról, emberközelen, oly módon, hogy a néző érezze: nem századok kútjából, hanem a ma lehetséges válaszutak fordulójából szólnak hozzá. Sinkovits Dózsája nem mennydörög, nem villámlik, hanem hitének birtokában küzd, érvel. Játékában sajátos nyomatékot kap a szeretet: az idősebb testvér férfias gyengédsége, szemérmes kötődése és az

övével szemben felsorakoztatott érveket is méltányoló elismerés.

Kálmán György Gergelye gazdagságában, az árnyalatok érzékeltetésében méltó párja Sinkovits Dózsájának - emberségében azonban elmarad mögötte. Mintha nem egy lelkiismeret kettős lángjaként lobognának ők ketten: Kálmán György fenntartásaiban, morális aggályaiban van valamiféle hiszteroid elem, ami idegen a szövettől, és idegen a szerző szándékától is. Nehéz eldönteni, hogy Marton Endre és Vadász Ilona instrukciói tolták el ily módon-György javára - az emberség erőviszonyait, vagy Kálmán György maga távolította el túlságosan a nézőtől az általa játszott figurát, de kétségtelen, hogy a két önmagában kitűnő alakítás időnként szembeötlő diszharmoniója a drámai egyensúly rovására megy.

A Julinkát játszó Moór Mariannal oly szűkmarkúan bánt az író, hogy méltatlan lenne meghatott merevségét, édeskés gesztusait túlságosan szigorúan bírálni, amikor szerepének egyaránt hiányzott az epikus kifutása és a drámai fűtöttsége.

A szabadszállási vizsga

„Nincs művész, aki ne dolgoznék boldogan rendelésre - írta dramakötetének bevezetőjében Illyés -, föltéve, ha a szolgálandó ügyben egyformán szentül hisznek, rendelő, alkotó és főleg az, akinek hasznára a mű készül.” Drámái megrendelőjének ott és akkor - egy nép tudatát nevezi. S most mégis, alig titkolt büszkeséggel vallja, hogy legújabb drámája konkrét megrendelésre, a Veszprémi Petőfi Színház jubileumi felkérésére született.

Alkalmi dráma tehát, sőt „évfordulós”.

Ez a két jelző külön-külön is annyira kompromittáló, hogy egy Illyés-dráma kapcsán le sem írható. Pedig nincs rá ok, hogy kitérjünk előle: Illyést valóban a korábbi közös munkában megismert társulat (és Siklós Olga dramaturg) kérése vezette, amikor papírra vetette a benne élő, öt régóta feszítő drámát.

Petőfi életének legshakespeareibb epizódjához fordult vissza, az egyetlenhez, amitől a költő maga sem tudott szabadulni, amire visszatér A7 *aposto*-ban is, s aminek sűrített drámaiságát Illyés már Petőfi-életrajzában megírása-kor látta és kiemelte.

Természetesen a szabadszállási kudarcról van szó. Pontosabban, nem is a híradott választási vereségről, hanem a

tanulásáról, amit Petőfi a keserves bukásból, érzelmi és politikai vesszőfutásból levon, s ami az életrajzíró Illyés szerint „még a rómainál is annyival rómaibb, hogy arról a shakespeare-inél is shakespeareibb tragédiát lehetne írni”.

Évtizedes késés után - a veszprémi ösztönzőknek hála - most megírta. Talán nem azt a bizonyos shakespeare-i tragédiát, nem a cselekményből kibontható anti-Coriolanust, hanem a mi Petőfi-képünkbe illeszthető aktuális drámát arról, hogy mit jelent a nagy embernek, ha a vele (eszméivel) szemben állók eltávolítják tőle a népet, mit jelent a népnek, ha érdekei ellenében alantas eszközökkel, kortespálinkával, hazug szóval hivatott képviselői ellen fordítják. A különbség világos. De hogy még világosabb legyen, Illyés új drámája bevezetőjében külön is megfogalmazza a képviselőjelölt Petőfi bukásának coriolanus helyzetét, s hozzáteszi: „Hatalmas tragédia kerekedhetett volna valóban belőle - ha Petőfi úgy viselkedik, mint Coriolanus: vagyis a sértésre sértéssel felel. De ő - nem sértődött meg ...”

A ki nem robbant tragédiáról drámát írni, az elmaradt, sőt gondolatban sem kísértő bosszú érzelmi hátterét kibontani, Petőfi csorbítatlan, sőt, megbánottságában még bölcsebben ragaszkodó hűségének emléket állítani - erre vállalkozott Illyés.

Petőfi politikus, aki kezdettől felméri, hogy a csatában sebeket osztani és kapni is lehet. Vállalt szerepe sem engedné, hogy megrettenjen ellenfeleitől. De a választási hadjárat és a képviselőválasztás során elszenvadett vereség - legalább-is a felszínen - Petőfi híveinek árulása. Hiszen még azok is megtagadták tőle voksukat, akiknek ő harcolta ki a válasz-tőjogot ...

Forradalmár nem kerülhetett ennél keservesebb drámai szorítóba. S nemcsak az alaphelyzet - amely *Az ünnepelt* magjává lesz - drámái, de az egymást követő események is. Ott feszülnek az erők és szenvedélyek a ránk maradt dokumentumokban. Petőfi bemutatkozó proklamációjában, a kitiltásának szövegét őrző jegyzőkönyvben s a költő Bankós Károlyhoz és másokhoz írt leveleiben. Az események, amelyekről tudunk, valóságos drámai nagyjelenetek: a cenzúra ellen tiltakozó képviselőjelölt Virágh Dénes aljegyzővel való tárgyalása, a választási komédiává torzult követválasztó

gyűlés, amelyen hét jelölt közül hat azonnal visszavonta nevét, hogy a hetediket, a városból kiűzött költő kaputos ellenfelét képviselőséghez segítse.

Dráma és krónika

Valószínűleg a tények drámaisága sugallta Illyés Gyulának a többi színpadi műve szerkezetétől eltérő megoldást: a krónikaszerű kompozíciót. Jelenetről jelenetre azt érezzük, mintha a valóságot dramatizálná. Hitelesen, sokszor a költő szavával szól, s ily módon irodalomtörténeti titokba avat, s kulcsot ad egy nagyszerű emberi magatartáshoz is. Kulcsot ad, mert megérteti, hogy ébred fel Petőfiben a kisemmizett ember keserősége, s hogyan oltja el haragja lángját szinte azonnal a józan felismerés: nem a nép, hanem a népet félrevezető kaputosok, kortesek hada, manipulációja ütötte el őt a mandátum-

tól. Nemcsak történelmileg, lélektanilag is hitelesnek érezzük a coriolanusi bosszú elmaradását.

És mégis, a tényeket követő krónikás szerkezet azzal a drámai veszéllyel jár, hogy az óriást törpékkel mérkőzteti, s így igazi ellenfelek nélkül nem is jön létre valóban drámai küzdelem. Vita-dráma *Az ünnepelt is*, mint a *Testvérek*, csakhogy míg ott azonos hittel, másféle érvekkel drámai küzdelem folyik, itt Petőfi vitáiban mintha mindvégig egy kézben lennének az igazság fegyverei. Akár az aljegyzővel, akár Bankós Károllyal vagy Jókai Mórral szembesíti az író hősét, nem várható, hogy a vita kimenetele bármit fordítana az események menetén, vagy hogy érveik akár csak megingatnák a költőt. A szabadszállási drámában - és ez is történelmi tény - Petőfinek legerősebb ellenfele saját

Coriolanus-énje, a bosszú kísértése. Megsokszorozhatta ezt a kísértést az a filológiai adat, hogy Petőfi ezekben a hetekben fejezte be Shakespeare remekművének fordítását. Hogy a felnevelő és áru-lóvá lett hősét megtagadó közösség iránt támadt gyűlölet egyszerre volt közvetlen irodalmi és személyes élménye.

Illyés azonban a történelmi hitelességet és drámájának aktuális üzenetét összeegyeztetve - visszariad a konfliktus ilyenfajta élezésének a lehetőségétől. Pokolra vitt hősét ennek a legszörnyűbb bugyornak a kapuján már nem engedi belépni. Petőfi népével és önmagával csak egyetlen pillanatra kerül szembe, s valójában meg sem érinti a drámai bukás árnya. Így azután a mesterien érzékeltetett, szinte feldúsított drámai atmoszférában végül nem következik be

Illyés Gyula: *Testvérek* (Nemzeti Színház). Sinkovits Imre (György) és Kálmán György (Gergely) (Iklády László felvételei)





Illyés Gyula: Az ünnepelt (Veszprémi Petőfi Színház). Meszléry Judit (Szendrey Júlia) és Cserhalmi György (Petőfi) (MTI Fotó - Kovács Sándor felv.)

a drámai robbanás - Petőfi győz, anélkül, hogy igazán harcolnia kellett volna, s a feszültség is lankad. A valósághoz híven megidézett drámai helyzetek végül is gazdag rajzolatú, epikus láncba fonódnak, de igazán heves, szenvedélyeket tükröző és ébresztő összecsapásra nem kerül sor. És mivel a hős valóságos drámájának lehetséges konfliktusa ilyen módon költői erővel, de némileg lekerekítve jelenik meg a színpadon, Illyés tudatosan más eszközökkel polarizálja a megidézett erőket.

A Bölcsék a fán eredeti kórusmegoldásának egy variációja jelenik meg, ezúttal egy háromtagú kar alakjában. A, B és C kettős funkciót töltenek be a drámai struktúrában: az utókor képviselőitében ők tolmácsolják, kommentálják az ese

ményeket, kortársakként pedig részt vesznek benne. Kettős fénytörésben érzékelhető szövegük ironiája is: hiszen voltaképpen ők maguk is gúnyosan szólnak a történelekről, de a költő korunkat is torztükörben látja, illetve láttatja.

Az ünnepelt igazi drámai ereje - illyési ellentmondás! - költőiségében izzik. Az öreg csósszel folytatott beszélgetés érzelmi fűtöttségében, az epilógus irodalomtörténeti pillanatok idéző dialógusaiban, a Ferenczy Béni Petőfi-szobrára emlékeztető, diákos, vagabund költő-figurában, akinek Illyés nem forradalmár szenvedélyét, hanem forradalmi felelősségérzetét állítja középpontba. Júlia iránti lehiggadt szerelmében, a két test-két lélek összetartozását érzékeltető lírai pillanatokban. Ugyanakkor, Szendrey

Júlia szerepként vállalt anyasága nem tartozik és nem is illik szervesen a történetbe, túlságosan érzelmes síkra tereli a gyökerében és megjelenésében is politikai konfliktust.

A harmadik Illyés-ősbemutató

A veszprémi színház elsősorban a vállalkozásáért, műsorpolitikája következetességéért illeti elismerés. Hogy alkotóműhelyévé tudott válni olyan drámaíróknak, mint Illyés Gyula és Németh László. S hogy néhány esztendő alatt harmadszor tart Illyés-ősbemutatót.

Pethes György a történelmi és a mai játék kettősségére építette az előadást. Vállalta a dráma epikus struktúráját, a szélsőségesen drámai alaphelyzettel polemizáló hétköznapiságot. Nem volt könnyű helyzete, mert Petőfit megrendülésének rövid pillanatában - hite mélypontján - az írótól kapott instrukciók kényszerítették olyan színpadi megoldásra, amely írásban a lélek szélsőséges háborgására utal, látványként azonban külsőséges, hisztérikus magatartásnak hat. („Földre veti magát . . .”) Ugyanakkor, Petőfiék Dohány utcai otthonában a hétköznapiság szándékolt atmoszférája nem szűrhető átlagossá a rendkívüli emberek szellemiségében is rendkívüli környezetét. Amit a legjobban hiányoltunk a rendezésből, az a dráma lényeges és mellékes pillanatainak differenciálása, a legfontosabb gondolatok rendezői hangsúlya.

Cserhalmi György Petőfije - kompromisszum. De vajon kié nem lenne az? Pethes György nyilvánvalóan nem tudta úgy kiosztani Petőfi tehetséget próbáló, rendkívül nehéz szerepét, hogy kielégítse vele a nézőtérrel elkerülhetetlenül felfokozott várakozást. Mert hiába tudjuk valamennyien, hogy Petőfi egyszerűségéhez hozzátartozik az is, hogy eljátszhatatlan; hiszen saját, történelmi és emberi vonásain túl, az utókor ráruházta erőnyekét is magán viseli, s koronként-nézőnként megsokszorozott szellemi elvárásoknak kell eleget tennie - mégis minden alkalommal hajlamosak vagyunk a csalódásra. Cserhalmi György, aki nemrég *a Kispolgárok* Nyíljében remekelt, most a szerep megkövetelte szellemi sugárzás nélkül, az átlagpolgár szintjére süllyesztve játssza a zsenit, és játéka éppen ezért részleteiben bírálhatatlan.

Meszléry Judit Szendrey Júliája olyan derék és odaadó polgári feleség, amilyenre a Cserhalmi György játszotta

Petőfinek szüksége van. Vonzó, gyengéd és kedves teremtés, akit még jobban meglágyít az anyaság közelgő élménye. Csakhogy Szendrey Júlia - az, aki Petőfi társa volt! - ismereteink szerint merészebb, intellektuálisabb, eszményeiben modernebb, még a haját is levágatta.. Jellemző a színpadi figura áthangolására, hogy még egy dicsérő kritika is Júlia „bűbajos szépségét” dicséri. Igaz, hogy a szerep szépségéért az író felel, de azért, hogy Szendrey júliát „bűbajosnak” láthatja valaki - mégis Meszléry Judit szerepfelfogása hibáztatható.

A mellékalakok galériája mindössze két hálásabb szerepet kínált. Dobák Lajosnak jutott az egyik: Bankós Károlyé és Kenderesi Tibornak a másik: az öreg paraszté. Igaz, nekik nem kellett a Petőfiékéhez hasonló nehézségekkel megküzdeni, és jobban támaszkodhattak a színpadi analógiákra. Ez azonban nem csökkenti teljesítményük értékét. Kenderesi egy tömbből faragott, mélyen átélt öreg Szócs bácsija mintha a *Fáklya-láng* Józsa Mihályának testvére lenne: érzelmeket ébreszt, anélkül, hogy érzelmes lenne.

Hozzászólás a „Mit bír el egy dráma?” című cikkünkhöz

Földes Anna a SZÍNHÁZ 1973. áprilisi számában *Mit bír el egy dráma?* című bírálatában többek között a következőket írja: Idézem: „Sem filozófusnak, sem matematikusnak nem kell ahhoz lenni, hogy a nézőtérben ülő diák, ha a magyar órán nem tette volna meg, az előadás szünetében kiszámítsa: Petőfi, aki ma 150 esztendő, 1823-ban született, és így a dráma megírásakor, 1845/46 fordulóján, ha fiatal volt is, nem lehetett 19 éves. Nem tennénk szóvá ezt a pontatlanságot, ha sajtóhibát, illetve sajtó-

* Földes Anna a *Tigris és hiéna* műsorfüzetének következő szavaihoz fűzte idézett kommentárját: „a tizenkilenc éves Petőfi darabjához zenei aláfestésül, a Petőfi-versek előadásához önkéntelenül kínálja magát a mai tizenkilenc évesek folklórja támaszkodó ritmusvilága.” (Szerk.)

Bakó József díszlete magán viseli a dráma kettősségét: modern jelzésrendszerét a hagyományos interieurteremtés kellékeivel egyeztetni össze, s ezáltal alighanem minden nézőben ambivalens érzeteket kelt. Nekünk a játéktér modern, elvontabb, jelzésrendszerű elemei tetszetek jobban, és azt sajnáltuk, hogy nem ehhez komponálta Bakó József a Petőfi-lakás berendezését is.

Önmagát szemelte ki versenytársul élete során Illyés Gyula. Hihetetlen merészség - erre csak illyési talentummal érdemes vállalkozni . . . Mert az örökös perújítás nemcsak azt jelenti, amiről nyilatkozatokban, kommentárokból szólt a szerző, hogy korábbi vállalkozásait megpróbálja még egyszer véghezvinni, az előbbinél jobb eredménnyel, hanem azt is -- amiről csak drámái vallanak. Hogy régi hőseivel újat s új módon kíván mondani.

A Katona József után félbemaradt drámai hagyomány kései folytatása, nemzeti drámairodalomunk meg nem született múltjának teremtő rekonstrukciója után - a jelen drámai kérdéseire keresi a választ.

hibákat gyaníthatnánk mögötte. Itt azonban többről van szó: egy koncepció kedvéért megerőszkolt (sic) irodalomtörténeti tényről, amely éppen az évforduló idején az ünnepelő ifjúság körében megbocsáthatatlan.*

Petőfi a körszínházban című könyvemben a darab születésének idejéről ez olvasható: „1846. január 1-én adják hírül a korabeli lapok, hogy Szalkszentmártonban Petőfi új drámáján dolgozik. 1846. január 1-én a darabot előadásra fogadja el a Nemzeti Színház választmánya. Márciusra, a tavaszi vásár idejére tűzték ki a bemutatót.”

A mostani *Tigris és hiéna*-felújítás előtt valóban elkerülte a figyelmemet e komoly pontatlanság, és elmulasztottam e téves adat időbeni helyreigazítását. Erről van szó, és nem többről. Az a feltételezés, hogy szándékosan akartam félrevezetni a 150 éves évfordulót ünnepelő színházba járó fiatalságot, rendezői elképzelésem jobb elfogadtatásáért, enyhén szólva becsületbe vágó megállapítás és megbocsáthatatlan kritikus magatartás.

Kazimir Károly

ALMÁSI MIKLÓS

A versenylő halála

A Mikroszkóp Színpad már második modern, klasszikussá érett játékát viszi sikerre: a *Csendesek, a hajnalok* után most Csingiz Ajtmatov világhírű regényének dramatizált változatával, *11 versenylő* halálával lepi meg nézőit. S tegyük mindjárt hozzá: a publikum nem bánja meg, hogy ezúttal nem a harsány kacagás várja a százszemélyes nézőtérben. Pedig a szöveg, a kisregény sokrétű költőisége nehezen adta meg magát Komlós János dramatizáló munkájának. Olyan írás ez, melyben a cselekményt, a világképet valami csipkefinom líra fonja át meg át: az ember és természet szelíd, egyszerű kapcsolatának hangulata, a pásztorok, csikósok, hegyi emberek természetes világának olykor megkapóan naiv, más-kor tragikusan komor képe, s ez a lírai hangulat akkor is jelen van a regényben, mikor a cselekmény sodrása keserű konfliktusokba rántja a szereplőket. Mert a történetnek nemcsak apropója a ló, a csodálatos tulajdonságokkal rendelkező versenypár, Gülszári. Tanabaj, a csikós vele éli le életét: ténylegesen, mi-közben felneveli a lovat, majd képzeletben, miután elvették tőle, másnak ajándékozták a nagyszerű állatot, s végül újra vele, miután kiöregedett, s már nem kellett senkinek. Ember és állat tükörijátéka ez: Tanabaj a lóval beszélgetve, neki --mint néma társnak - panaszkodva mondja fel életét, kudarcait és örömeit, vissza-tekintve közös életükre, mintha a ló pályafutásában mint tükörben láthatná viszont saját életfonalát.

Egy ember élete sokféle vetületből szövődik: voltaképp mindenki felé más és más arcunkat mutatjuk, többnyire engedelmességgel bizonyos elvárásoknak, alkalmazkodva szerepünkhöz, melyet viszont másokhoz való viszonyunk ír elő. Egyetlen kivétel: a természethez való viszonyunk. Itt nem kényszerülünk arra, hogy erőszakot tegyünk saját lényegünkön. Ez a viszony az őszinteség egyik formája: a táj magányában felesleges az önkendőzés, természeti jelenségekkel szemben pedig nevetséges erőlködés lenne. A mi civilizáció átszötte életünk-



Csingiz Ajtmatov: A versenyló halála (Mikroszkóp Színpad). Gera Zoltán és Galkó Balázs (Iklády László felvétele)

2.

Azért időztünk kicsit tovább a regény világirodalmi helyét meghatározó sajátosságánál, hogy érzékeltsük az átdolgozás nehézségeit. Komlós János (Láng Anikó fordításának felhasználásával) ezt az egyenleget, a ló és ember egymást mérő viszonyát s ennek hangulati-zenei közegét vette célba. Jól érzékelve, hogy ennek az atmoszférának eltalálásán múlik a regény *színpadi* megjelenítése. Ha ez nem sikerül, akkor ez a történet csak élvezhetetlen kuriózum lesz, ha viszont ezt az atmoszférát sikerül megragadni, úgy a regény részletei harmonikusan fognak kibomlani ebből a közös háttérből. S itt kezdődött az átdolgozó újraalkotó munkája. A regényben ugyanis Tanabaj *belső monológjai, valóságos*, bár felidézett veszekedései, dialógusai és az *író által elbeszél*t események elbeszélő síkjai vetítődnek egymásra - a színpadon viszont mindennek egyetlen közegben kell megjelennie, a Tanabaj hosszú rekviemjében, anélkül, hogy a történet egésze az ő „monológja” lenne. S bár a regény gazdag életanyaga nem mindig adta meg magát ennek az átdolgozó munkának, s ezért érződik a más műfajban fogant közeg - éppen ezt a hangulati lényegét mégis sikerült színpadi életre támasztani: megszólal a líra s a belőle szőtt társadalomkép is.

Mert az átdolgozás nemcsak erre a lírai közegre, hanem az átvevő, a hazai néző kíváncsiságára is tekintettel volt: a sokat megélt negyvenesévek gondjaira ültette át Tanabaj kalandjait és azokkal a történelmi megpróbáltatásokkal egyetemben, melyeket a háború, majd az ötvenes évek dogmatizmusa és törvény-sértő módszerei hoztak életükbe. A meg-jelenítés így talál befogadói centrumra, s egyben a történet elbeszélői hangnemét is hangszerelni tudja.

Tanabaj nehéz életű ember, de életének tragikus bugyrait eltakarja a munka, az állatok szeretete, az a sajátos egyszerű pátosz, mellyel napjait éli, s mely megvédi a súlyosabb belső sebesülésektől is. Ő az, aki gyermekkori barátjával, Csoróval együtt alakítja meg a hegyi falucskában a kolhozt és a pártszervezetet, s a maga természetes módján mindig elfogadja azokat a feladatokat, melyekkel megbízzák: ha kell, hegyi csikós lesz, jóllehet kovácsműhelyben, benn a faluban dolgozik, majd mikor juhászra van szükség, hagyja magát rábeszélteni, hogy megint foglalkozást, életmódot változ-

ben persze a természet már artikulátlan jelenséghalmazzá süllyedt, vagy ha megszólal, úgy a természettudományok jelrendszerében. Semmiképp nem az emberi lényeg egyik mozzanata, ahogyan Ajtmatov világában, ebben a pásztorkodó kirgiz faluban. Tanabaj Bakaszov egész felnőtt életét gondolja át a haldokló paripával beszélgetve. Számára a természet - ezúttal a lóhoz való viszonya - még valóban az ember testének meghosszabbítása. Tanabaj persze tudja, hogy ez a néma, halódó társ nem tud beleszólni gondoljaiba. Mivel azonban élete különös módon összeszővődött a ló pályafutásával, úgy érzi, az illendőség is úgy kívánja tőle, hogy mintegy csendes rekviemként, végiggondolja közös élettörténetüket.

Ajmatov a kirgiz pásztorfalunak ezt a számunkra szinte megközelíthetetlen emberi harmóniáját, a természettel való összeforrottságának ezt a sajátos báját tette meg regénye *hangulati közegévé*. Minden, ami „történik”, amit elmesélnek,

s ami kiderül ebből a sajátos viszonyból, a ló és az ember furcsa egymáson mérődéséből rajzolódik elénk. Mert Tanabajnak csak úgy és csak annyit lehet elmondania abból, ami történt, amit nem szégyell a ló előtt, amit nem lehet elhazudnia, s ami a ló csodálatos életével szemben is megállja a helyét. Mert Gülszári, a ló, egykor csodaparipa, igazi versenyló volt, nagyszerű tettekre képes táltos, *népmesi hős*, aki mikor elajándékozták Tanabaj keze alól, vaskéklyóba verten is felkereste régi gazdáját. Vele szemben a múltnak is más arcot kell öltenie, nem lehet sem szépíteni, sem sötétebben rajzolni. Csak az igazat lehet elmondani - bevallani. Ajtmatov ért hozzá, hogy miképp emelje ezt a csodaparipát szinte mesebeli fordulattal olyan magasságba, ahonnan mindenkit önvizsgálatra kényszeríthet. Mindenki rajta mérődik, s rajta keresztül minősül, mint ahogy az elmúlt évtizedek emberi-társadalmi értéke is ebben a viszonyban rajzolódik ki.

tasson. Csakhogy a kétféle megbízatás között már látszik a különbség is. Csikós-nak lenni könnyebb volt, mert a lóval bánás mestersége ezer évek örökségeként élt kezében - a juhokat azonban nem ismerte, mint ahogy azok sem ismerték a juhtartás feltételeit, akik ezzel egyik napról a másikra megbízták. Egyszer csak el kellett vállalnia ezt a munkát is, de már a felajánlást is mások írták, ellenvetéseivel nemigen törődtek, a bekövetkező katasztrófát viszont az ő nyakába varrták.

A történet egyik legtragikusabb epizódja ez: a hegyi legelőn a kora tavaszi éjszakában istállófűtés, segítő kezek hiányában elpusztulnak a kisbárányok. Nem a katasztrófa külső eseménysorozata a megrázó - bár a színpadi elrendezésben ezt a borzalmas éjszakát szinte a maga fájdalmas teljességében láthatjuk magunk előtt - a tragikus Tanabaj szerepe. Ő volt az, aki előre tudta, mi lesz e felkészületlenség következménye, s most neki kell felelnie a pusztuló állatállományért. Ki is zárják a pártból, és ő béketűrőssel, ám belső lázongással fogadja a büntetést. Csak egyet nem tud elfogadni: azt, hogy gyermeki jópajtása, Csoró is, aki rábeszélte erre az új szak-mára, a vádlókkal tart, egyetért a végzéssel. Ajtmatov és a történet főhőse az emberi reakciókra érzékeny, az eseményeket - ha nem tud változtatni rajtuk --mint természeti csapásokat, szinte egy-kedvűen viseli, a társak, barátok emberi hűségét, segítségét, vagy olykor meg-bocsátó kedvét viszont maradandóan jegyzi fel emlékezetébe. Talán ezt a belső ítélkezést reagálja le Csoró, mikor halálos ágyán vele és csak vele akar békét kötni, és neki akarja elmondani az akkor ki nem mondott, mert ki nem mondható fenn-tartásait, különvéleményét.

A sok szenvedés azonban másképp rakódik le Tanabaj lelkére, mint a nézőre: Tanabaj hű marad fiatalok elveihez, akkor is, mikor kizárják a pártból, mikor megsértik, megalázzák. S számára ez a hűség nemcsak természetes következménye egész életvitelének, hanem az az erőforrás is, ami táplálja a nehéz esztendőben. A néző azonban kíváncsi lenne, *miért* marad hű, mi az, ami a hűség elvont etikai normáján belül megtartja. Kicsit szeretné felbontva látni a zárójelet: mit is jelent a hűség a köznapokban, milyen elemekből tevődik össze olyankor, mikor nehéz elviselni a megpróbáltatásokat. A regényben ezt az alaphang lírája, e világ természetlenséggel összeforrott egyszerű-

sége magyarázza, a színpadon azonban ez már kevés, mivel ezt az epikus teljességet nem lehet kibontakoztatni --- így a néző ezen a ponton hiányérzetével küszködik. Mint látványt elhiszi Tanabaj sorsát, de mint érzelmi adottságot, mint töredékeiben személyesen is átélt sors magyarázatát kevésnek találja.

3.

Ez már a rendezés mondanivalójának kérdése: Iglódi Istvánnak szinte a lehetetlennel kellett megküzdenie, hogy erre a miniszínpadra egy világ teljességét varázsolja - ráadásul az emlékezés, a vallomás líráját is megőrizze. Az ő fel-fogásában a történet két irányból épül fel. Az egyik a brechti elbeszélő technika: a szereplők, félig Tanabaj emlékképeinek meglevenítői, félig megidézték, az emlékezetben „megállított” figurák, recitálják szövegeiket, vagy eléneklik Weöres Sándor szép songjait (Simon Zoltán megzenésítésében). Ez a sík az emlékek paszszív, mondhatni megkövült rétege. Ezt robbantja fel, lódítja meg Gera Zoltán játéka - ő alakítja Tanabaj Bakaszovót -, egyszerűsége és belenyugvásból, belső lázongásból, hitből és józanságból szőtt alakteremtése, valamint az emlékezés cselekvő, jelenbe idézett konfliktus-közege. Ezekben a jelenetekben mozgalmassá válik a színpad, peregnék az események, újabb és újabb hámrétegek tűnnek elő a szereplők arcán. Iglódi mesteri ötlettel találta ki a kellékeket is: egy hosszú vászonlepedő lóg az első szín előtt a színpadon: előbb vetítenek rá, majd jurtát alakítanak belőle, aztán ez a vászon szerepel - a színészek formáló kezén alakulva - asztalként, mely körül a pártbizottság ülészik, vagy szónoki. emelvényként, melyről Tanabaj teszi meg felajánlását, vagy viharoként, mely elpusztítja a juhokat.

Két réteg fonódik tehát egybe a színen: egy kegyetlenebb, valós világ és egy emberi, emlékekből, népmesei motívumokból szőtt, pontosabban mesebelien megemelt közeg - a csodaparipa, Tanabaj és Csoró megrendítő barátságának kisvilága. A kétféle játéktípus ezt a belső tagozódást és ezt a népmesei hangulatot van hivatva a valós történelemben elhelyezni. S tegyük hozzá: ez a két réteg harmonikusan egyenlítődik ki a miniszínpadon, és képes is arra, hogy a regény báját és társadalmi pátoszát egységben mutassa fel. Viszont a hangsúlyok keményebben és kidolgozottabban szólnak

meg a megpróbáltatások rajzában, Tanabaj tartásának magyarázata, illetve e magatartás emberi komponenseinek sejtetése csupán Gera Zoltán felfedezésszámba menő, nagyszerű játékára van bízva. Igaz, nagyon kevés magyarázható elem van ebben a hűségben, de ha már a mai negyvenesek „életrajzához” akart adalékokat találni az előadás, úgy ezeket a hangsúlyokat is fel kellett volna rakni. Természetesen ez a hangsúlyelosztás csak helyenként zavarja az előadás megrázó pátoszát: a mű egésze mély emberséggel szólal meg a színpadon.

Mint már említettük, elsősorban Gera Zoltán jóvoltából. Kezdetben testiesen könnyed elbeszélő stílusból, majd az egyszerűség egyre több rétegének felbontásával nyeri meg partneréül a nézőt: belső lázongásaiba olykor egy kis ironiát, bosszús szatirizáló felhangokat is rejt, máskor viszont elviszi a figurát egészen a meghatározhatóság határáig, anélkül, hogy egyetlenegyszer is élne ezzel az olcsó eszközzel. Voltaképp nem csinál sem-mi különöset, csak végigvezeti a nézőt egy életrajzon: de ez a „semmi” maradandó hatású. Jobba Gabi, Tanabaj feleségeként okos és kíméletlen asszony, hű és szigorú: ő már nem ezt a mesebeli hangulatot sugározza, hanem a való világ kegyetlenségét is jelzi, azzal, hogy kivédi a csapások felét, de azzal is, hogy Tanabaj álmódzó lelkét a földi kötelességek felé tereli. Színészi súlya azonban nem mindig bírja egyensúlyban tartani a játékot: Gera „mesebeli” világa jelentékenyebb. Kristóf Tibor, Csoró alakítója a meglepetéssel igyekszik dolgozni: nem sejteti, hogy végig ki szeretne tartani Tanabaj mellett, csak halála után derül ki, hogy a maszk mögött egy másik ember él. Ez a játéktípus logikailag pontosan illeszkedik a történet külső láncolatához, annak a világnak felidézéséhez - kevésbé a belső líra megjelenítéséhez. Említsük meg még Döry Virág, Zala Márk, Jordán Tamás játékát, valamint Simon Zoltán megkapóan egyszerű és költői zenéit.

Ajtmatov: versenyló halála (Mikroszkóp Színpad)

Fordította: Láng Anikó, verseket írta: Weöres Sándor, rendezte és a díszletet tervezte: Iglódi István, jelmez: Csengey Emőke.

Szereplők: Gera Zoltán, Jobba Gabi, Jordán Tamás, Lázár Kati, Döry Virág, Kristóf Tibor, Szigeti András, Bilicsi Mária, Galkó Balázs, Molnár Péter, Répássy András, Varga József, Zala Márk.

SZILÁDI JÁNOS

Angyali történetek - angyalok nélkül

Vampilov két egyfelvonásosa a
Vígyszínházban

Kitérő a szabály tiszteletéről

Alekszandr Vampilov két egyfelvonásosának vígyszínházi előadásán „előkép-ként” kétszer is űrhajó szeli át a színpadi égboltot. A két űrhajó üzenetet közvetít a nézőkhöz, távoli, éterien sejtelmes igazolást arról, hogy amit itt látnak, nem a fantázia csillogó játéka, hanem valóban megtörtént.

Az első üzenet nézői vétele még zavarosan: nem tudni, mi van mögötte. A másodikat már nem „hallgatja le” a közönség: mozgás, mocorgás, a szünetben kezdett beszélgetés suttogóvá szelídített utolsó mondatai semlegesítik az űrhajóból küldött szavakat. Fegyelmezetlen a

közönség? Nem. Csak éppen tiltakozik. Tudatosan és ösztönösen, de mindenképpen egyöntetűen tiltakozik bizonyos szabályok megsértése ellen. A színház ugyanis társas játék. A Színpad és a Néző-tér közös játéka, amelynek írott és íratlan, de tudott, bevett szokásai, hagyományai, törvényszerűségei vannak. S ha valamelyik fél felrúgja a szabályokat, felbomlik a játék.

Az *Angyali történetek* előadásán a Színpad megsértette a szabályokat: félrevezető üzeneteket közvetített. A Nézőtér pedig nem szereti, ha becsapják. Nemcsak nem szereti, tiltakozik: székszörgéssel, beszélgetéssel - ez még udvarias forma! - jelenti be, hogy nem „játsszik”.

A Nézőtérnek van igaza! Az űrhajóhól sugárzott üzenet ugyanis két esetben képezhetne „játékalapot”.

1. Ha képtelen történetek belső valóság-igazságára apellálna.

2. Ha a nézőtér a már megvalósult harmónia társadalmának színházrajongói ülnének.

Mivel egyik feltétel sem adott, a történetek leplezetlenül „reálisak”, és a nézőtérben mi ülünk: az üzenet szükség-szerűen hamissá válik.

Angyalok feketében

Maradjunk még egy kicsit - ha más körben is - annál a bizonyos űrhajós üzenetnél. Az üzenet ugyanis Vampilov művében mottó. „Akárki akármit mondjon is, efféle históriák megesnek olykor - igaz, hogy ritkán, de megesnek.” Gogol e mondata áll a *Kaland a főmestérrel* című egyfelvonásos előtt a darabra is vonatkozó mottóként, de Vampilov írói vallo-másaként is.

Történelmietlen és értelmetlen lenne azt kérdezni, hová, merre fejlődött volna Alekszandr Vampilov művészete, ha a véletlen halál alig túl a harmincon el nem ragadja. Csak az elkészültből, a megvalósultból ítéltetünk: a folytatást lezárta a vak halál. Pedig a megvalósult, a kötetnyi dráma nagy lehetőséget mutat. Vampilov - a szuverén művészet értelmében - Gogol leghűségesebb tanítványainak egyike a mai szovjet drámairodalomban. Szemléletét, gunyoros, kegyetlen, mindig biztos célba találó szatirikus látásmódját tanulta el elődjétől, példaképétől - és alkalmazta saját korára kortársaira. Bátran, meghátrálás és megalkuvás nélkül.

Mint a *Kaland a főmestérrel* című egyfelvonásosban is. Kis, vidéki szállodában vagyunk valahol Szibériában. A szálloda igazgatója, Kalosin a szocialista káderpolitika torzhajtásának terméke, az, aki mindig elront valamit, de bukása csak egy újabb - kiszámítható végű - főnökség kezdetét jelenti. Drámai hős is lehetne, hisz a Kalosinok - és magyar meg-felelőik - sorsában többnyire ott rejlik a dráma lehetősége is. (A prózairodalom, elsősorban novellákban már fölvázolt néhány fontos vonást e típus jellemző képviselőiről, azokról, akik elkötelezett hittal, de szakmai tudás nélkül álltak vezető posztra, és az évek során nem szerezték meg a pozíciójukhoz feltétlenül szükséges tudást. Mire rádöbbenek a hibára, már késő volt. És innen sokfelé vezet az út. A lemondáshoz, az önkéntes visszavonuláshoz, mint Dobozsi Imre egyik novellájának hőse teszi, az önpusztításhoz, amit Szakonyi novellájának hőse választ, vagy éppen önmaga emberiségének feladásához, amire Kalosin figurájában Vampilov ad példát.) De Kalosin figurájából már hiányzik az a tragikai erő, ami Dobozsi és Szakonyi hőseiben

Vampilov: Húsz perc egy angyallal (Vígyszínház). Tordy Géza (Ugarov), Tomanek Nándor (Homutov), Koncz Gábor (Antyipin)



még megvan. Kalosin gorombáskodik, basáskodik a szálloda egyik vendégével. A megsértett emberről aztán kiderül, hogy Moszkvából jött, és főmettőr. Kalosin nem tudja, mi az, hogy főmettőr. Csak annyit ért, sejt belőle, hogy az valami „főnök”. Ez pedig Kalosinnak, aki a „felfelé nyúl, lefelé oroszlán” kettősében szervezte meg életét, elég a rémülethez. Hogy a „moszkvai főnök” bosszújától megmeneküljön, örültnek tettei magát. Az örülség színlelése kevésbé sikerül, viszont az izgalmaktól hamisítatlanul valódi szívrohamot kap. A nincs továbbnak ebben a kegyetlen állapotában ön-maga leplezi le élete hazugságait. Büntetés már ez is, de az igazi még csak ezután jön: túléli a rohamot, és ott marad a meg-vallott, az egymás szemébe vágott élet teljes és már soha jóvá nem tehető mocskával.

A másik történet a *Húsz perc egy angyallal* még „egyszerűbb”. Ugarov anyag-beszerző és Antypin sofőr kiküldetésben egyetlen éjszaka elisszák pénzüket. Még egy táviratra való se marad. Antypin kikiabál az utcára, hogy adjon valaki kölcsön nekik száz rubelt. Tréfa ez persze, maguk is tudják, de egyszerre bemegy hozzájuk egy férfi, letesz száz rubelt az asztalra, és már távozik is. A két férfi nem hiszi el, hogy van valaki, aki száz rubelt csak úgy odaad ismeretlen embereknek. Az idegen után rohannak. Visszacipelik, megkötozik, vallatják. Odahívják a két szállodai szomszédot, a hegedűművészt, a nászutas házaspárt és a takarítónőt is. Egyedül a fiatalasszony hisz a férfinak. A többiek bűnre, lopott pénzre gyanakodnak. A férfi végül bevallja, hogy anyja itt élt a városban. Nem látogatta meg, pedig sokszor el akart jönni hozzá. Pénzt akart küldeni, de nem adta postára. Most meghalt az anyja, és szabadulni akart a pénztől és a bűntudat-tól.

„Nevesse Ön is velünk”

Mai szovjet drámák magyar bemutatóinak sokéves tapasztalata igazolja, hogy az esetek nem is jelentéktelen részében rendezőink, mert nem érzik elég súlyosnak, az egész színházi estét átsugárzó erejűnek a mű központi gondolatosságát, sajátos megoldásokat alkalmaznak. 1. Az érzelmesség irányába mozdítják el az egész művet. (Radzinszkij *104 lap a szerelemről* című darabjának első hazai bemutatója például.) 2. Megzenésítik. (Ugyancsak Radzinszkij lehet a példa.) 3. Melodramatikus hangszerelést „aggat-



Vampilov: Kaland a főmettőrről (Vígsház). Schubert Éva (Marina) és Venczel Vera (Viktória) (MTI Fotó - Keleti Éva felvételei)

nak” a műre (Roscsin *Egy fiú meg egy lány*). 4. A vígjátéki elemeket növesztik produkció-meghatározóvá.

Horvai István a *Kaland a főmettőrről* c. egyfelvonásos színpadra állításában az utóbbi megoldást választotta. Nem dramaturgiai eszközökkel, nem húzásokkal, nem szövegátcsoportosításokkal, „mindössze” a szereposztással. Bövérű komédia születik így Horvai színpadán, mulatóság is, nevetető is. Horvai biztos kézzel perdíti elének a „nagy önleplezés” kacagtató fordulatait bőséges helyet szervezve a hatalmas színpadon minden vígjátéki szituációnak.

Valami azonban mintha mégis hiányozna. Mintha túl könnyed, mintha túlzottan „üres” lenne a nevetés. Horvai rendezése Vampilov művének egyik rétegét képviseli; a vígjátékot. Igaz, ezt meggyőzően. A szatíra élesebb színei azonban érzékelhetően hiányoznak. Kalosin, Horvai értelmezésében túlzottan csak vígjátéki figura. Pedig Kalosin - Kalo

sinok veszedelmesebbek ma még annál, hogy ilyen felhőtlenül lehessen nevetni rajtuk.

Más a helyzet a *Húsz perc egy angyallal* c. egyfelvonásos rendezői megvalósításánál. Könnyedségében egy árnyalattal itt is „elegánsabb” a szükségesnél a játék rendezői komponálása, de ettől eltekintve maró szatíra sugárzik a színpadi történetből. A célpont mi vagyunk, hitetlenségünk a jóra, az igaz emberségre. Nem elhinni, feltételezni sem tudjuk az őszinte önzetlenséget. Horvai némi együttérzéssel, de következetes könyörtelenséggel rajzolta e belső kórkép jellemző tüneteit. Feszés, szinte pattogó tempót diktál, sodrót, már-már rohanásszerűt. Nyoma sincs a *Kaland a főmettőrről* ráérősségének, vígjátéki hatásszüneteinek.

Pedig vígjátékként indul itt is a játék, de míg az előzőben mindvégig az is marad, most Horvai rendezése fokozatosan engedi érvényesülni a sötétebb színeket. A csúcás a remekbe szabott befejező kép-

sor, ahol a megvallott bűn mindent megvilágító fényében egymásra találó és nagy dáridóba kezdő társaságának - elvégre tisztességes pénz az a száz rubel! - kitűnő megkomponálása kesernyés fintor is egyben. Lenéző, megvető fintor arról a tisztességről, amelyik nem csupán a szibériai kisváros szállodájában üli naponként torz győzelmi torát.

Szállóvendégek és a szállodai személyzet ars poeticája

A *Kaland a főmestérrel* Kalosin szállodai igazgatója Feleky Kamill. És mindjárt mondjuk is ki; elsősorban őrá gondoltunk, amikor azt írtuk, hogy a darab fokozott vígjátéki hangnemet Horvai a szereposztással teremti meg. Ez pedig akkor is igaz, ha megállapításunkat nem a színészi alakítás minősítésének szánjuk. Feleky Kamill színészi művészete, mint minden érett, kiteljesedett művészet, sajátos jelleggel rendelkezik. Ezen a művészetben belül Feleky Kamill egyszerűen birkózik meg Kalosin figurájával: ízesen, élvezetesen építi fel a kisstíltű, önmaga hálójába tekeredő szélhámós csetlés-botlását. Hogy a mű másik rétegét nem varázsolja elénk, az nem az ő hibája.

Szereplőtársai soványka „falatot” kapnak a Felekynek dúsan terített asztalnál. Szatmári István a vad futballdrukker Potapov, Deák Sándor a hallgatag Rukoszujev, Bitskey Tibor a más asszonyát szívesen szerető Kamajev szerepében birkózik sikerrel az epizódnyi feladattal. Schubert Éva hangossága, emberi olcsósága Marina szerepében Kalosin méltó kiegészítője. Venczel Vera mint Viktória csak a fiatal lány ijedségét és csinoságát adhatta a figurához.

A *Hűz perc egy anygallal* Ugarov anyagbeszerzője Tordy Géza, Antyipin sofőrje pedig Koncz Gábor. Nem rossz, nem eleve gyanakvó fiatalemberek ők. Nem akarnak a kákán is csomót keresni. Két hétköznapi, hétköznapi normális fiatalembert játszanak. Tordy Géza lágyabban, könnyebben hívót, Koncz Gábor gyanakvóbban makacsat. Amiben egyek, az rosszul szabott „józságuk”, az, hogy lelkileg készülletlenek a nagyobb jószágra. Persze nekik van igazuk, hisz végül bebizonyosodik: Homutovot sem az önzetlen jószág, hanem a bűntudat vezette. Mégis, Ugarov és Antyipin erőszakosságukkal nemcsak Homutov „méséjét” leplezik le, de önmaguk kisszerűségét is.

Tordy Géza és Koncz Gábor játékában

az a legtalálóbb, hogy egyetlen pillanatra sem engednek a könnyen kínálkozó túlzásnak, hanem mindvégig tisztán képviselik Homutov „örültségével” szemben a „józan realitást”. Azt az „ésszerűséget”, amely naponként foszt meg bennünket egy szebb, egy teljesebb életvitel lehetőségétől.

Homutov agronómus: Tomanek Nándor. Kicsit félszeg, kicsit a kisvárosban is vidéki férfi Tomanek Homutovja. Jót akar egyáltalán? Azt. Nem a jóért magáért, hanem az önmegbocsátás lehetőségéért. Ezért ragaszkodik ahhoz, hogy csak „ügy” adja a száz rubelt. Az igazság elmondása - úgy érzi - ezt az önmegbocsátást veszélyeztetné. Nem rajta múlik, hogy mégis el kell mondania az igazat. És arról sem tehet, hogy az immár bizonyítottan „tisztességes” pénzből nagy, mindent feledtető mulatás és feltehetően napokig tartó részegség lesz.

A kisebb szerepekben Zách János, Balázs Péter, Sándor Iza és Szerencsi Éva nyújt jó alakítást.

Az ízlésesen modern, csak egy picit túl elegáns jelmezeket Jánoskúti Márta, a vígjátéki tónust ötletesen erősítő díszleteket Fábri Zoltán tervezte. A fordítás Elbert János mives munkája.

*

Lassanként nagyobb tanulmány és főként elmélyültebb elemzés tárgyává érik, de ha csak jelzésként is, hadd említsük itt meg, hogy a Vígszínház idei premierjeiből kirajzolódó műsorterve egyre nehezebben illeszthető be a színházról korábban kialakult képbe. Katajev: *A körnégyszögesítése*, Örkény-Nemeskürty: *A holtak hallgatása*, Csehov: *Három nővér*, Déry Tibor: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* és most a Vampilov-bemutató elgondolkodásra érdemes sort kell hogy alkosson az elemzés számára. Igaz, régebben is minden évadban szerepelt egy-két olyan mű a műsorban, amely belülről feszítette a színház szellemi kereteit. A most tapasztalható jelenség - bár, hogy tendencia-e, csak később derül ki majd - már több ennél ...

Vampilov: *Angyali történetek (Vígszínház)*

Fordította: Elbert János, rendezte: Horvai István, díszlet: Fábri Zoltán, jelmez: Jánoskúti Márta.

Szereplők: Feleky Kamill, Szatmári István, Deák Sándor, Bitskey Tibor, Schubert Éva, Venczel Vera, Tomanek Nándor, Koncz Gábor, Tordy Géza, Zách János, Balázs Péter, Szerencsi Éva f. h., Sándor Iza.

PÓR ANNA

Ábel és a magyar játékszín 73-ban

Meditáció két Tamási-színmű bemutatása alkalmából

Tamási redivivus. Hosszú évek csendes eltemetése után felszabadult öröm fogadta Tamási színdarabjait ez év kora tavaszán Pesten. Író és közönség feloldódott egymásra találása volt a Madách Színházban az *Énekes madár* felújítása, és a Sepsiszentgyörgyi Állami Színház *Csalóka* szivárvány-bemutatója a Csepeli Munkásotthonban. Mintha egy újra felbukkanó friss forrásra csodálkoztunk volna rá valamennyien.

A kritika is, Tamási hajdan eltemetett játékeinak értékeit boncolgatva, és a korábbi sikertelenség okait keresve szinte egységesen a rendezés, az előadás módjában látta a probléma nyitját, abban ugyanis, hogy Tamási játékeinak népi mítosz-ból, groteszk humorból és tragikumból szőtt költői világa csakis valamilyen, a korábbi bejárat utaktól eltérő, csakis hozzá hasonló sajátos színpadi megközelítéssel tárja fel rejtettebb titkait.

Hogyan kell Tamásit játszani? Most Tamási két különböző művének egymástól merőben eltérő, szinte egyidejű sikeres bemutatása nyomán elmélkedhetünk ezen a nem is könnyen megválaszolható kérdésen.

Szakítás a sablonokkal

A kérdés egyidős Tamási játékeinak első színpadi megjelenésével. Akkorára, a harmincas évek derekán Ábel tiszta hegyi levegője mára megújulás friss fuvallatát hozta magával a magyar prózairodalomba. Ez a szellem a színpadon is a régi sablonokkal való tudatos szakítást követelte meg. A korabeli kritika szinte „avantgarde”-ként üdvözölte. „Új hang az új Tháliában” ... és „merész kísérleti színház” ... szavakkal köszönti az új színház méltó kapunyitását jelző *Énekes madár* 1935-ös ősbemutatóját Féja Géza. (*Magyarország*, 1935. XI. 19.)

„Pünkösti Andor rendezése ... irányt mutatott az új színpadi játéktípusnak” - írja a bemutatóról az *Újság* 1935. november 9. száma is.

Féja meg is fogalmazza az újszerűség mibenlétét. „A magyar népszínmű megrekedt Szigligetinél - mondja Féja. - Alacsony komikum, durván stilizált ál-

primitívság, méltatlan népszemlélet volt a szülőanyja. Abban addig alig hittek, hogy az előttünk felsugárzó népi világot »keserű levével« s vidáman felszabaduló mitológiájával, humorával s messze ágazó kozmikus sejtelmeivel színpadra lehet vinni, drámai izgalommá lehet érlelni. Tamási arcának minden vonása felcsillan: a mese szabadsága, társadalomszemléletének kíméletlensége, mitológiai sugárzása és lakonikus keménysége ...";

.. a magyar nyelvnek színpadon még alig ismert férfias bája hangzik ..." Majd pedig az "új népi színjáték" előadói stílusának lényegére tapintva ezt írja: „Bihary József mint vén legény... kitűnő érzékkel valószínűleg meg a népi humor mértéktartását, s egy pillanatra sem zökken... ki a kemény modorból." A rendezésről pedig, hogy ez „a költészet honfoglalását készítette elő a színpadon". Féja ezzel máig ható érvénnyel fogalmazta meg a népszínműsablonokkal gyökeresen szakító előadásmód lényeges kritériumait. Csakugyan erről volt szó. „Pünkösti Andor hatásos rendezése kidomborítja a harmatos népiiséget (Nem népiességet!)” - állapítja meg a *Magyar Hírlap*.

A „meghökkenítő” újszerűségről valának a visszaemlékezések is. „Harmincegynéhány év mélyén hallok a főpróbát megelőző vitát... A könnyesen szép játék költői naivságával meghökken-tette a legcinikusabb színházi rókákat is... Az *Énekes madár* jelentős kísérlet volt az ízlésváltoztatásra, és talán fordulót jelentett az akkori színházi válságban. A mai néző nehezen képzelheti el, az akkori fáradt és unt színpadi hangot, ízlést és fonetikát hogyan döfte oldalba Tamási csudakecskéje” - írja Molter Károly az *Énekes madár* 1967-es maros-vásárhelyi felújítása alkalmából.

Amikor később, néhány év elmúltával már tudomásul kellett venni, hogy Tamási játéka nem bizonyultak tartós színpadi sikernek, a hozzáértő kritika egybehangozóan a szokatlanban, az újszerűben látta az értetlenség forrását. „Mi lesz a magyar irodalomból, ha ilyen műveket, mint a *Csalóka szivárvány* vita nélkül engedünk eltemetni? Nem mi szorítjuk az ország-útjára a merészebb lábakat?” - kérdezi a darab 1942-es csendes pesti bukása után Németh László. Amikor végül Tompa Miklós rendezése 1943-ban Kolozsvárott mégis diadalra viszi a színművet, Jékely Zoltán ugyancsak az újszerűségben látja meg a korábbi értetlenség okait.

„Tamási darabjait nem tudták eddig

ismereteik között elhelyezni, nem a játékokat keresték, hanem a szabályt.” (*Erdei Szépműves Céh*, 1943. 43. Ugyane bemutatón kapcsolatosan Heszke Béla a *Pásztortűz* 1943. márciusi számában (XXXIX. évf. 3. sz.) megjegyzi, hogy Tamási tudta, hogy maradandó szépet alkotni „a meglevő klisék alapján nem lehet ..., visszatért a forráshoz, az egyszerűséghez...”. Valóban a messzebbre látóknak lett igazuk. A nemzet-közi drámairodalom régen túljutott a harminc év előtti „szabályokon”, „törvényeken”. De vajon ugyanilyen mértékben tartott-e lépést a magyar játéktípus? Az előadásmód? Kialakult-e azóta a lakonikus, egyszerű, a tiszta forráshoz visszatért játékot tolmácsoló színpadi tradíció? Erre a kérdésre már kevésbé tudnánk ilyen biztonsággal igenlő választ adni. Túl vagyunk-e már teljesen azokon a kliséken, amelyek ellen Tamási akkor zászlót bontott? A naturalista színezetű polgári színjáték sablonjait nemzetközi áramlat sodrása söpörte el nálunk is, de a hamis, méltatlan népszemléletből eredt, megrekedt népszínmű sablonjainak beidegzett „népiessége” évszázados hazai tradícióra épült, több nemzedék ideg-szálaiba ivódott, közízléssé vált. Ezt sokkal nehezebb megváltoztatni. Ebben az esetben sem lehet arra számítani, hogy az „alap változását” automatikusan kövesse a felépítmény. Azaz tárgyunkra fordítva a szót: szocialista államban nyilvánvalóan már negyed százada nem lehet szó „hamis népszemléletről”, de ahogyan a kispolgári ízlés és giccs egészében nem tűnt el egyik napról a másikra, úgy nem tűnhetett el ennek egyik legmélyebben gyökerező sajátos vetülete, a talán „népszínműstílusnak” nevezhető népábrázolás egész komplexuma sem. Sajátossága, hogy egy, a tudat által már régen meghaladott, de a beidegzésben, ízlésben makacsul megragadt szokássá, a tudatosan kifejezni óhajtott tartalmat öntudatlanul is meghamisító modorra vált. Talán ezért érdemes néhány gondolat erejéig foglalkoznunk vele.

Nyilván sok vonatkozásban közismert tényekről szólunk, és tudjuk, hogy nyitott kapukat döngetünk, aminek legfőbb bizonyítéka Tamási színműveinek két legutóbbi bemutatója. A két szép előadás bizonyíték, de egyben mementó is, figyelmeztetés a letűnt árnyakra, amelyeknek végső elűzéséhez elemzően kell szembenéznünk a magyar színpadi népábrázolás évszázados fékjeivel. Ha ezúttal Tamási kapcsán a parasztábrázó-

lásokról ejtünk szót, valójában a népábrázolás egészéről van szó, mert a munkás, a paraszt, az egyszerű kisember belső azonosulással való művészi ábrázolása egyazon szemléletbeli, magatartásbeli megközelítésből fakad.

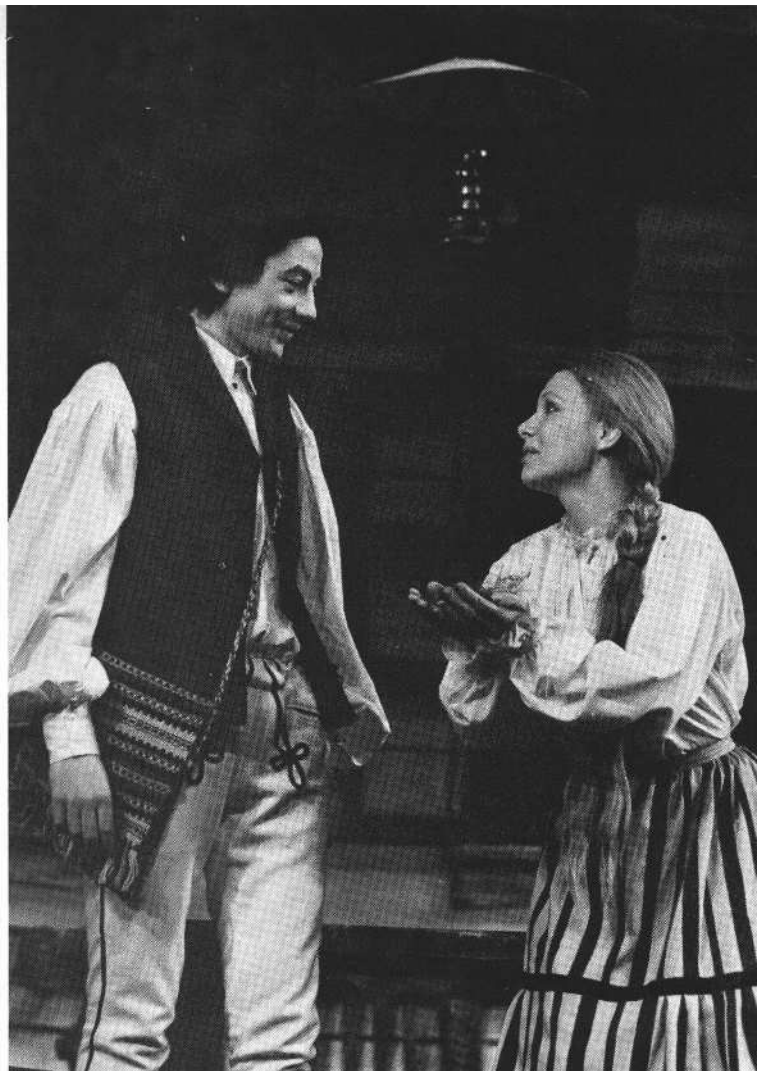
A népszínmű színeváltozása

A probléma gyökere, a hamis népábrázolás keserves öröksége közismerten a szabadságharc bukásáig vezethető vissza. A reformkorban született népszínműnek, Szigligeti kezdeményezésének jelentősége, mint ismeretes, éppen abban rejlett, hogy a kor legégetőbb társadalmi kérdéseit hatásos formában vitte a színpadra, és elsőprő sikerét azzal aratta, hogy a népies színjátékot a feudalizmus elleni politikai harc és a polgári dráma kialakításának sodrásába tudta állítani. Demokratikus szellemű kezdeményezése a szabadságharc bukása után azonban válságba jutott, és a műfaj eredeti tartalmától megfosztva, hamis illúziókat keltő sémaká merevedve tengődött tovább a későbbi színművek többségében. 1849 közismerten fordulópont az egész magyar irodalmi népiesség fejlődésében. Ez az irányzat, amely a reformkorban és a forradalom küszöbén Petőfi alkotásaival plebejus forradalmi szellemű klasszikus irodalom-má tudott nőni, 1849 után korábbi éltető talaját elvesztette, és egy homlokegyenest ellenkező helyzetben visszaszorult provinciális népiességgé, és epigonok kezén időszerűtlen üres formákká, néhány kiemelkedő alkotótól - Arany János formátumú lángelmétől eltekintve túlnyomóan retrográddá vált. Az időszerűtlenné vált üres formák azután bénítóan telepszeneek rá a népábrázolásra a XIX. század második felében.

Itt azonban meg kell állnunk, és el kell gondolkoznunk azon, hogy míg a század vége felé, a kiegyezés után az irodalom számos műfajában váltás áll be, és a kötetlen rövid prózai novellában például a század végén utat tud törni a haladóbb, új szellemű, realiztikus paraszt- és népábrázolás (Mikszáthon, Tömörkényen át Móriczig), addig az irodalomtörténészek jogos megállapítása szerint a korabeli drámairodalom számára „kikerülhetetlen csapdát” jelentett a megmerevedett népszínműsablon (vö. erre vonatkozóan többek között Nacsády József érdekes megállapításait. - *Irodalomtörténet*, 1961.). És ugyancsak elgondolkoztató az a másik - történelmi tényre épült - megállapítás is, hogy a népdráma, amelytől Gyulai Pál annyit várt, néhány ígéretebb



Tamási Áron: Énekes madár (Madách Színház). Piros Ildikó (Magdó) és Békés Itala (Eszter)



Tímár Béla (Móka), Piros Ildikó (Magdó)

kísérlet (Szigligeti *Lelence*, 1863., Tóth Ede *A tolong*, 1885. és Kintornás *család*, 1876.) után folytatás nélkül maradt, mert a szerzők nem bírtak megszabadulni a terhes népszínházi mellékletektől. A rendezők és a színészek eleve nem is törekedtek a más stílusú megközelítésre, és végül a szerzők is bízván a népszerű énekesek által biztosítható közönségsikerben, nem folytatták tovább az úttörést. Ezen a történelmi tanulságon, úgy gondolom, ma is érdemes elgondolkoznunk.

Hazánk társadalmi elmaradottsága minden irodalmi műfajnál közvetlenebbül éppen a drámairodalmat sújtotta, mert a lírai vagy akár a prózai műfaj kevésbé rabja kora társadalmi kötöttségeinek, mint a színjáték. A lírikus költő, ha kell, magányos forradalmárként is megjárhatja a maga útját, mint az elnyomottak követe, a nép hangjának magasabb szintű szószólója. A magyar színpadnak ez nem adatott meg, erre egészen a felszabadulásig nem nyílt mód. A népforradalomtól, a jobbágyságtól való rettegés, a hamis nemesi népszemlélet, a cenzúra, már a színjátszásunk bölcsőjénél fékezte, torzította - a cenzúrázott sűgőkönyvek ennek beszédes tanúi - a nép realisztikus megjelenítését a színpadon. És a népszínházi későbbi eltorzulásának csírái és

sablonjai voltaképpen már Szigligeti színműveiben is jelen vannak (felszínes népiismeret, a népköltészetben való járatlanság, a történetes bűnügyi sablonjai stb.).

A szabadságharc bukása után az abszolutizmus nyomása alatt a plebejus demokratikus lehetőségeitől megfosztott népiességben azután sokféle egymástól eltérő és összefonódó eszmei áramlat, érzelmi reakció csapódott le. A gyorsuló polgári fejlődéstől megrettenő provinciális nosztalgiák éppen úgy, mint az élesedő osztályharc elől „nemzeti” illúziókba való menekülés, a nemzeti érzés kiüttlant tengődése, a társadalmi problémák tudatos torzítása és tudattalan megkerülése - az apályos korszak különféle tünetei - az évtizedek során végül egymástól külsőleg szinte elválaszthatatlan üres formákban jegecesedtek ki. Az „ízes”, népieskedő, mindenáron „csatatanós” szólásmondások külsőséges halmozása, az érzelgős, romantikus, idilli faluábrázolás, a sujtásos, árvalányhajás kedélyeskedés olyan sémákká merevedtek, amelyek bevált sikerükkel bénítják a nép igazi felfedezését, a reális társadalmi problematika valószínű feltárását a magyar színpadon.

Megszokás és a néptől való félelem erősíti ezt az áttörhetetlen előítéletet,

amely még a harmincas években is száműzi a színpadról Móricz Zsigmond *Lúdas Matyiját*, és eltemeti Tamási Áron minden kísérletét.

Új ízlés születik

Azóta azonban eltelt négy évtized, és felnőtt egy nemzedék, a tizen-huszonevesek, akik már Kodály szellemében, az iskolapadban magukba szívták a népdalt, zenei anyanyelvünk a „golya, golya gilice, mitől véres a lábád . . .” és a „mi van ma, mi van ma, piros pünkösdi napja” gyermekdalokon alakult, és ha ma együtt szórakoznak, a modern beat- vagy dzsessz-dalok mellett felcsendül a magyar népdal is: „Hull a szilva a fáról . . .” „Ti-szán innen Dunán túl . . .”

A „Röpülj páva” versenyen, vagy akár a legutóbb az egyetemi amatőr együttesek bemutatkozása alkalmából a felfedezés örömeivel tapasztalhatta a magyar népzene minden híve, hogy az új típusú népdalokkal egy sorban népzeneink legarchaikusabb rétegei: pentatónia, balladák, siratók, sajátos melizmás variációk is meglepő természetességgel szólalnak meg. A Faragó Laurák és Buday Ilonák jelzik az ifjúságnak a puritán egyszerűsége, a „tisztá forrásra” való szomjúhozását. Sebő Ferenc és Halmos Béla

szinte percek alatt kibontakozott páratlan népszerűsége az ifjúság között azt jelzi, hogy itt nem csupán egy szűkebb elit ízlésváltozásáról lehet szó. Ha nem tévedünk, itt valóban nemzedéki váltásnak lehetünk tanúi. A korábbi nemzedék ugyanis, amelyik a felszabadulás előtt vagy közvetlenül utána volt fiatal (a népi kollégistákat *vagy a* népitáncmozgalom résztvevőit kiemelve: ők ezen a nemzedéken belül az új ízlésváltás első hírnökei) még szinte teljes egészében a népszínművel egyidőben keletkezett és vele szoros kapcsolatban, teljes szellemi rokonságban kialakult magyar nótával szórakozik, „sírva-vigadva” mulat. Ezen a stíluson nemzedékek nevelkedtek egy évszázadon át, ezzel mulatott Krúdy is, Ady is. Ezt dolgozta fel magyar népzene gyanánt Liszt, sőt ezt szívta magába még a fiatal Bartók is. Ezzel kellett leszámolnia Kodállal együtt.

A cserépben nevelt művirágokhoz szokott magyar közönség hosszú ideig elutasította, magyartalannak bélyegezte a feltárt eredeti kincseit, mert a vérébe ivódott „magyarnótát” tartotta az „igazinak”. Bartók és Kodály népdalfeldolgozásainak adekvát előadói stílusára akkor csak egy-két nagy művész, a Bach-kan-táták szólistája, Basilides Mária, majd pedig Török Erzsébet sajátos tehetsége talált rá.

Ma a nóta és népdal mint két egymástól különálló műfaj, stílus és igény él egymás mellett mint nemzedékek dal-anyaga és mint színpadon, pódiumon, rádióban, televízióban amatőrök és hivatásosok előadásában elhangzó zenei nyelv. Két egymástól különálló világ, két egymástól gyökeresen eltérő előadói stílussal. A probléma gyökere pontosan abban rejlik, hogy a népdal hiteles előadói stílusáért hivatásos művészek és amatőrök egyaránt nap mint nap újra meg kell küzdenie, mert a nótastílus hatásos sablonjai rátelepedtek az igazi népdalok előadásmódjára is.

Azért fordultunk a zenei példához, mert itt érhető a legjobban tetten a tudatosan végrehajtott fordulat minden fázisa és az egész magyar műveltségre kiható nemzetközi jelentőségű eredménye is.

Mert amíg a prózairodalomban a múlt század végén megindult a népiesség zsákutcájából a valóságfeltáró realizmus irányába tartó kibontakozás, addig a zenében később, viszont annál célratörőbb tervszerűséggel ment végbe a pár-huzamos folyamat. A népdal felfedezését,

tudományos elemzését az új eredményekre épülő tervszerű pedagógiai rendszer és zseniális alkotómunka követte nyomon. Bartók és Kodály életműve nyomán a magyar népzene, a nóta- és népszínmű-tradíciókból kitörve európai szintű művészetet és egyben egy új nemzedék ízlésében már világosan megtestesült új ízlést, új tradíciót tudott teremteni.

Ízlésváltozás a színházban

Ez az út nem adatott meg a magyar színjátszásnak, ez a gyökeres tisztulás és stílustisztázás nem történhetett meg, illetve sokkal később, a felszabadulás után kezdődött el. Mivel éppen a korábban említett bűvös kör folytán a művek, amelyek új, modern, mélyebb népábrázolást, modern játékstílust igényeltek volna, mint Tamási játékai, gyorsan lekerültek a műsorról, és nem volt ami a régi sablonokat szétrobbantó új játékstílus tudatos kialakítását serkentse. A felszabadulás után szinte mindent előről kezdve kellett a lemaradást pótolni. Nem kis feladat ez. Időnként már úgy tűnik, mintha színészeink és rendezőink általában begyakorlottabb biztonsággal találnának rá egy-egy hazai vagy külföldi polgári színdarab vagy klasszikus dráma jellemeinek hiteles tolmácsolására, adekvát játékstílusára, mint a magyar paraszt vagy éppen munkásalakok felidézésére. Külső szemlélő számára néha úgy tűnik, mintha a zenében végbement következőt elemző „tabula rasa” híján nem alakult volna még ki egy teljesen megbízható stílusérzék, annak a bizonyos „stimmelnem stimmel”-nek a csatlakoztatás megérzésére.

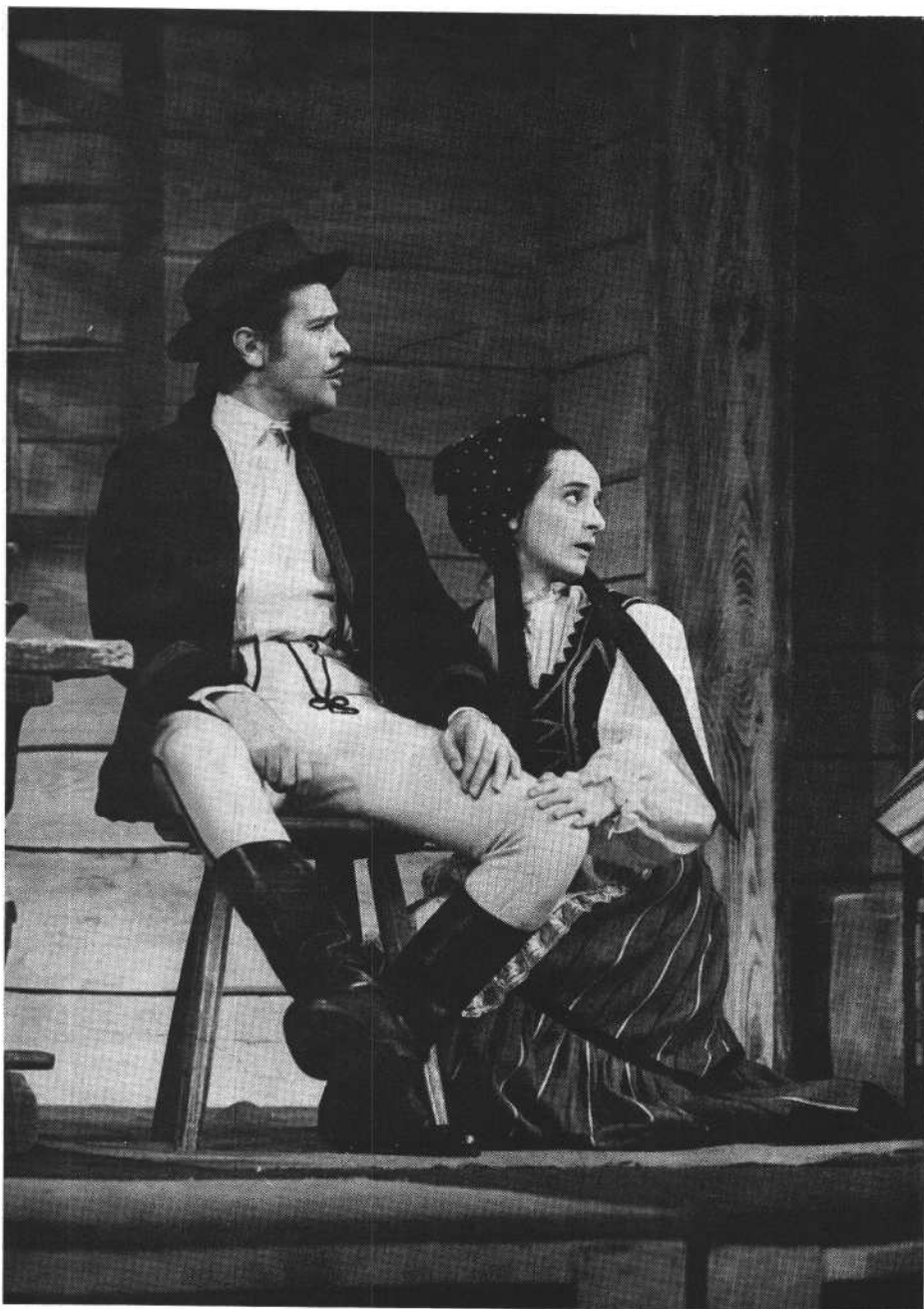
Vannak természetesen a magyar népábrázolásnak is nagy mesterei, mint például - hogy az egyik legkiválóbbra utaljunk - Bihary József, vagy voltak rendezői telitalálatok, mint a *Szegénylegények* is. Azután itt van a felszabadulás után felnőtt nemzedék, akik nem játszották és nem is látták a régi harsány, kedélyeskedő játékmódot: Soós Imre, Töröcsik Mari és az utánuk jövők sora. Mind-azok, akik a magyar népábrázolásban felejthetetlen típusokat tudtak teremteni, egyben a magyar színművészet legjobbjai közé is emelkednek. Közös titkuk egyben a népművész és a népábrázolás legmélyebb igazsága, a sallangmentes egy-szerűség, a megrendítő őszinteség. Művészetük ugyancsak egy új nemzedék szemléletének, ízlésváltásának tökéletes kikristályosodása, mert mögöttük, mel-

lettük, velük egymást megtermékenyítő kölcsönhatásban sorakozik most már a középiskolás és egyetemi ifjúság soraiból kibontakozó szavalók, versmondók egész tábora, akiknek legjobbjai a bonyolult, modern intellektuális líra mellett megrendítő egyszerűséggel és hitelességgel mondják el legarchaikusabb népi balladáinkat is. Előadásukban benne rejlik a hagyományban élő népi előadóművészekről átvett mértéktartás, a mai fiatalság modern világszemlélete, szenvedélyes magakeresése, minden talmi hazugságot kíméletlen puritanizmussal elutasító generációs lázadása is. Minden megszokottat, elkoptatottat le akarnak magukról dörgölni; erre való törekvésükben az énekesek, Faragó Laura és társai még a szokványos népi zenekari kíséretet is elutasították, hogy a nótastílusnak még távoli asszociációitól is elhatárolják magukat. Ez a talaj, ez az igény, ahonnan meg lehet közelíteni Tamási színpadát. A harminc év előtt szokatlannak, avantgarde-nak, idegennek érzett játékok ma találkoznak az új nemzedék törekvéseivel. A generációs ízlésváltásra építve, innen kell őket megközelíteni. Már születésekor sem Kacsóh Pongrác daljátékaival, hanem inkább Sztravinszkij pogány-népi világával, Pirandelloval, García Lorcával tartott rokonságot ez a népi boházatok, mítoszok emléké, a régi magyar nyelv költőiségét modern lélektannal újrakeltő szín-padi játék.

Mindkét színpadi felújítás a maga módján a jó úton tett jelentős lépést. Egymaguknak kellett a játékstílust megteremteniük, nem örökölték hozzá színpadi tradíciót, illetve az öröklöttől való tudatos, éles elhatárolással tudnak csak előbbre lépni.

Két sikeres előadás

Alapjában a sepsiszentgyörgyiek dolga volta könnyebb, mert noha kisebb a színház, szerényebbek a lehetőségeik, helyzeti előnyük mégis felmérhetetlen. Övék velük születetten Tamási élményvilága, és mindenekfelett utánozhatatlan szép magyar nyelve, rég elfelejtett nyelvi fordulatainak, természetes hanghordozásának ellenállhatatlan varázsa. Ez a szép színpadi dikció már önmagában sajátos hangulatú világot teremt a színpadon, pusztán létével megsejtetve, felidézve Tamási költészetének forrásvidékét. A társulat Tamási játékeit illető művészi tapasztalatra is építhetett; rendezőjük Tompa Miklós még Tamási



Tamási Áron: *Énekes madár* (Madách Színház). Cs. Németh Lajos (Máté) és Nagy Anna (Régina) (Iklády László felvételei)

életében, a negyvenes években vitte Erdélyben sikerre a fővárosban csendesen letűnt játékokat, az *Énekes madárt* és a *Csalóka szivárványt* is.

A *Csalóka szivárványt*, ezt a szokatlan műfaja miatt hajdan meghökkenést kiváltó, a vibráló játékosságból, tréfából tragédiába forduló játékot magától értetődő természetességgel tudta tolmácsolni ez a társulat. A színjáték mondanivalója, a magasabb társadalmi szférába feltört és ott a látszateredmények ellenére is önmagát elvesztő, a magára erőszakolt szerep hazugságaiban meghasonlott, régi önmagához többet vissza nem találó ember tragédiája más-más formában minden gyorsan változó társadalomban, és így a maiban is mélyen időszerű.

A Madách Színház társulatának önmagából, hagyományok nélkül, illetve

inkább azok ellenére kellett megközelítenie az *Énekes madár*, a jó és rossz viaskodásának mítoszból és valóságból, tréfából és lírából szőtt költői világát. Szépen kidolgozott, tudatos műgonddal felépített előadásban kitűnő színészgárda, felszabadult játékossággal és gazdag leleménnyel viszi sikerre Tamási újra felfedezett, mesefényű, csípős humorú, üdítő játékát. A vénlegények és vénlányok négyesében Zenthe Ferenc és Békés Itala egymáshoz méltó kettőse az első perctől fogva bravúros tempót diktál. Zenthe elemében van; győzi lendülettel, tréfával, énekkel, tánccal Bakk Lukács erőteljes egyéniségét. Békés Itala rendkívüli tudatossággal és éles kontúrokkal munkálja ki a vénleány fanyar, groteszk színeit. Az erőteljes kettős főlénye mellett kissé elhalványul a fiatalok, a Magdó-

Móka pár megelevenítése. Tímár Béla Kömény Mókájának még erősödnie kell, de hangvétele hiteles, és megvan minden ritka adottsága a hetyke, furfangos leányke friss lírájának felidézésére. Piros Ildikó tehetsége és szépsége Magdó szerepében nincs egészen a helyén, mert eleve másfajta, mint amilyent a szerep, a végveszélyben csodát varázsló leányka költői sugárzása megkívánna. Cs. Németh Lajos új szerepkörében jól illeszkedik az együttesbe. A kitűnő szereplőgárdából, úgy tűnik, Nagy Anna talált rá igazán a népi alak mértéktartó, érdes-kemény, sallangmentesen egyszerű és mélyen emberi megközelítésére. Az első felvonás emlékezetes pillanata, amikor a leánykérés reményében a ládából kiszedi és hirtelen boldog, felszabadult mozdulattal vállára csapja ünneplő ruháját, és a megkeseredett, irigy vénlány kemény arca egy villanásra megfiatalodva felragyog. A Hamupipőke gonosz testvérében megsejtjük a sokéves megaláztatás, eltorzulás tragédiáját is.

Az előadás díszlete szemgyönyörködtető, hangulatkeltő, szépek a ruhák is. Igazi nyeresége színházi életünknek, hogy ezt a szépséges játékot ilyen gondosan kidolgozott előadásban vitte színre a Madách Színház, és szívből örülünk mind hazai, mind külföldi megérdemelt sikerének. És mégis, mintha valami hiányérzetünk maradna. Nehéz szavakba önteni, hogy miről is van szó, mert árnyalatokon, önkéntelen asszociációkon múlik, hogy időnként olyan érzésünk támad, mintha a játéktípus nem mindig határolná el magát következetesen a biztos sikert ígérő tradícióktól. Tamási szövegéből áradó csípős levegő, a lakonikus egyszerűségből és mesészerű lebegésből sarjadó költőiség talán tisztábban szólalna meg egy kissé kevésbé kedélyes, a népi humor mértéktartását tudatosabban kereső, a jelmezre is vonatkozó elszántabban sallangmentes egyszerűséggel, a játéknak a harsányabb hatásoktól a költőibb légkörre való igazításával.

Úgy véljük, ezek a törekvések alapjában ott rejlenek az előadásban, csak következetesen kell végigjárni a megkezdett utat.

Modernség és népköltészet

A sajtókritikában többfelől felmerülő gondolat, hogy Tamási színműveit a jövőben ne a népköltészet, a mesés világ, hanem a modern dráma, a mélyebb rétegek feltárása felől kellene megközelíteni. Azt gondoljuk, hogy a kettő valójában

egy, és Tamásinál, akárcsak García Lorcánál, nem választható el egymástól, mert bonyolult lélektani és társadalmi üzenetét a maga sajátos élményvilágán át jeleníti meg. A modern dráma megújulását éppen a népi hagyomány közegeiben kereste: egyszerre volt hagyományosan népi és úttörően modern. Éppen ezért Tamási játékeit - mint minden több síkú, mélyebb alkotást - az idők változásával, így ma is, többféle megközelítésben tudjuk elképzelni. Kétségtelen a sajátos székely környezet legmélyebb tartozéka, ezt kilúgozni bűn lenne, de a sajtókritika aggálya mégis azt jelzi, hogy a népi jegyek külsőséges, dekorációszerű hangsúlyozása éppen a rátapadó, évszázados népszínműemlékek miatt óhatatlanul a nem kívánatos értelemben vett „vásár-napi darab” asszociációit kelthetik. Ha jól értjük, ettől kívánja megóvni Tamási korszerű, mélyebb értelmezését a kritika. Ezt szeretnénk mi is.

Útját pedig abban látnánk, hogy a történelmileg kialakult helyzettel szembenézve a magyar folklór művészi átlényegítésénél (ez színjátékra, énekekre, táncra egyaránt érvényes) a kialakult jelrend-szer pontos ismeretében tudatos szelektáló munkát végezzünk, kiszűrve mind-azt, aminek szemantikai jelentése korábban kialakult, szirupos érzelmi, hangulati tartalmakat hordoz. Ezt a tudatos elemzést a zenetudomány végre is hajtotta: pontosan elválasztható a nóta a magyar népdaltól. A képzett zenész ösztönös megérzésén túl, pontosan ismeri a hangközök, ritmusok stílusmeghatározó szerepét.

Zenetudósaink ma már azt is elemzik, pontosan meghatározhatóan kimutatják, miben áll, hol kezdődik a nótastílus előadásmódja - jegyeit kiszűrjük, elhatárolják a népdal előadásmódjától.

A. színművészetben ez a jelrendszer ugyancsak ilyen nehezen elhatárolható árnyalatokon, egy-egy gesztuson, hanghordozáson, járáson, pillantáson, egy ruha színén vagy éppen a sujtás milyenségén múlik. Nem mindig könnyen meghatározható, de akár akarjuk, akár nem, törvényszerűen jelen van, számolnunk kell vele.

Tamási játéakai megkövetelik, hogy gondosan gyomláljunk ki mindent, ami a népszínmű-nóta képzetek legtávolabbi asszociációját keltheti. Az archaikus, régi típusú népdalok forrásvidékére nyúl-nak Tamási játékeinak gyökerei, innen kell őket megközelíteni. Nem azért, mert

Tamási „régies”, hanem mert naivitása nem Pósa Lajos követőinek gügyögését, hanem Homérosz naivitását idézi. Hiszen a mítoszokból alakult eposz (és Tamási élményforrása, tudatos művészi kifejező eszköze, a kozmikus mese) valójában nem is esik nagyon távol egymástól. Móricz az *Úri* muriban a maga helyére utalta a nóta társadalmi tartalmát, Tamási pedig a teremő erejű, törhetetlen *Boldog ember* székely rokonaival népesíti be a színpadot.

A magunk részéről Tamási játékeit el tudjuk képzelni a naturalizmustól teljesen elrugaskodó, jelzésszerű díszletekkel és kosztümökkel. (A díszletre történt is próbálkozás a sepsiszentgyörgyi színház ferdén elmetszett szobafala mögött fekete-fehérben feltűnő stilizált faluképpel.) Tamási, ha műsoron marad, majdan lényegének torzítása nélkül a modern rendezés legmerészebb kísérleteit is megbírhhatja, csak a „nóta” a „népszínmű” érintésétől fenyegetheti az elsekélyesedés, elszürkülés halálos veszélye. Felnőtt ma már egy nemzedék, amelyik a maga egyszerűségében, bármi-féle harsányabb vagy mutatósabb csomagolás nélkül is befogadja igazságát, sőt éppen a sallangmentes egyszerűséget igényli. Bátran építhetünk a születő újra.

Tamási színpada hasznos választóvíz: a kisebb ellenállás felé hajló megszokott útnak és az alakuló, kimunkálendő újnak az elhatárolására kényszerít. Az új út a magyar parasztábrázoláson messze túlmutatva, a magyar munkás, a dolgozó nép emberi arcának méltó felidézésére nyithat újabb távlatokat. A belső erőt sugalló nyugalomnak, az élet viszonyosságait legyőző népi humornak, humánumnak egyszerű színpadi megjelenítése a Tamásiéhoz hasonló művekkel való vívódás során válhat majd a holnaphoz is szóló egészséges új tradícióvá.



KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Tamási és Everac

A Sepsiszentgyörgyi
Állami Magyar Színház Budapest

Vannak színházi ínyencek, akik szerint Racine-t csak a Comédie Française, Brechtet a Berliner Ensemble, Csehovot a Művész Színház, Shakespeare-t pedig a Royal Shakespeare Company tudja igazán a stílusában játszani. Noha ezt a nézetet a valóság már sokszor megcáfoltta, nem tagadhatjuk várakozásunkat: kíváncsiak voltunk, hogyan mérkőzik meg Tamási Áron ágas-bogas, derűre borító fordító, egyszerre naiv és modern dramaturgiájával szülőföldjének színháza, az a társulat, amely hétköznapiakon Tamási földijeinek játszik.

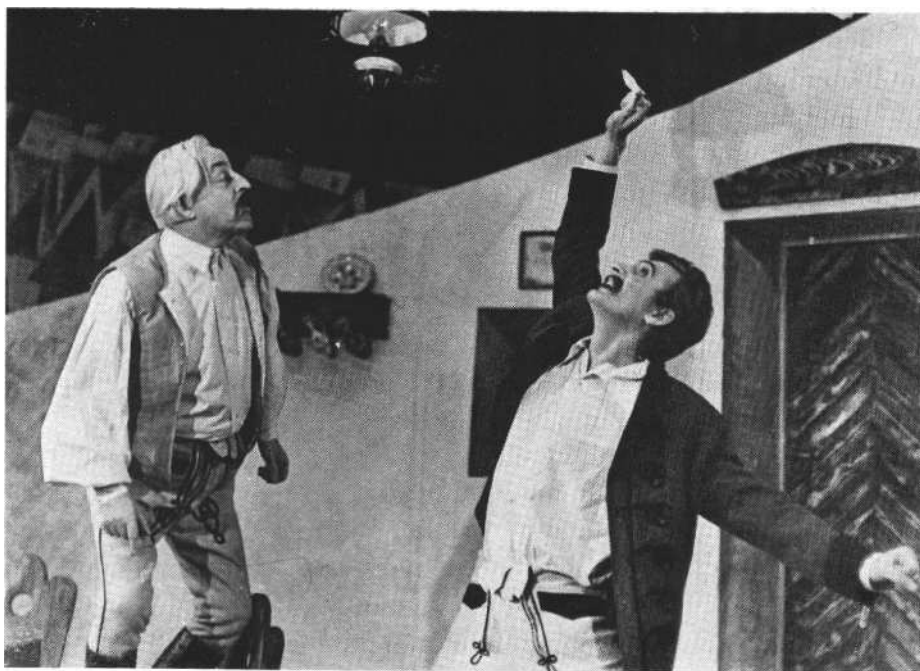
A feladott lecke, a *Csalóka szivárvány* nem olyan nehéz, mint az első Tamási-darab, az *Énekes madár*, melyről maga az író mondta, hogy „a földön csak lábujjhegyen jár”. Czintos Bálint drámája nagyon is valóságos, nincs benne semmiféle „meselebegés”. Olyan parasztember ő, akin feszül a sors által reászábot ruha. Szülei taníttatták, de nem kitaníttatták. Tanulmányait nem fejezhette be, haza kellett mennie gazdálkodni. Úgy élte le a fél életét, hogy szüntelenül azt érezte, nagyobbra született. A dráma kezdetekor már negyvenhárom éves özvegyember, érettségizett fia van, s titokban a fia menyasszonyát, a kereskedő úrileányát, Zsuzsannát szereti.

Tamási Áron nem volna a magyar dráma egyik legtalányosabb, legmegfoghatatlanabb egyénisége, ha ebből a start-helyzetből a naturalista parasztragédia pályájára futtatná a darabot.

A játék, elején olyan felhőtlenül vidám, góbés kópéságokkal megtűzdelt jeleneteket ír, hogy a néző már azt hihetné, mindez valami szivárványos idillbe fordul. Igaz, a cím figyelmeztet, hogy ez a szivárványos hangulat: csalóka.

Majd felvillan egy embert, megérettet, hogy erős, kemény férfi, aki a maga félbemaradottságát súlyos belső teherként cipeli. Elveti azonban a téma nehézkes, közvetlen kezelését, és ehelyett a lélek legbonyolultabb, legkétértelműbb helyzeteit keresi.

És valóban. Megérkezik Czintosékhoz Kund Ottó, Bálint gazda diákkori legjobb barátja, aki úgy hasonlít rá, mintha



Tamási Áron: *Csalóka szivárvány* (Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház).
Király József (Samu bácsi) és Ferenczy Csongor (Czintos Bálint)

az ikertestvére volna. A Czintos család, Samu bácsi, az öreg rokon és ház körüli mindenese felesége, Rózsa néni és Aba, Samu bácsi kamaszodó unokája nem tudják, hogy ez a Bálintra kísértetiesen hasonlító, komoly arcú ember meghalni jött ide. Átöltözik parasztnak, elmegy, és az Oltba öli magát.

Czintos Bálint pedig, mint egy székegy Faust, akinek az ördög azt súgta, hogy most új életet kezdhet, felöltözik Kund Ottó ruhájába. A magát árvaságra jutottnak hívó Kálmán fiú visszamegy a városba, és beiratkozik a teológiai. Czintos pedig, miután fortélylál, kegyetlen csalással elérte, hogy egy tanult, egyetemet végzett ember képében újjászülessen, új osztályhelyzetében magasabbra tekinthet: feleségül kérheti a módos kereskedő kisasszony leányát, Zsuzsannát.

Bármilyen furfangos ember is Czintos, halott barátja sorsát, életét nehezebben ölti fel, mint a ruháját. A másnak mutatkozás, a visszavonhatatlan szerepjátszás eme kalandját Németh László pirandellóinak nevezi. Tamási ezt a kegyetlen drámát is földeríti, játékosra hangszereli. Czintos Bálint nem lehet máról holnapra művelt ember még a nála kevésbé műveltek között sem. Emberfeletti erőfeszítéssel a lexikon címszavait magolja be, s jó néhány mulatságos helyzet adódik a paraszti élet egyszerű, de harmonikus, mert természetes műveltségét képviselő emberek és a zavart, megemésztetlen könyvkultúrát magába habzsoló, szerepjátszó Czintos között. Az író megérzi, hogy hőse vékony jégen korcsolyázik, mely bármikor beszakadhat alatta. Gyorsan lezárja a felvonást, s hat évvel később folytatja a drámát.

A közbeeső hat évet úgy kell elfogad

nunk, hogy az Czintos Bálint lelki megroppanásához vezetett. Igaz, házassága először boldog volt. Kicsi fia is született. Most már mégsem elégedett. Megelégette Kund Ottó sorsát, szeretne visszavedleni Czintos Bálint parasztagzává. Tamási Áron nem „indokol”, de talán nincs is szükség magyarázkodásra. Czintos Kund Ottóként érte el mindazt, amire Czintos Bálintként hiába vágyott, s most már elege volt az álöltözetből, szeretne valódi önmaga lenni.

Csak hogy amikor felölti újra a székegy parasztki harisnyáját, és hat év után bejelenti környezetének és családjának, hogy ő nem Kund Ottó, hanem Czintos Bálint, a legtöbben azt hiszik, hogy megháborodott. Nem érti meg, hogy felesége nem ismerheti fel benne Czintos Bálintot, hogy meglopta az érzelmeit, hiszen ő a tanult, egyetemet végzett Kund Ottóhoz ment hozzá. A legkegyetlenebb csapás akkor éri ezt a kegyetlen tréfacsinálót, amikor felnőtt fia, a közben pappá szentelt Kálmán tér haza a faluba, s meglátja az apját. Torokszorító pillanat. A mozdulatlanná dermedt fiúban egy villanásnyi idő alatt zajlik le a dráma. Előtte áll az apja, aki elorozta tőle a szerelmét, tönkretette az életét. Látnivaló, hogy maga is tönkrement a csalásban, nem tudta magát belopni a tanult emberek, az urak „mennyországa”, mely után annyira sóvárgott. Megkapta ugyan az asszonyt, aki a fiának járt volna, de most boldogtalan, és tőle vár kegyelmet. De Kálmánon hiába van papi ruha, ekkora megbocsátáshoz nincs ereje. „Ki ez az ember?” - kérdezi, s ezzel megpecsételi az apja sorsát. Czintos most már tudja, hogy nincs visszaút önmagába. Az Oltnak megy, s hat évi szerepjátszás fárasztó

hiábavalósága után mindenképp kiábrándultan tesz pontot véglegesen Czintos Bálint történetére.

Kegyetlen világ. „Érzelmi és érdek alapon küzdelem az élet” - mondja Tamási, és a sepsiszentgyörgyiek ezt tartották szem előtt mindenekfelett. Végre helyükre kerültek a máskor idegenül, betétként ható jókedvű, humoros jelenetek. Nem önmagukért szóltak, hanem csak annyi enyhületet adtak, mint amikor az ember nagy veszélyhelyzetben tréfálkodik. Átmenetileg feledtetni tudták a szorongást. A humor Tamásinál a félelem legyőzésének eszköze, olyan, mint a tábornok a farkasszemektől villogó éjszakában. Közeli biztonság van és a fölény érzete. Aki eltávolodik tőle, azzal könnyen elbánnak.

Ferenczy Csongor, Czintos Bálint alakítója ezt a törvényt élesen aláhúzza. Czintos az első két felvonásban bármennyire nyugtalan, elégedetlen ember volt is, jól bírta szellemmel, humorérzéssel. A szerepcsere után bármennyit biflázott, bármilyen tudálékos ember lett, mégis hatalmas támadási felületet nyitott magán. Föladta szellemi frissességét, válasza készenlétét, besavanyodott, a többiek lassanként nem tudtak mit kezdeni vele.

Érdekes egyensúlyjáték folytat apa és fia között. Kálmán (Csörgőffy László) az első két felvonásban nem tudta megnyerni a néző rokonszenvét. Túl egyenesen és unalmasan szerette a menyasszonyát, miközben apja fufanggal, nagy szellemi apparátussal tört a célja felé. A közönség egészen addig a pillanatig az apának szurkolt, amíg az Kund Ottóként maga is unalmas emberré nem vált.

A Czintos család tagjai közül a Samu bácsit alakító Király József kétszeresen is nagy élményt nyújtott. Szép magyar beszéde pontosan azt az eszményt valószínűsítette meg, amit ma már elérhetetlennek, elvesztettnek hisznek sokan. Pontosán artikulált, minden hangot kiejtett, beszédének egyéni lejtése mégsem vált kerekessé, modorossá. A gyermekszínész Náguly Sándor (Kund, alias Czintos és Zsuzsanna kislánya) csupán egy verset mondott, hogy fölvidítsa megszomorodott édesapját, erős csiki dialektusa mégis kedves kószoló volt egy „távolkeleti” magyar nyelvjárás ízeiből. Király József alakítására visszatérve: ő volt az a kevés beszédű rezonőr, aki kezdettől fogva mindent tudott, sokáig az ő óvó és elhárító mozdulatainak volt köszönhető Czintos Bálint fennmaradása.

Szólni kell Dobos Imre (Duka Vendel

kovács), Dengyel Iván Andor (Virág úr) és kiváltképpen Benczédi Sándor (Fecske postás) alakításáról. Ok hárman sokat tettek, hogy Czintoséknál vendégeskedve, levelet hozva megteremtsék a színpadon a székelly falu hangulatát.

Borbáth Ottília kettős szerepben (Samu bácsi unokájaként, majd mint Ibolyka, a kovács leánya) bravúros gyorsasággal - bár kissé külsőséges eszközökkel - változott fiúból leánnyá.

D. Vásárhelyi Katalin (Zsuzsanna) szép volt, és éreztetni tudta azt a nyugtalanságot, amit az érett férfi, Czintos izzása kiváltott belőle. Sajnos a szerep bizonyos pontokon tisztázatlan. Mi most egy olyan leányt láttunk, aki -- bármennyire perzselő is egy Czintos Bálint szerelme csak nadrágos emberhez tud feleségül menni.

Tompa Miklós rendezése nem a mindenáron eredetieskedő, meglepetést akaró művész munkája. A darabot kiválóan ismerte (már harminc évvel ezelőtt is megrendezte a Kolozsvári Nemzeti Színházban), célja Tamási Áron szolgálata volt. Munkáját megkönnyítette némileg, hogy színészei olyan természetességgel éltek a darab világában, mint hal a vízben, de ez semmit nem von le abból az érdemből, hogy Tamási vidám és sötét színeiből végre tökéletes harmóniát teremtett.

A vendéjáték második estéjén (pontosabban szólva éjszakáján, mivel az előadást szerencsétlenül későre, 11 órára tették) Paul Everac román író három egyfelvonásosát mutatták be *Ki vagy te?* címmel.

A három egyfelvonásost tematikailag az köti össze, hogy nem szereplőinek hétköznapi életét, mindenki által látható egyéniségét mutatja, hanem intim éjszakai világát. Az elsőben egy fülledt, Paul Géraldy hangulatú hálósobajelenetet látunk egy érett negyvenes nő és fiatal, meglehetősen blázírt szeretője között. Az asszony szerelmes, babusgatja a férfit, aki unja már az egészséget. Alaposan meggyötri az asszonyt, s ennek során kiderül, hogy a szerelmes nő nappal kemény, rideg ember, bírő, aki életek fölött ítél, a férfi pedig törvényszéki gyorsíró, mert valamilyen ügy miatt kicsapták az egyetemről. Éjszakai életükben pontosan fordított szerepet játszanak, mint nappal.

A második jelenet a legjobb. Igen szellemes, Ionesco modorában írt szituáció. Egy öregasszonyhoz beállít egy öreg

gavallér, s együtt idézik fel ifjúkori nagy szerelmüket. Nem lehet tudni, hogy az agyérelmeszesedés okozza-e, de mindenre másképpen emlékeznek, s a végén még az sem biztos, hogy egyáltalán ismerték-e egymást fiatalon.

A harmadik egyfelvonásos főszereplője egy dublőr, aki baleset következtében kénytelen volt abbahagyni munkáját. Kisemmizettnek érzi magát, a filmekben is mindig csak hátulról és oldalról mutatták, pedig mindig ő szerepelt a legveszelelyesebb helyzetekben. A sors játékos kegye, hogy beállít hozzá az az asszony, akiért rajongott, s aki most tudja meg, hogy egykor imádott filmszínésze a legizgalmasabb helyzetekből mindig kilépett, s ez a férfi tette kockára az életét.

A három kétszemélyes játéknak végig azonos színészek a szereplői. Dukász Annában sokoldalúan változni tudó művészt ismertünk meg, aki az érzelmeségtől a groteszk tréfáig széles skálán játszik. Modorban, korban, hanghordozásban teljesen eltérő asszonyokat formált, bravúros könnyedséggel mutatott új és új arcokat.

Péterffy Lajos nagy önfegyelmével és választékos eleganciával vállalta a másodhegedűs szerepét. Eredeti tehetségét komorságig komoly szerepértelmezése bizonyította a második, abszurdba hajló komédiában, melynek során méltóság és kétségbeesés között kínlódva erőltette emlékezetét, hogy földidézze ifjúkori szerelmének eseményeit.

Constantin Codrescu intim szobahangon szólaltatta meg a három darabot. Rendezésében fölhasználta korábbi nagyszerű román előadások egyik kitűnő eszközét, a tükröt. Így a néző egyszerre két-három szemszögből is ellenőrizhette a színészi munka magasfokú intenzitását, és élvezhette a sokszínű játék többféle fénytörését.

Tamási Áron: Csalóka szivárvány (Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház)

Rendezte: Tompa Miklós m. v., díszlet- és jelmeztervező: Plugar Sándor.

Szereplők: Ferenczy Csongor, Csergőffy László, Király József, Bokor Ilona, Borbáth Ottília, Fekete Gyula, D. Vásárhelyi Katalin, Kiss Attila, Dobos Imre, Molnár Gizella, Dengyel Iván Andor, Benczédi Sándor, Győrfy András, Kudelász Ildikó, Kómiás Mihály, Náguly Sándor.

Paul Everac: Ki vagy te? (Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház)

Rendezte és a színpadképet tervezte: Constantin Codrescu.

Szereplők: Dukász Anna, Péterffy Lajos.

SZÜCS MIKLÓS

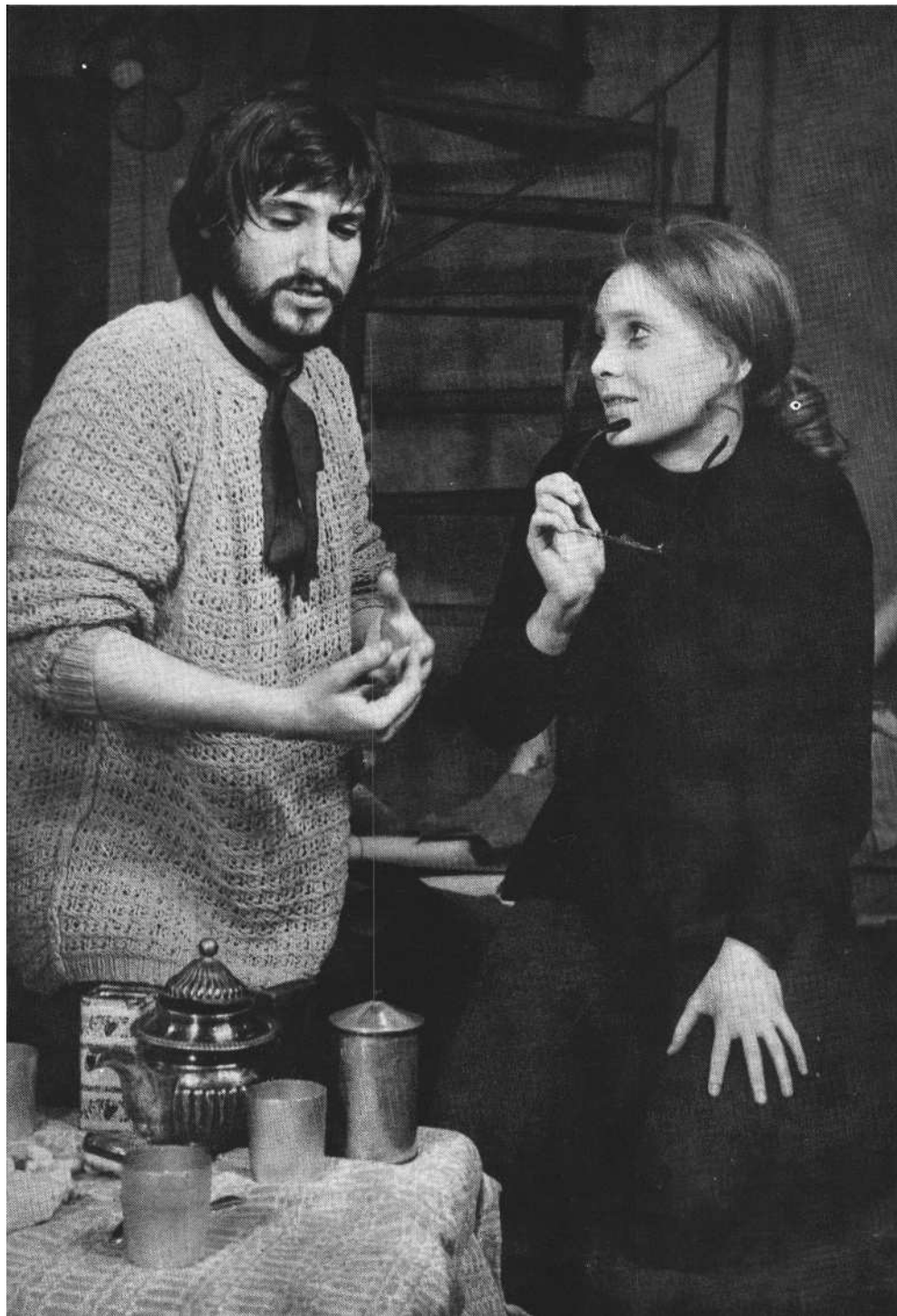
Három új diplomás

A Színházművészeti Főiskola kilenc végzős rendezője közül négy fiatal vizsgarendezéséről már beszámoltunk. Karinthy Márton (Shaw: Szent Johanna), Ascher Tamás (Szép Ernő: Patika), Kertész Mihály András (Molière: Tartuffe) és Valló Péter (Miller: Az ügynök halála) diplomamunkáját a kritika és a közönség egyaránt elismeréssel fogadta. A közelmúltban szinte egyidőben három újabb vizsgarendezésre került sor. Illés István Miskolcon CSehov *Cseresznyés kert*, Romhányi László Szolnokon Katajev *A kör négyyszögesítése* és Nagy András László Debrecenben Darvas József *Részeg eső* című drámáját állította színpadra. A most végző osztály tagjairól - noha két fiatal, Mecznér János és Szőke István bemutatkozása még hátravan - egyértelműen megállapítható, bár látásmódjukban, stílusukban, eszközeikben, természetesen különböznek egymástól, egy közös vonásuk mégis van: mindannyian tehetségesek.

A kör négyyszögesítése

Az évad elején a darab a Pesti Színházban Marton László rendezésében igen szép sikert aratott.

Paradox módon éppen ezért talán Romhányi László volt társai közül a legnehezebb helyzetben, amikor a közönség és a szakma által is egyöntetű elismeréssel fogadott pesti előadás után, Szolnokon vállalkozott a darab újrendezésére. A darabot a Pesti Színház előadása kapcsán a SZÁNHÁZ 1973/2 számában Sziládi János ismertette. Ezért csak az alaphelyzetre utalunk vissza: négy fiatalról, két ifjú házaspárról van szó, akik közös szobában való együttélésre kényszerülnek a szovjethatalom első gonddokkal és lelkesedéssel teli - éveiben. A darab fiatal hősei teli vannak energiával, tennivágyással, és ami még ennél is fontosabb: hittel. *A kör négyezése* a klasszikus komédia alaphelyzeteit tartalmazza: félreértéseken, félreismeréseken alapuló szerelmi négyyszög. Ez az egyszerű dramaturgia a rendező számtalan ötletének biztosít lehetőséget. Romhányi él is ezekkel, ha nemis mindig a legszeren-



Katajev: A kör négyszögesítése (Szolnoki Szigligeti Színház).
Szombathy Gyula (Vászja) és Andai Györgyi (Tánya) (MTI Fotó- Tormai Andor)

cséssében. Remekül megoldott, szellemes jelenet például Iván látogatása és vacsorája a szomszédban, Ludmilláéknál.

A rendező az együttes játékra épített. Szemmel láthatóan ő is, színészei is örömmel végezték munkájukat. Rokonszenvesen, önfeledten tréfálkoznak, szórakoztatják a közönséget, de egy kicsit saját magukat is. Sajnos ez a játék néha öncélúvá válik. Egyes poénok túl kihegyezettek, direkttek. A helyzet- és jellemkomikum aránya az előbbi javára előnytelenül eltolódik. A külsőleges elemek sokszor elsőrendűvé válnak, túlzott szerephez jutnak a kellékek.

Mindezek a kifogásolt megoldások abból adódnak, hogy Romhányi László

mindenáron mást, a pestitől eltérő előadást akart létrehozni. Egy kicsit *az ellen* rendezte a darabot, s ez túlságosan leköttette figyelmét. Igyekezete nem egy helyen görcsössé vált. Miből derül ez ki? Elsősorban a női szerepek kiosztásából, a figurák beállításából, a vígjáték hársányabbá tételéből. Az utóbbira jó példa az a jelenetsor, amikor Ludmilla söprüért küldi Vászját. Először a férj, majd a többiek sem tudják elképzelni, miért kell valakinek ilyen szerszám - nekik nincs, és nem is hiányzik. Vászja végül a harmadik vagy negyedik szomszédból hoz egyet, de „szórakozottságában” vagy „zavarában” a nyelvél kezd el lendületesen söpörni. Egy kétségkívül humoros jelenetsort feleslegesen egy ilyen cirkuszi

bohócötlettel tetézni. Bájából, szelídségéből veszít így a darab. A túlfokozott tempó miatt pedig kevesebb lehetősége marad a rendezőnek a jellemek megragadására. Stílustörő volt a Katajev darabjához semmiképpen nem illő aláfestő beatzene is.

Visszatérve a szerepek kiosztására, meggyőződésem, hogy Csomós Marinak inkább az okos, kicsit kékharisnya Tánya szerepe felelt volna meg, és egész biztos vagyok benne, hogy Andai Györgyi is sikeresen oldotta volna meg a házias, kedves libácska Ludmilla szerepét. Ebben az esetben persze a szolnoki előadás jobban hasonlított volna a pestihez, amit a fiatal rendező érthetetlen módon mindenképpen el akart kerülni.

Bárány Frigyes játssza Tánya férjét, Ivánt, aki egy ideig hőiesen tűri a megpróbáltatásokat, az éhezést, azt, hogy *csak* szellemi táplálékkal etessék. Játéka jól felépített, kidolgozott. A legmaradéktalanabban ő valósítja meg az író elképzeléseit. A líra és az ironia aránya játékában tökéletes összhangban van.

Tányát, a tudálékos, szemüveges, elméleti érdeklődésű feleséget, aki még azt is könyvekből akarja kiolvasni, mi szükséges egy jó szovjet házassághoz, Andai Györgyi játssza kitűnően, érzéketesen és minden külső póztól mentesen. A szerep humoros elemeit is sikerült felszínre hoznia. Andai Györgyi és Bárány Frigyes kifejező játéka félreérthetetlenül előrevetíti a majdani párcsere szükségességét.

Ugyanezt már korántsem mondhatjuk el Csomós Mari Ludmilla- és Szombathy Gyula Vászja-alakításáról. E két rendkívül tehetséges művész nem törekszik elég tudatosan az általa megformált alak tulajdonságainak minél tökéletesebb kifejezésére.

Szombathy Gyula egy kicsit adós marad Vászja intellektusával, elméleti érdeklődésével, ami végül majd összekapcsolja őt Tányával. Szerepének meggyőzőbb megformálásához szélsőségesebb hangulatokra, több határozottságra, szenvedélyre lenne szükség.

Csomós Mari sem tudta maradéktalanul Ludmillát, a férjét dédelgető, csecsebecsei nélkül megglenni nem tudó, túlzott gondoskodásával férjét elüldöző, kispolgári gondolkodású fiatalasszonyt megleveníteni.

Jemeljánt, a mindig rosszkor betoppanó, kellemetlenkedő, reklámversző-

vegeket gyártó költőbarátot kettős szereposztásban Lengyel István és Halmágyi Sándor felváltva játszotta. Én Lengyel Istvánt láttam, aki rövid szerepét kifogástalanul oldotta meg.

Az előadás egyszerű, hangulatos díszletét, amely tág teret biztosított az önfeledt, mozgalmas komédiázáshoz, Székely László tervezte.

Részeg eső

A Debreceni Csokonai Színházban Darvas József *Részeg eső* című drámáját Nagy András László vizsgarendezésében mutatták be.

A sikeres, nagy tetszéssel fogadott *Részeg eső* című regényből készült drámát 1964-ben a Nemzeti Színház Kazimir Károly rendezésében játszotta először. A darabot akkor a kritika bizonyos fenntartásokkal fogadta. A legtöbben a dráma szerkezetének lazaságát, szét-daraboltságát, a szerteágazó cselekményt, a főkonfliktus elmosódottságát, a katarzis hiányát kifogásolták. Hiányolták azt is, hogy Darvas József a felvetett kérdésekre nem adott elég meggyőző, határozott választ.

A színhely egy kis falu, Völgyes, ahol az öngyilkos Balla Géza festőművészt temetik. A gyászolók között ott vannak régi barátai, így Szóláth Béla filmrendező is. Szóláthnak lelkiismeret-furdalása támad barátja értelmetlennek tűnő haláláért. A tragédia okainak vizsgálata során végiggondolja barátságuk történetét. Arra próbál választ kapni, hogy ki és mennyiben felelős Balla Géza haláláért. Az okokat kutatva ráébred arra, hogy művészete elszűrte, ő sem élhet tovább úgy, mint eddig. Megérti, hogy a formális igazságokat valódi tartalommal kell megtölteni, csak így találhatja meg helyét újra a társadalomban és családjában is. Elhatározza, hogy filmet készít tragikus sorsú barátja életéről. A nézők tulajdonképpen ezt a filmet látják az előadás során.

A nyomozás lehetőséget ad az írónak arra, hogy az elmúlt negyed század történelmének eseményeiről, legfontosabb állomásairól egy egész nemzedék életéről, tetteiről adjon számot, hiteles képet. Az 1960-as évek elejétől egészen 1944-ig pergeti vissza az eseményeket.

Az író a mostani debreceni felújításhoz szinte teljesen átdolgozta művét. Megváltoztatta dramaturgiai felépítését, szerkezetét. Figyelmét elsősorban Balla Géza



Csehov: Cseresznyés kert (Miskolci Nemzeti Színház).
Paláncz Ferenc (Lopahin) és Máthé Éva (Ranyevszkaja)

tragédiával végződő életére, az öngyilkosság okainak vizsgálatára fordította. Újabb szerepekkel, képekkel, jelenetekkel egészítette ki a darabot. Ilyen például a Szóláth és Balla barátságának születését bemutató, Daisy grófnőnél játszódó jelenet, majd az 1956-os lincselési képsor. Ugyanakkor néhány részt teljesen átirít, s több kevésbé fontos részletet, jelenetet

elhagyott, a jelentősebbek nagyobb hangsúlyt kaptak.

A filmszerűen pergő eseménysort Szóláth visszaemlékezései tagolják epizódokra. De míg ez az első változatban időrendtől függetlenül történt, most az emlékképeket, a vizsgálat egyes állomásait Darvas dokumentumszerűen, kronológiai sorrendbe szedte. Ezáltal az egész

Csehov: Cseresznyés kert (Miskolci Nemzeti Színház). Markaly Gábor (Trofimov),
Máthé Éva (Ranyevszkaja). Simon György (Gajev) és Gyöngyössi Katalin (Varja)
(Klein József felvételei)





Katajev: A kör négyszögesítése (Szolnoki Szigligeti Színház). Csomós Mari (Ludmilla) és Andai Györgyi (Tánya) (MTI Fotó - Tormai Andor)

cselekményt sűrítettebbé, egyenesvonalúbbá, a szerkezetet zártabbá, tömörebbé, atmoszféráját drámaibbá tette. Az átdolgozás pontosabban, árnyaltabban mutatja be Balla Géza életútját és Szóláth Béla vívódását. Áttekinthetőbb, világosabb, érthetőbb lett az egész dráma.

A számvetés igényével felvetett kérdésekre is pontosabbak a válaszok. „A drámai kérdés maga is mindig több, mint csak kérdés” - vallja Darvas, és tökéletesen igaza van. Az egyes alakok vitájából, az elmondott részgazságokból kiolvasható a teljes igazság. S noha az átdolgozott dráma sem felel minden felvetett kérdésre, de felelősségünkre kérdez, gondolatokat ébreszt, figyelmeztet, őszinte önvizsgálatra, a következtetések levonására készített bennünket.

A darab végén az alapvető - bár általános - kérdésekre az író megadja a választ: „... dolgozni újra, de közben nem szabad elfelejteni múltunk tanulságait.” „A legfontosabb a lélek, az erkölcs higiéniája.” „Jó lenne megőrizni végre az élet egyszerűbb hangjait is.”

1944 és 1956 októbere - e két forduló-pont között sok hasonló vonást lát az író. Ez már a regényből is kitűnt, most azonban ez a párhuzam még erőteljesebb

hangsúlyt kap. Sem 1944-ben, sem 1956-ban nem volt elég széles tömegbázisa annak a harcnak, mely a programot biztosíthatta volna. Az első esetben a kényszerű illegalitás szűkítette le, 1956-ban pedig az erkölcsi hitel megrendülése, illetve ideiglenes elvesztése.

A regénybeli drámaiságot - furcsa módon - most sem sikerült az írónak maradéktalanul átmentenie a színpadra. Ezt a kitűnő rendezés sem tudta megoldani. Továbbra is kidolgozatlan, felszínés maradt néhány jelenet. Például a Szóláth család belső családi élete, az otthoni környezet, a mai fiatalokat képviselő Kismárta és szülei vitája. Szóláth és Lili kapcsolata is csak jelzett. Így a feleség lázadása nem elég megalapozott, és nem derül ki pontosan, mit is akar, illetve nem akar Kismárta. A Szóláth családot Balla Géza halála csak akkor rendíthetné meg meggyőzően és hitelesen, ha mi is tisztábban látnánk a család belső viszályát.

A rendező nem történelmi illusztrációt, tablót akart megeleveníteni, hanem a mai néző szemével, az elmúlt két év-tized társadalmi életéről drámai képet adni. A filmforgatókönyvszerű drámaépítés, a sok apró jelenet törésmentes egy-

máshoz illesztése, az egységes stílus és játékmód megteremtése, a rengeteg szereplő mozgatása nem kis feladat elé állította Nagy András Lászlót. A fiatal rendező nagyszerűen oldotta meg nehéz vizsgafeladatát. Kitűnő érzékkel tapintotta ki a dráma legértékesebb, legfontosabb elemeit. Azokra a jelenetekre helyezte a hangsúlyt, amelyek valóban lényegesek. Így Balla Géza tragikus alakja, sorsa köré csoportosította az eseményeket. A morális kérdésekre koncentrált figyelmét. Elsősorban a hősök magatartásait vizsgálta, azokat ütköztette. Hús-vér embereket teremtett, kerülte a didaktikusságot. A szerteágazó cselekményt így sikerült lineárisabbá, folyamatosabbá tennie. Ezt segítette elő a ritmus, a megfelelően megválasztott gyors tempó. Nagy András László a mű gondolati töltését igyekezett a látványval is erősíteni. Székely László díszletei és Greguss Ildikó jelmezei jól szolgálták a rendezői koncepció megvalósulását. A funkcionális, nagyvonalú, stilizált díszlet jelentős segítséget nyújtott a rendezőnek a szereplők mozgatásában, a színpadtér kihasználásában. A filmszerűen pergő eseményekhez Székely Lászlónak valószínűleg sikerült a legideálisabb színpad-



Darvas József: Részeg eső (Debreceni Csokonai Színház). Jelenet az előadásból (Kalmár István felv.)

képet megteremtenie. Egy három vetítő-vásznas mozira emlékeztet ez a díszlet-kép, amelynek „vásznaira” a történelmi fordulópontok eseményeinek a képeit - háború, megszállás, felszabadulás, 1956 - vedlik. Hangulatos, kifejező volt az aláfestő zene: Prokofjev Szkíta szvitjének visszatérő hangjai.

Különös figyelmet fordított a fiatal rendező az együttes játékra is. Jól beállítottak, nagyszerűek a tömegjelenetek. Egy olyan sokszereplős dráma színészeinek mozgatása, mint a *Részeg eső* egy rutinos rendező számára is komoly feladatot jelentett volna.

A rendező és a színészek együttes, jó munkáját dicséri, hogy egyetlen gyenge alakítással sem találkozhattunk az előadáson.

Kóti Árpád Balla Géza szerepében - valószínűleg pályája eddigi legjobb színészi alakításával - maradandó élményt nyújt. Különösen az első rész végén remekelt. Hitelesen, nagy drámai erővel játssza el a talaját vesztett, az életével már semmit kezdeni nem tudó, paraszti származású tehetséges festőművészt, az ösztönös indulatú, megcsalatott embert, aki miután a város után a faluban is csalódní kénytelen, nem tud mit kezdeni életével.

Szóláth Béla: Sárosdy Rezső. Narrátora és egyszerre főhőse a drámának. Kettős feladatát magas művészi szín-vonalon valósítja meg. A szerep helyenkénti kidolgozatlanságát jó játékkal sikerül ellensúlyoznia. Meggyőzően formálja meg a barátja haláláért lelkiismeret-furdalást érző, eddigi életét őszintén mérlegre tevő, önvizsgáló, tépelődő, hitét veszítő, majd az életet újrakezdeni képes Kossuth-díjas filmrendezőt,

Sárközi Zoltán meggyőzően játssza el Csonotos Gyulát, az ártatlanul megvádolt, a személyi kultusz éveiben igazságtalanul bebörtönzött kommunistát, akivel vállatlatlan, aki visszakerül ugyan az életbe, de az aktív munkára már képtelen. Mindent lát, tud, de a közéletben már nem vesz részt, semmit sem vállal. Magányos farkas lesz. Egyénisége nem viselte el a megpróbáltatásokat.

Fonyó István visszafogottan, tisztán, pózmentesen formálta meg Végh Andrást, a tettek emberét, aki a döntő pillanatokban mindig tudta, hol a helye. Az események őt is megrázzák, de fejét egyetlenegyszer sem veszi el.

Elmélyült, meghatóan szép alakítás Sarlai Imre Kordás jánosa. Sajátos,

egyéni ízeket felvonultatva formálta meg az öreg 19-es kommunista alakját. Tragédiája a dráma legszebben megírt és legjobban kidolgozott epizódja: dráma a drámában.

A népes szereplőgárda valamennyi tagja gondos szerepformálással járult hozzá az előadás sikeréhez. De külön ki kell emelni Körössy Anni, Gerbár Tibor és Novák István jellemábrázoló művésze-tét.

Cseresznyés kert

Miskolcon Illés István a világ drámairodalmának egyik remekét, Csehov: *Cseresznyés kertjét* választotta diplomamunkájául. Csehovot rendezni az egyik legszebb, de legnehezebb feladat is. A dráma mondanivalójáról, előadásának „igazi” stílusáról könyvtárnyi mű született már.

Csehov legtöbb műve a tehetséges emberek elkallódásáról szól, de a *Cseresznyés kert* kivétel ez alól. Itt értéktelen, tehetetlen emberek vergődnek, elsősorban saját maguk cselekvésképtelensége, tehetetlensége miatt. Az 1903-ban írt drámában Csehov az orosz intelligencia életmódjának csődjét ábrázolta, gúnyolta ki. Egy család széthullásának történetében. A darab hősei makacsul ragaszkod-

nak régi, elavult életstílusukhoz. Birtokukat, a gyönyörű cseresznyéskertet hamarosan elárverezik, de ők képtelenek reálisan felfogni a körülöttük zajló eseményeket. Tovább élnek megszokott, mindennapi életüket, tétlen szemlélői lesznek saját pusztulásuknak. Munkára, cselekvésre nem is gondolnak, még „arra is lusták, hogy kapitalisták legyenek”.

A tragédia, a komédia és a líra furcsa keveréke ez a mű. A komikus, néhol már groteszk jelenetek drámai, lírai jelenetekkel váltakoznak. A színpad mögött zene szól, táncolnak, amikor az életüket jelentő kertet éppen valahol árverezik.

Illés István következetesen arra törekedett, hogy a színpadon Csehov elképzelése valósuljon meg, amelyet az író egyik levelében így fogalmazott meg: „Én csak őszintén meg akartam mondani az embereknek: nézzetek magatokra, nézzétek, milyen rosszul, milyen unalmasan éltek! A legfontosabb, hogy az emberek megértsék ezt, mert ha megértik, feltétlenül teremtenek maguknak egy másik, jobb életet. Értsék meg hát, milyen rosszul, milyen unalmasan élnek! Mit kell itt siratni?!” Valódi csehovi atmoszférát tudott teremteni, megtalálta a játékhoz legmegfelelőbb stílust, jó tempót diktált. A líraiságon, a finom, apró rezdüléseken kívül megérezte és felszínre is hozta a drámában meghúzódó szatírárt, komédiát is. De nem harsány bohózatot, hanem egy groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett, szelíd komédiát rendezett, amelynek a ma nézője számára is van mondanivalója. Kitűnően komponált: sikerült megtalálnia a megfelelő arányokat, az összhangot a tragikum és a komikum, a líra és az ironia között. Mesterien hagyta érvényesülni a humort. Elsősorban a darab tragikomikus elemeit aknáztta ki. Nem engedett az érzelmesség csábításának, talán csak az első felvonás kert-monológiájában és az első rész befejezésében.

Ezt az előadást is - mint az elemzett másik kettőt - jól összekovácsolt, színvonalas együttes játék jellemezte. Az együttes már a premieren egységes, kiforrott előadást produkált. Csehov dramaturgiájában a jellemek belső fejlődésére, a lélekrajzra legalább akkora figyelmet fordított, mint a külső történetre. Részen ennek, részben a rendező színészvezetésének köszönhető, hogy néhány egészen kimagasló színészi teljesítményt láthattunk.

Máthé Éva Ljubov Andrejevna-ként kimunkált, érett alakítást nyújtott. A ren-

dező elképzeléseit maradéktalanul megvalósította. A figura hangulatváltásait bravúrosan, természetes könnyedséggel játssza el. Külsőségek nélkül érzékeltette a léha, életét és szépségét elfecsérlő földbirtokosnő felszínes ragyogását. Egyszerre tudott szertelenül csapongó, könnyelmű, bájos, szelíd és álmodozó lenni.

Leonyid Andrejevics Gajev: Simon György. Elsősorban külsőleges eszközökkel, mozgásával, hanghordozásával, de érzékletesen jelenítette meg a dráma végére banktisztviselővé süllyedő, álpátosszal szavaló, biliárdműszavakat mormoló, érzélgős, erőtlén, akaratgyenge, önmagával szembenézni képtelen Gajevet. Tettekről, munkáról szónokol, de közben a kisujját sem hajlandó mozdítani. Minden tettől irtózik. Elsősorban a szerep komikus elemeit emelte ki.

Trofimovot Markaly Gábor játszotta. Nagyszerűen megérezte a figurában rejlő ellentmondásokat. Egy gátlásos, szögletes mozgású, szemüveges, ködös eszméket hangoztató félszeg, groteszk figurát teremtett. Különösen jól megoldott jelenetei közé tartozik keringője Ljubov Andrejevna-val, vagy a ház elhagyása előtt, sarcipőjének keresése. Tulajdonképpen ő a „fiatal Gajev”. Az emberiség boldog jövőjéről szónokol, anélkül, hogy maga valamit is tenne érte.

Paláncz Ferenc meggyőzően alakította a paraszti sorból kereskedővé, majd a cseresznyéskert új gazdájává lett, a sikertől megrészegült Lopahint, aki azért még érezhetően tiszteli a letűnőben levő világ urait. Eszközei olykor külsőlegesek. Mozdulataival, energikus lépteivel akar hangsúlyt adni a figurának, ezáltal mozgása kissé darabossá válik. Indulati kitörései sem mindig kellően átéltek. A tehetséges színész, úgy érzem, nem tisztázta magában egyértelműen Lopahin hovatarozását, társadalmi helyzetét.

Firsz: Varga Gyula. Megrendítő erejű, egyenes vonalú, mélyen átélte alakítás. Hibátlanul játssza el a 87 éves, szálamunkat és együttérzésünket elnyerő, öreg, hűséges inas szerepét. Játékának köszönhető, a zárókép hamisítatlan, valódi csehovi levegője.

Az előadás legkövetkezetesebben végiggondolt és megvalósított színészi játéka Gyöngyössy Katalin Varjája. Egyszerre tud szép, hervadó, erélyes, halk, érzékeny, törékeny, gyöngéd és szánandó lenni. A dráma végén, különösen abban a jelenetben remekel, ahol azt várja, hogy Lopahin megkérje kezét.

Polónyi Gyöngyi Anya szerepében egy

kedves, bájos kislányt játszott el, úgy, hogy jellemének bonyolultságát is jól ki tudta fejezni. Talán csak Trofimovval való kapcsolatát nem tudta meggyőzően érzékeltetni.

A kísérőzene az előadás során kiváltott gondolatokat és hangulatokat erősítette, illetve egészítette ki.

A díszlet a csehovi hangulatot jól kifejező volt. Szép, látványos és festői, de funkcióját tekintve mégis kifogásolható. A hatalmas, tág díszlet óriási távolságokat, tért teremt. A szereplők sok mozgással közlekednek az előadás során. Ezért a valóban dekoratív díszletek, bizonyos fókig ellentmondanak a játéknak. Ebből néhány ritmusprobléma is adódik. Néhány szereplő nehezen járja át a színpadot.

A jelmezek néhány szereplőnél, így elsősorban Sarlottánál túl feltűnőek, rikítóak, elütnek a darab stílusától.

Katajev: A kör négyesgöcsítése (Szolnoki Színház)

Rendezte: Romhányi László f. h., *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Hruby Mária, *fordította:* Jákó Pál, *átdolgozta:* Abody Béla, *zenéjét összeállította:* Prokópius Imre.

Szereplők: Szombathy Gyula, Csomós Mari, Andai Györgyi, Bárány Frigyes, Lengyel István, Halmágyi Sándor.

Darvas József: részeg eső (Debreceni Csokonai Színház)

Rendezte: Nagy András László f. h., *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Greguss Ildikó, *zenéjét összeállította:* Simon Zoltán.

Szereplők: Sárosdy Rezső, Kóti Árpád, Sárközy Zoltán, Titkos Sári, Földessy Margit, Fonyó István, Gerbár Tibor, Sarlai Imre, Szolnai Júlia, Várday Zoltán, Trokán Péter, Csikós Sándor, ifj. Halasi Imre, Szabó Ibolya, Abonyi Nándor, Kárpáti Tibor, Novák István, Szász Károly, Sáradi Zoltán, Kiss László, Hunyadkürty István, Unger Pálma, Körössy Anni, Ujvárossy Kati, Márton Irén, Matkó Sándor, Kemecsei Ferenc, Seres József.

Csehov: Cseresznyés kert (Miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Tóth Árpád, *rendezte:* Illés István f. h., *díszlet:* Wegenast Róbert, *jelmez:* Hruby Mária, *zenéjét összeállította:* Simon Zoltán.

Szereplők: Máthé Éva, Polónyi Gyöngyi, Gyöngyössy Katalin, Simon György, Paláncz Ferenc, Markaly Gábor, Szili János, Máthé Eta, Somló István, Antal Anetta, Varga Gyula, Koroknai Géza, M. Szilágyi Lajos, Hidvégi Elek, ifj. Somló Ferenc.

SZEREDÁS ANDRÁS

A Dél Keresztje

Najmányi László stúdiószínháza leginkább valamiféle műhelyre emlékeztet. Mintha iparosok működése közben lenénk el a szerszámok és anyagok használatát, tanulnánk meg szétszedni és összeállítani valamit. Jól ismert tárgyakat láthatunk összezsúfolva: pianínót, szekrényt, komódot, vizespoharat, széket; anyagokat: vásznat, papírt, tejet, vizet, spárgát; készülékeket: magnetofont, hangszórót. Ezek a mindennapos dolgok azonban nem a szokásos módon sorakoznak egymás mellett, s olykor rendeltetésüktől eltérően használják őket; váratlan társulások és torzulások jönnek létre egy-egy pillanatra, mintha - logikáknak fittyet hányva megszűnnének a fizika törvényei, levegőbe emelkedik egy kerék-pár, lecsapódik a pianínó fedele. A remniszcenciák (Kurt Schwitters Merz-színházától kezdve a dadaista, futurista és happening akciókig) új megvilágításban térnek vissza. A köznap tárgyakként és viszonylatoknak ezek a kisiklásai nem a nézőt akarják kimozdítani feltételezett helyzetéből, hanem a tárgyakat és dolgokat vonják ki a köznap észlelés rutinjából, teszik hozzáférhetővé őket új megfigyelésekre.

Az újpesti Derkovits Klubnak abban a termében, ahol Najmányi László stúdióegyüttese tevékenykedik, kiszerezhetők a mennyezetre épített világítótestek, s ez kitűnő játékra adott alkalmat. A stúdióterem és a fölötte húzódó padlástér között kapcsolat jött létre, a lámpák helyén keletkezett nyíláson zsinóron különböző tárgyak ereszthetők le, kötélhágcsó segítségével fel és le közlekedhetnek a szereplők. A nézőtér bejátszható térré változott. Ezt a lehetőséget fel lehetett volna használni a nézők provokálására is, a *Dél Keresztjének*, Najmányiéék előadásának azonban nem ez a szándéka. A „bemelegítő” akciók: a mennyezetről leereszkedő, majd újra felröppenő madárkalitka, kerékpár, a nyitott bőröndbe zuhanó csizma, majd a bőrönd fedelének hirtelen becsapódása, a padlón elhelyezett hangszórókból megszólaló női hang monotonon ismétlődő és variálódó mondatai, felgyorsulása, majd érthetlenségbe fulla

dása - mindezek nem provokáció céljából történnek, hanem elsősorban azért, hogy felismerjük egy *technikai apparátus* tevékenységét. Sejtethetjük vagy többé-kevésbé látjuk is a padláson működőket, akik ezt a felnagyított marionettjátékot játsszák, s a magnetofonkészüléket kezelik. Felismerésünk *mulatságos és kényelmetlen is*. Mulatságos, mert a gépiesség váratlan manifesztációi kaján örömmel töltötenek el bennünket, kényelmetlen is, mert a gépiességnek valamennyire részesei vagyunk mi is. Ez a felismerés vezet át a játék következő szakaszába, ahol a marionettjáték újabb változatával találkozunk.

Egy bűnügyi történet -- gyilkos utáni hajszabontakozna ki a szemünk láttára. Látni azonban mindössze a teremben elhelyezett szekrényt, komódot és pianínót látjuk, valamint a szekrényből ki-zuhanó hullát. A továbbiakat illető információkat hol a földön elhelyezett, hol a mennyezet nyílásán belógatott hangszórókon keresztül kapjuk, illetve azok közvetlenül egy rejtélyes személynek szólnak, aki bőröndökkel érkezik a gyilkosság színhelyére, majd megállapítva, hogy elkésett, sietősen távozik. Így tudjuk meg, hogy a gyilkos ott bújt meg a szekrény mögött. Sőt, rejtőzik egy másik személy is, a pianínó fedezékében, a gyilkost lesve. A láthatatlan hang előre közöl mindent: magabiztosan és tévedhetetlenül *irányítja a mi* figyelmünket is a meg-mozgatott tárgyak (ing, nyakkendő, vizeskancsó stb.) e láthatatlan személyek-vel és cselekvéseikkel való összefüggéseire. (A gyilkos átöltözik, a másik bujkáló vizet iszik, megmosdik.) A gyilkos helyzete annál is reménytelenebb, mert informátorunk nemcsak a *teret* uralja (a gyilkos hiába szakítja le a mennyezetről lecsüngő hangszórót, a hang tovább ugrol készülékről készülékre), hanem az *időt* is (ugyanis nem közvetlenül az erősítőre kapcsolt mikrofonból szól, hanem a gyilkosság idején felvett magnetofon-szalagról - tehát a múltból -, ám ez alól is tesz kivételt, amikor egy pillanatra testet öltve és mentegetőzve átoson a termen). A háló tökéletesnek látszik. Egy ponton azonban váratlanul megszűnik a Hang diktálta determinizmus, a megjósolt dolgok nem következnek be. A korsó nem törik össze a padlón, a gyilkos nem sebzí össze a cserépben a lábát. A csapda feltárul, a gyilkost (?) mégis leterítik, kizuhan a komódból - ahol nem volt lövések zaja hallatszik, újabb halott a padlásterről, meglepett arcú



Jelenet az újpesti Derkovits Klub *Dél Keresztje* című előadásából (Tóth András felv.)

fotós érkezik, hogy felvételeket készítsen.

Látnivaló, hogy a *Dél Keresztjében* megfordul a szokványos helyzet, nem a történet kedvéért van a játék, hanem a történet (a történetté ki sem kerekedő banális helyzet) szolgáltat ürügyet a játékhoz. Nem az a fontos, hogy mi hangzik el, hanem a hogyanja. A jelentést tulajdonképpen a játék technikája hordozza. A *Dél Keresztjében* a játéknak a *playback* technika az alapja. Az előre rögzített szöveghez utólag csatlakoznak a színpadi akciók, a szalagon őrzött szöveg tehát meghatározza, hogy mit fog csinálni a színész, sőt - közvetve a néző is. A *playback* így nemcsak a játék technikája, hanem a közönség érzékelésének és gondolkodásának technikája is. A *néző* úgy kapcsolódik bele a színpadi eseményekbe, hogy technikailag van „bekapcsolva”: észlelései és következtetései a magnóhoz vannak kötve.

A helyzet fonákságát és humorát részben az adja, hogy a magnó programja gyakran semmivel sem logikusabb, mint a hozzá való alkalmazkodás. Az a csacska közlés, például, hogy a láthatatlan férfi levetett zokniján hímzett ezüst nyíl van, vagy hogy tenyere izzad, semmivel sem ésszerűbb az adott helyzetben, mint maga az a dolog, hogy elfogadjuk a látványnak a hangtól való függését. Mégis belemelegyünk a játékba, és a játék nem él vissza ezzel a jóhiszeműséggel. Megteremti újra meg újra a gépies magatartást, a komikum forrását, de csak azért, hogy a következő percekben szellemes fordulattal fel is oldja. A „feloldást” azok a váratlan meglepetések jelzik, amelyek a hang-látvány viszonylatában bekövetkeznek. (Hallom, amit látok [várok] - hallom, amit nem látok [várok] - látom, amit nem hallok.)

Az a fordulópont, amikor végül a gépies reagálás „mindkét részről” megszűnik további szép gondolatot tartalmaz: a lebegő korszó, amiért nem hajlandó összetörni, első pillanatban valami élet-szagú dolgot sejtet: valaki *elrontotta a játékot*. (Vagyis, ha jól csinálta volna: gépiesen reagált volna.) A reprodukció jellegű akciók sorozata után ez a „baki” az első alkotás. A nézőnek is ettől a perctől fogva kell önállóan gondolkodnia. A *Dél Keresztje*, mivel a játék alapja színházi szituáció (a magnetofon tulajdonképpen ironikusan regisztrálja a „művet”, az előadás „konceptióját”, sőt a befogadás mikéntjét is) akarva vagy akaratlanul magát a színházat is értelmezi. Olyan színház felé nyit utat, amelynek legfontosabb jellemzője a közvetlenség. Színész és néző nem a fiktív történeten, hanem az akciókból összeálló játékon keresztül kerül kapcsolatba egymással. A technikailag rögzíthető *történet* tárgyiasultságával szemben ez a színház olyan helyzeteket próbál teremteni, ahol az események a meglepetések közvetlenségével és jelenidejűségével képesek hatni. A jelenidejűség azonban azt is jelenti: alkalmosság. Alkalmosszerűek ezek az előadások, nemcsak azért, mert a konkrét helyhez szabják magukat, hanem abban az értelemben is, hogy megismételhetetlenek. A közvetlenség nem teremthető újjá ugyanazokkal az eszközökkel, másodjára már legfeljebb csak felidézhető. (Ez a sors bizonyos mértékben utolérte a *Dél Keresztjét* is.)

További jellegzetessége még annak a színház típusnak, melyet Najmányiék stúdiója jelenleg célba vesz, hogy (felhasználja) anyagain, technikai apparátusát és színészeinek bizonyos értelemben tárgyként történő kezelését tekintve) olykor átlép a képzőművészet és a zene határain, ám gyakran nem határozhatjuk meg térbeli hatását, kiterjedtségét sem pontosan (példánkban ezt részben a technika láthatatlansága, részben a játéktér nyitottsága okozza) és bizonytalanságban hagy időtartamát (befejeződött-e már?) illetően is. A látható tétovázás, amely a közönséget ilyenkor elfogja, a zavart vagy agresszív beavatkozási kísérletek újból csak arra a vékony mesgyére utalnak, amely a színház esztétikai magatartását a mindennapok magatartásától elválasztja.

Az újpesti Kovács István stúdió tagjai polgári foglalkozású emberek, mérnökök, közgazdászok. A színház számukra nem pótcselekvés vagy exhibicionizmus,

hanem életmegnyilvánulás, megismerés. A színházat elsősorban nem könyvekből, hanem közvetlen tapasztalat útján tanulmányozzák, gyakorlat közben „fedezik fel”. Éppen ezért érthető, hogy mindennek előtt állandó stúdióhelyiségre van szükségük, ahol munkamódszerüket, a színházról való elképzeléseiket tisztázhatják. Hosszabb hányattatás után úgy látszik, ez a probléma az idén megoldódik. Az újpesti Derkovits Klub biztosított számukra lehetőséget a munkához, és ez eddig sem volt eredménytelen: a Stúdió rövid idő alatt több bemutatót tartott: *Grigorij Jefimovics Raszputyin élete és szerencsétlen halála*, *Legenda*, *Nagy Petőfi Film*, *Dél Keresztje*, *A kaland*, sikerrel vett részt az I. Budapesti Színjátszó Fesztiválon, a Vasas Színjátszók őszi fesztiválján. Fellepett a Műszaki Egyetem várbeli kollégiumában, meghívást kapott az Egyetemi Színpadra, Lengyelországba.

Mindez nem kis részben az együttes vezetőjének, Najmányi Lászlónak az érdeme. Energikus és sokoldalú tevékenységet fejt ki, melyet nem rögeszmék, hanem a konstruktivitás igénye tart össze. Mérnöki munkája mellett foglalkozik díszlettervezéssel (*Az ügynök halála* vesztepmi előadása hívta fel erre a figyelmet), ír rádiójátékot, forgatókönyvet. Írója, rendezője és szereplője azoknak a játékoknak, amelyeket a Kovács István Stúdió eddig előadott. A *Dél Keresztjét* 1973. február 3-án mutatták be.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Hermann István;

„Szkizofrén” színház?

Szeredás András;

Nagy vállalkozások
(Beszámoló három vidéki előadásról)

Földes Anna;

Esztendő szeszenciái
(Londoni beszámoló)

Molnár Gál Péter;

A revizor Moszkvában

Köröspataki Kiss Sándor;

A barométer jelzései
(Berlini napló)

NÁNAY ISTVÁN

Elektra igaza

Előljáróban: sok más színházba járóval ellentétben én szeretem az ifjúsági előadásokat. Nem hiszek abban, hogy a fiatalok, a diákok rosszindulatból vagy egyszerűen csak pajkosságból fegyelmeztelenkedésükkel tönkreteszik az előadásokat. De hiszek abban, hogy a rossz, a semmitmondó színházi produkció, vagy egy-egy rosszul sikerült és hazug részlet menthetetlenül kiváltja a nézőkből - a konvenciókat nehezen tisztelő ifjú *nézőkből* - az ellenkezést, aminek azonnal jelét is adják. Tehát az ifjúsági előadások a legpontosabb jelzői lehetnek egy-egy produkció minőségének.

Az egyik, patinás iskoláiról, irodalomtörténeti nevezetességeiről híres kisvárosunk művelődési házában igazgatója panaszkolt: képtelenek megtölteni a termet a színházi előadásokra, az embereket nem érdekli a színház. Bérletsorozatot is hirdettek, amelyben mindenki megtalálhatja a kedvére valót, hisz abban a nótaesttől az operáig, a zenés bohózat-tól a mai drámáig minden van. De inkább Pestre vagy a közeli - állandó színházzal rendelkező - városba utaznak, ha színházra vágnak. Az ifjúsági előadások is csak fél házzal mennek.

Mindez az Állami Déryné Színház *Két Elektra* című előadása után hangzott el, egy olyan előadás után, amelyet csak mintegy száz tizenkét-tizenhét éves fiú és lány nézett meg. S ahol bizony nem figyelték mindig néma csöndben a színpadi cselekményt.

Pedig Szécsi Ferenc rendező elképzelése nagyon jó. Szophoklész *Elektráját* és Gyurkó László *Szerelmem*, *Elektráját* egy előadásban egymás mellett mutatja be, s a két mű több ezer évet áthidalva válaszol egymásnak. Szophoklész lázadó hősnője a darab végén Oresztisszel együtt győztesen néz a közönség szemébe; legyőzték, megölték a családi, emberi törvények megsértőit, s nyomtatékosan elmondják:

„Bárcsak nyomban így ölnék le mind,
Ki fékezetlen vággyal törvényt nem tekint:



Szophoklész: Elektra (Déryné Színház). Mészáros Mihály, Várnagy Katalin, Szigeti Géza és Fenyvesi Balázs

A sok gonosztett akkor nem burjánzanék."

Gyurkó - mint ahogy az elmúlt két-ezer évben annyian annyiszor tették - felhasználja, variálja, újrafogalmazza az antik klasszikus művet, s az őt s korunk felelősséggel gondolkodó embereit foglalkoztató problémákról szól az antik téma ürügyén, keretei között. A zsarnokság megdöntése után milyen fejlődési lehetőségünk van? A forradalom véres folytatása vagy az okos, megbékélésre, megnyugvásra vezető kompromisszum? Ez is, az is, vagy egyik sem? Gyurkó válasza tragikus: Elektra elpusztul, s ez Oresztész erkölcsi igazát is megkérdőjelezi. Tehát a két mű együttes bemutatása rendkívül érdekes, gondolkodtató, vitát kiváltó produkció lehetne.

De ez a produkció - az általam látott előadáson - nem született meg. Ugyanis a rendezői elképzelés és a színészi megvalósítás színvonala eltérő. A társulat nem éppen lelkesen, az ügynek kijáró tisztelettel és alázattal dolgozott. Csak a szöveg hangzott el, csak az indulatok, érzelmek külső jeleit ábrázolták a színpadon, a gondolatok, érzelmek, indula-

tok nem jutottak el a nézőtérre, s a fiatal közönség jogosan unatkozott, zsi-bongott olykor.

Am ebben az általános légkörben is volt - s nem is kevés -- olyan pillanat, amikor megszűnt a zaj, félbemaradt a zacskóropogtató mozdulat, s létrejött a nézők és a színész között az a kapcsolat, amelynek léte minden előadás legfőbb lényege.

A színész, aki ezt elérte: Várnagy Katalin, a két darab Elektrája.

Várnagy Katalin nem „színészkedik”, nem alakít, hanem Elektraként él, Elektra igazával, hitével, konok akaratával, bizakodásával. Az elektrai magatartás sugárzik át a színpadról a nézőtérre, s hat a közönségre.

Várnagy Katalin a békécsabai „iskola-évek” után szerződött a Déryné Színházhoz, ahol közel egy évtizede játszik. A naiva szerepkörből jutott el a dráma-irodalom nagy szerepeihez, így például tavaly *A ember tragédiája* Éváját játszotta, s az idei nagy erőpróba: Elektra.

A színésznő a két darabban ugyanaz és mégis különböző Elektra. Szophoklész tragédiájában a néző „be van avatva”, ő

tudja, amit Elektra nem, hogy Oresztész él. A feszültség tehát Elektrában alakul ki, fokozódik a hosszúra nyúlt várakozás, a reménykedés, a megcsalás és a tetterre serkentő újabb bizakodás során. Ebben a helyzetben a színésznőnek elsősorban az egyénben lejátszódó tragédiát kell ábrázolnia, s ezt Várnagy Katalin nagyon puritán eszközökkel teszi. Keveset mozog, sok a statikus beállítás, az érzelmi-indulati változást belülről jeleníti meg. Ezért a szünetnek, a hangsúlyoknak, a szem, a kéz apró mozdulatainak, rebbenéseinek sokszorosan nagy tartalom-kifejező szerepe van.

A Szerelmem, Elektra összecsapások sorozata. Vitadráma, ahol az egyik vitázó mindig Elektra. Ebben a darabban igen sok a mozgás. Elektra zárt - sokszor bonyolult vonalú, máskor, például Aigisztozzsal való jelenetében, csupán körkörös - görbék mentén járkal. Vitapartnerét hol be-bekeríti, például Krüothémiszt; hol támadva ellenfelét, attól menekülve hullámzásszerűen közelít-távolodik, mint az Aigisztozzsal való vitában. A szüntelen lüktető színpadon így a mozgás megszakítása, a megállás,

a megnyugvás képileg különösen hangsúlyos, s ezek a térhangsúlyok is lehetőséget adtak a színésznőnek - a rendező elképzelése szerint - a legfontosabb gondolatok kiemelésére.

Míg mindkét darabban mindenki fortissimóban - nem beszél, inkább - nyilatkozik, Várnagy Katalin még a legélesebb összeütközésekben is legalább egy fokkal csendesebb a többiekénél. Ez adja az alak, Elektra gondolatainak erejét.

Gyönyörűen, tisztán, pontos hangsúlyokkal beszél. Nem kántál, nem zokog. A tartása egyenes, kissé merev. Dereka, háta nem hajlik, fejet soha nem hajt. Csaknem mindig áll, járkál. Éppen ezért igen jelentős, ha leül, letérdel, le-fekszik. Szophoklész tragédiájában Oresztész elsíratásakor görnyed térdre, Gyurkó darabjában Oresztésszel való találkozásakor ereszkedik térdre, illetve ül le. Lényegében azonos az alaphelyzet, de a tartalom merőben más. Ezt - sok egyéb mellett - a gesztuskülönbséggel is jól tudja érzékeltetni a színésznő.

Várnagy Katalin Elektrája mindkét darabban erős ember, lázadó ember. Ha Oresztész nem jönne, akkor Várnagy-Elektra végezné el a rájuk kiszabott feladatot. Ez az Elektra gyűlöli a zsarnokságot, a törvénytíró senkik hatalmát. Minden gyűlölete a szemében összpontosul. Bármiről legyen is szó, bármilyen más érzélem színezzé is a hangját, a szeme mindig gyűlöl.

Tiszta, feddhetetlen ember Várnagy Elektrája. Tisztasága, az igazságért való harca s mindenekfölött az alakítás őszintesége fogta meg a nézőket.

Szophoklész: Elektra (Déryné Színház)

Fordította: Devecseri Gábor, *rendezte:* Szécsi Ferenc, *díszlet:* Wegenast Róbert, *jelmez:* Rimanóczy Yvonne, *zene:* Vass Lajos.

Szereplők: Fenyvesi Balázs, Szigeti Géza, Várnagy Katalin, Kondra Irén, Táncsics Mária, Borhy Gergely, Mészáros Mihály, Balogh Ilona, Jászkm Virág, Kornis Piroska, Tatár Mária.

Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Déryné Színház)

Szereplők: Várnagy Katalin, Szigeti Géza, Kondra Irén, Borhy Gergely, Komlós Róbert, Mészáros Mihály.

Szaktanulók az Elektra-drámáról

I.

Szophoklész és Gyurkó László *Elektráját* együtt játssza a Déryné Színház, egy szünettel. Délutáni, táblás diákelőadás a salgótarjáni Művelődési Ház színháztermében. Egy szaktanuló csoport 16-17 évesei között ülök. Szophoklész drámája és a szünet után pár perccel, *a Szerelmem, Elektra* első mondatai alatt mozgolódás támad a nézőtérben, körülöttem is többen felállnak, és megindulnak a kijáratok felé. A jegyzetők azonban résen vannak, és megkezdődik a visszatérés. Ketten-hárman mégis kijutottak egy közeli oldalajtón, amelyet később állt el a kékköpenyes cerberus. Engem már nem engedne át, suttogva magyarázok, aztán meglátja vállamon a riportermagnót, mehetek. A ruhatárnál még beérem a „szökevényeket”.

– Melyik iskolába járnak ?

– A 211-es Szaktanulók Intézetbe.

– Bemutatkozna? Milyen szaktant tanul ?

– Fercsik László, másodéves központi-fűtés-szerelő vagyok.

– Miért jött el a színházba?

– Mert kötelező volt.

– Aki nem jön el az előadásra, azzal mi történik az iskolában?

– Nem szoktak kérdőre vonni, hogy itt voltunk-e. Kísérleti osztály vagyunk, és időnként ingyen mehetünk színházba.

– A kísérleti osztály miben különbözik a többitől?

– A Művelődési Ház klubhelyiségében külön előadásokat tartanak nekünk a tananyaggal kapcsolatban. Vetítések is vannak, és színházjegyet is kapunk.

– Ismerte a darabot, amihez most jegyet kapott?

– Hát a címét azt tudtam.

– Miért álltak fel előadás közben?

– Azért, mert megy a vonatunk. Ha most nem megyünk el, akkor nagyon később érünk haza.

– Hányan vannak itt az osztályból?

– Mind a harmincöt.

– A többiek nem akarnak hamarabb hazajárni?

– Dehogynem. Azért nem jöttek ki, mert látták, hogy a jegyzetők megállítanak minket az ajtóban, és nem akarnak kiengedni.

– Szophoklész drámáját még végignézték. Megfogalmazná a látottakat ?

– Egyik szereplőnek megölték az apját és a testvérét, aztán kiderül, hogy a testvérét nem ölték meg, és visszatér, hogy aki megölte az apját, azt megbosszulja. De megöli a saját anyját is, és az szerintem nem igazságos. Nem kellene ilyen messzire elmennie.

– Meddig mehetne el?

– Megelégedhetne a szerető megölésével. Igen, körülbelül ezzel.

II.

Az előadás után a Művelődési Ház klubhelyiségében megkérem Kovács Lajost, a Szaktanulók Intézet diáktanárának nevelőtanárát és két tanítványát- Varga András csőszelő és Szölk Ernő szerkesztelatos tanuló -, hogy beszéljünk a drámáról. A téma hallatán Romsits Lajos, elektronikai műszerész tanuló is csatlakozik hozzánk.

– Hogyan jutottak el a Déryné Színház előadására?

– Az Intézetnek és az Otthonnak van száz darab bérlete, és ezeket alkalmasszerűen kiadjuk az érdeklődőknek. Sajnos, legtöbbször ugyanazok kíváncsiak az előadásokra.

Szophoklész Elektrája ismerős önöknek ?

– Nem. Csak *a*z *Antigoné* tananyag, és az is csak a B tagozatnál. *Az* *Antigonéval* kapcsolatban megemlíti ugyan, hogy van Szophoklésznek több darabja is, esetleg a címek is szóba kerülnek.

– Beszélnek majd erről az előadásról az irodalomórán?

– Nem hiszem. Én csak az Otthonban vagyok nevelőtanár, de tanítottam magyart más szaktanulókban, és tudom, hogy erre nincs mód. Az év elején tanulják *a*z *Antigonét*, és nem valószínű, hogy az ismétlésnél részletesebben visszatérjenek a görögökre.

– Tanár úrnak mi a véleménye Szophoklész és Gyurkó drámájának együtt játszásáról?

– Én azt hiszem, hogy szerencsés ötlet volt ezt így összehozni. A két darab szorosán összefügg, anélkül, hogy Gyurkó egyszerűen csak ismételné Szophoklész.

– Amióta kijöttek a nézőtérről, beszélt már erről a fiúknak?

– Még nem sok időnk volt, csak a ruhatárból lefelé jövet, de Ernő már elmondta, hogy a *Szerelmem, Elektra* Oresztészének ad igazat.

– Igen, szerintem Oresztésznek van igaza, mert ha Elektrára hallgat, akkor ki kellett volna irtania az egész várost,



hiszen mindenki bűnös volt, mert mindenki meghunyászkodott a zsarnok előtt, és összevissza hazudozott.

- *Tehát egyetért azzal a megoldással, hogy Gyurkónál Oresztész megöli Elektrát?*

- Elektra azt követeli Oresztésztől, hogy az anyját is ölje meg. De akkor nagyon sok embert meg kellene még ölni, és ezt nem szabad. És ezért Elektrának vesznie kell.

- *Szophoklésznél elfogadja az anyagyilkosságot?*

- A Szophoklész-darabban Klütaimnésztra segít megölni Agamemnónt, tehát részese a gyilkosságnak ...

- Ez Gyurkónál is így van, és nála mégis helyesli, hogy Klütaimnésztra büntetlen marad. Miért?

- Mert Gyurkó a zsarnok elleni harcot helyezi előtérbe, az pedig Aigisztoz. Ot jogosan ölik meg, mert ő is megölte Agamemnónt, hogy az ország népe felett zsarnokoskodjék. Nem volt jó király, mert hazugságba kényszerítette az embereket.

Hol az a határ, ameddig az erőszakot megoldásnak tartják?

- Ameddig a tettes meglakol. De a város lakóinak szerintem meg kellene bocsátani, s próbaidőt adni nekik, hogy megváltoznak-e? Legyen alkalmuk bebizonyítani, hogy csak a zsarnok király hatása alatt cselekedtek. És ha Oresztésznek sikerül átnevelni a népet, akkor jó uralkodó lehet.

- Nekem is ez a véleményem. Nem mindenki hős. Vannak hétköznapi emberek is, akik azért becsületesek, de mint hősök nem állnak ki a gátra. Nem teszik ki veszélynek az életüket, de attól még lehetnek hasznos polgárai az államnak, ha megfelelő körülmények közé jutnak.

Könnyebbéte jelentett a Gyurkó-darab megértésében, hogy a két Elektrát együtt látták?

- Azt hiszem, ha csak a Gyurkó-darabot játszották volna, akkor nem értettem volna annyira. Pedig én már három éve járok színházba, és amikor diákelőadás van, azt mindig megnézem. Az a baj, hogy irodalomórán nagyon keveset foglalkozunk színházzal. De megéreztük, hogy Szophoklész elindult valahonnan, Gyurkó László pedig az ő gondolatát továbbfejlesztette, és beleszötte a saját politikai tapasztalatát.

- *Miben látja ezt a tapasztalatot?*

Ha olyan korban élünk, amikor király van, akkor szerintem az a helyes, ha mindenki fél tőle, és az akaratát végrehajtja. Ha király volnék, én is ezt tarta

nám helyesnek. De a szocializmusban ez már nem helyénvaló. A történelem már átlépett ezen, és ma Gyurkó Oresztésznek felfogása a helyes.

- Én mind a két darabot ismertem már előtte. Szophoklésznel sokkal könnyebb volt megítélni, hogy melyik szereplő szimpatikus. Oresztész és Elektra egymásra talál, a két bűnöst megölik, és nincs ebből semmiféle más bonyodalom. Az igazak az egyik oldalon, a másik oldalon a gonoszok. De Gyurkónál nem lehet ilyen egyértelműen szétválasztani a dolgokat. Az ő darabjából éppen az jött ki nagyon szépen, hogy nincs mindenkinek mindig igaza. Még Elektrának sem.

- *Miben van igaza Gyurkó Elektrájának?*

Igaza van, amikor azt mondja, hogy felejteni és a bűnt büntetlenül hagyni nem szabad. De meg kell nézni, hogy mit feledhet az ember, és mit nem feledhet. Abból kell kiindulni, hogy mi vezet a fejlődéshez, és mi az, ami a többségnek jó. Oresztész eszerint cselekszik.

A Szerelmem, Elektra tehát elfogadhatóbb az önök számára, mint klasszikus mű?

- Én nem értek Gyurkóval abban egyet, hogy Oresztész megöli Elektrát. Szerintem más kivezető utat kellett volna keresni.

- *Elfelejt, hogy Elektra lehetetlenné akarta tenni Oresztészt, azt állítva róla, hogy csaló. És Elektrának mindenki hisz, mert ő az egyetlen ember a városban, aki még sohasem hazudott.*

Lehet, hogy hisznek neki, de akkor sem szállnak szembe Oresztésszel. A nép azért állt Oresztész mellé, mert látta, hogy ő egy új, még erősebb hatalmat jelent, aki képes legyilkolni a mostani királyt. S nem is annyira Elektrának hittek, mint inkább meghunyászkodtak az új, erőszakosabb ember előtt.

- *Hogyan jutott erre a következtetésre?*

- Amikor Elektra lázítja a népet, akkor nem hajlandók a zsarnokot megölni. Félnak tőle. Aztán jön Oresztész, és győz, de ezáltal már ő is fölébük emelkedik. Éppen ezért lesz ő az új uralkodó. De akkor már az ő keze is véres, és ezért tőle is félnak. Ez biztosítja az uralmát Elektrától függetlenül is.

- *Amit most elmond, az érdekes koncepciója az Elektra-témának általában, de Gyurkó darabja nem erről szól. Am tegyük fel: Oresztész uralmát valóban az a veszély fenyegeti, hogy a város lakói nem látnak benne mást egy új Aigisztoznál. Mit tehet akkor Oresztész?*

- Azt hiszem, ha Oresztész el tudja

majd érni, hogy a polgárok közül bárki nyíltan feltegye a kérdést, hogy miért ölte meg Elektrát, akkor meg tudja való-sítani azt a rendet és azt a törvényt, amely biztosítéka lehet annak, hogy nem a félelem lesz az úr a városban.

- Valamelyikünk azt mondta az imént, hogy Szophoklésznel könnyű eldönteni, ki szimpatikus, ki nem. Hát számomra éppen hogy senki sem az. A mindenkiben meglevő könyörtelenség idegen tőlem. És elítélem Elektrát, amiért az anyját is megöleti Oresztésszel. Aki ítélkezni próbál, az próbálja megérteni azt, aki felett ítélkezik. Gyurkó ezt valahogy úgy fogalmazza meg, hogy ha nem élted át a dolgokat magad is, akkor nem tudhatod, hogyan viselkednél hasonló körülmények között.

- *Ha csak Szophoklész Elektráját látják, akkor is végiggondolják mindezt?*

- Nem hiszem, mert a Szophoklész-darab alatt még magamban sem tudtam ezeket megfogalmazni. A *Szerelmem, Elektra*ban viszont nagyon jó volt pl. az egyszemélyes Kar, mert időnként megtörte a tragédia hangulatát, és szinte biztatott, hogy gondolkodjam.

III.

Györffy Sarolta művészeti, Sinka Mária módszertani előadó a Művelődési Házban. Az ő feladatuk a színházi programok szervezése.

- *Hogyan szervezik a közörséget?*

- A környék valamennyi középiskoláját és a Szakmunkásképző Intézetet is felkeressük, és felmérjük az igényeket. Az érdeklődésre nem panaszkodhatunk, telt házaink vannak. Bérletrendszerrel is dolgozunk, a diákok és a nyugdíjasok kedvezménytel kapják a jegyeket.

- *Melyek azok a színházak, amelyekkel rendszeres kapcsolatuk van?*

- A szolnoki Szigligeti Színház harminc előadást tart nálunk egy évadban, aztán a miskolciak, a debreceniek és a Déryné összesen még vagy húszat. És olykor Pestről is tudunk szerezni szín-házakat, de ez nem nagyon megy. A pestiek túl sokat kérnek, például a Thália 25 000 forintért jött volna le, amennyit mi nem tudunk megadni. A szolnokiaknak 15 000 forintot fizetünk. Tizenhatsz bemutatót tartunk egy évadban, s ezzel az ország kevés városa dicsekedhet.

- *Üzlet a színház a Művelődési Háznak vagy ráfizetés?*

- Ráfizetés. De nem is akarunk a színházon pénzt keresni.

négyszemközt

Kazimir Károly levele

Kedves Boldizsár Iván!

Megkaptam Sziládi János cikkének kéziratát*, amelyben vitába száll a Magyar Hírlap március 11-i számában megjelent nyilatkozatom színházi kritikáról szóló részével. Hozzászólásra biztatsz, de megelégszel azzal is, ha másvalakit bízok meg a válaszírással. Sziládit komoly, higgadt kritikusnak tartod (ebben nincs okom kételkedni), aki nem tartozik azok közé, akik ellen - mint írod - nyilatkozatomban felléptem. Mégis találva érzi magát, és fontosnak érzed állásfoglalásomat, a megalakuló kritikai szakosztály, illetve a további fejlődés érdekében.

Ugyancsak kézhez vettem *A fellendülés és a lehetőségek (jó)* című közgyűlési reflexiódat, amelynek olvasása után furcsán éreztem magam. Ha ilyen alaphangú írásokat olvashattunk volna az elmúlt időben, ma kevesebb energiát kellene fordítanunk az elmérgesedett sebek gyógyítására. Mint leveledben írod, sajnálod, hogy a közgyűlési beszámolómat, amelyet emlékezeted szerint a SZÍNHÁZ című lapnak ígértem (a teher, amit rám raktok, egyre nehezebb), az Új Írásnak adtam. Jovanovics Miklós valóban átcsábított hozzájuk, és mentem, mert náluk is megkaptuk a magunkét. Nem zárkozhattam el. Érdekes azonban, hogy mindazt, amit részletes elemzéssel, higgadtan és nehéz szívvel, de mégis javaslattevő szándékkal közgyűlésünkön elmondtam kritikai életünkről, egyetlen sajtóorgánám sem közölte. Az Új Írásnak nem kellett a közgyűlés teljes anyaga. Ez érthető, mert az ő dolguk más a világban.

A szövetség és a lap együttműködése azonban többek között ennek a témának kölcsönös elemzése és megértése alapján képzelhető el. Pillanatnyilag itt tartunk.

Emlékezetedbe idézem, amit a lapról mondtam, mint elnökségünk eléggé lehangoló állásfoglalását.

Idézem: „Néhány szót a SZÍNHÁZ című lapról. Öszintén szólva színházi lapunkról, már ami az együttműködést illeti, nem sok jót tudunk mondani. És örömeinkre szolgált volna, ha a két közgyűlés közötti időszakban az együttműködésre irányuló kifejezett kívánságunk

állami részről több biztatást kapott volna. Ez a gyerek nem olyanra sikerült, amilyennek képzeltük. Előfordul ilyen az életben: a szülők mindig szomorúan veszik ezt tudomásul. Javasoltuk több alkalommal a szerkesztőbizottság létrehozását, de meg nem értésre találtunk. Eljutottunk addig az elgondolásig, ami régebben a szerkesztőségben fogalmazódott meg, mi most csak igyekszünk magunkévá tenni a gondolatot, miszerint az általunk kiharcolt lap a jövőben ne viselje a szövetség nevét. Szomorú, hogy eddig jutottunk, nem így képzeltük.”

A Magyar Hírlapban megjelent nyilatkozatom, amely vitára indította Sziládi Jánost (nem tudom, jelen volt-e a közgyűlésen) szükségszerűen kiegészült az ott általam elmondottakkal. Így akaratlanul is előbb válaszoltam egy később megjelenő vitacikk most nem értékelt megállapításaira.

A beszámolóban ez a része nem látott napvilágot, és talán ezért is úgy látszik, elérkezett az ideje újabb vitára szólíttatásomra ebben a témában. Úgy tudom, az általad vezetett lap kellő időben hozzájutott a közgyűlés egész anyagához. Tehát nyilvánvaló, hogy kölcsönös személyes jószándékunk ellenére újra nem tudunk megfelelően együttműködni.

Körszínházi elfoglaltságom miatt nem tudom újra megfogalmazni válaszomat Sziládi vitacikkére. Megbízni sem tudok senkit, hogy válaszoljon helyettem, mert erre nincs lehetőségem.

A közgyűlésen Vámos László hallgatott, holott tudomásom szerint megírta mondanivalóját. El nem mondott hozzászólása olyan élesnek bizonyult, hogy még az Új Írás sem közölte.

Mint jeleztem már telefonbeszélgetésünk alkalmával, Sziládi cikkét elküldtem Vámos Lászlónak, aki saját elhatározásából hajlandónak mutatkozott vitakozni. Természetesen módosítva és kiegészítve az általatok indított lehetőséggel.

A szövetség és a szerkesztőség közötti együttműködés gondjait azonban ezzel nem oldottuk meg. És messze vagyunk attól, hogy a lapot a szakma orgánumának tekinthessük.

Nem „minimániáról” van szó, hanem az életünkről, az idegrendszerünkről, a türelmünkről, a felelősségünkről. Arról, hogy mind ez ideig a szövetség vezetősége alapjaiban másképp látta színművészetünk helyzetét itthon és a nagyvilágban, mint ahogy ezt a SZÍNHÁZ című lap szerkesztősége tevékenységében visszatükrözte. Mi senkinek a kezéből nem

akartuk és nem akarjuk kiütni a tollat. Egész tevékenységünk az ellenkezőjét bizonyítja. A SZÍNHÁZ című lap is a mi küzdelmünk eredményeként született meg.

A humánus hangot, színházművészetünk eredményeinek elismerését és felkészült bírálatát kértük és kérjük jogosan számon a lap szerkesztőségétől, és azt, hogy a lap velünk együtt haladjon és nem ellenünk.

Azt írod, hogy a kritikusok egy ütemmel előbb ismerték föl a fellendülést, mint a gyakorló színházi emberek. A példák sajnos nem ezt bizonyítják. A Színházművészeti Szövetség meghatározott program alapján társadalmi munkában működik. Fő feladata, hogy segítse színjátszásunk fellendítésének ügyét. Természetes, hogy érzékenyen reagál minden olyan jelenségre, amely nehezebbé teszi amúgy sem könnyű helyzetünket. Közgyűlésünk - amelyet Te is hasznosnak minősítesz - minden lényeges kérdéssről beszélt, vagy legalábbis akart beszélni. Nem személyi problémákról van szó, hanem elvi kérdésekről, de végül is a kritika nem lehet fontosabb a megbírált műnél, egy szakmai lap nem lehet fontosabb magánál a szakmánál.

Pillanatnyilag úgy érzem, elérkezett a kritika válságának az ideje, mert sokszor nem az adott művek bírálata képezi a kiindulópontot, hanem a kritikák kritikája. Legalábbis - úgy tűnik - többen ezt szeretnék. A válság kritikáját is napirendre lehetne tűzni, mert válságba kerülhetnek a színházi embereken kívül egyes kritikusok is.

Köszönöm, hogy megtiszteltél bizalmaddal, személyes rokonszenvem hangoztatása Irántad egyre gyengébben hangzik, az újra és újra gondot okozó együttműködés miatt.

Javaslatokkal az együttműködés javítására élni fogunk már a közeli jövőben is. Mi magunk is tettünk javaslatokat, mint erről cikkedben is tudomást vettél.

Tudom, hogy sokat utazol, és sok-irányú elfoglaltságod (mindez magamra és szövetségünk vezetőire is vonatkozik) nehezé teszi a gyakori találkozásokat. Más megoldás még sincs, akár a Balaton mellett, akár a Gorkij fasorban, a Fészek Klubban vagy máshol találkozunk kell, mert úgy érzem, a végső célt tekintve mégiscsak egyet akarunk.

Tisztelettel üdvözlő

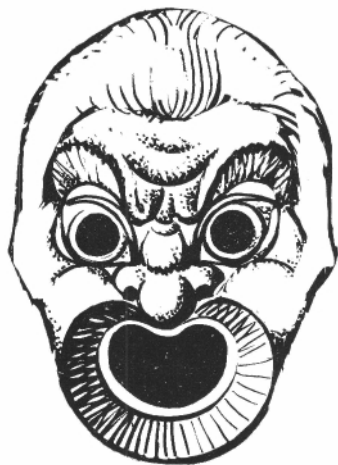
Kazimir Károly

Budapest, 1973. május 11.

* Sziládi János „Beszéljünk a kritikáról és a kritikusokról” c. cikke a SZÍNHÁZ augusztusi számában fog megjelenni. (A Szerk.)

A Színházművészeti Szövetség főtítokárának nyílt levelét - mely nyílt a szó-nak mindkét értelmében - szívesen közlöm, már csak azért is, mert a SZÍNHÁZ című lapra vonatkozó megállapításainak örömet helyt adok. Nézeteivel, ítéletmondásával nem szálllok vitába; elfogadom Kazimir Károly levele utolsó mondatának jegyében, amely az én, a levélben „A fellendülés és a lehetőségek” című cikkem (SZÍNHÁZ, 6. sz.) végkicsendülésére rímel. Csupán egy tárgyi tévedéséhez szeretnék hozzászólni: ahhoz, hogy a SZÍNHÁZ kellő időben hozzájutott-e a közgyűlés anyagához. A helyzet a következő: március 26-án - már nem első ízben - megkértük a Színházművészeti Szövetség titkárságát, hogy a március 19-i közgyűlés elkészült jegyzőkönyvét mielőbb juttassák el szerkesztőségünkbe. Szerettük volna közölni a főtítkári beszámolót és az érdekesebb hozzászólásokat a júniusi számunkban, melynek teljesen kész, megszerkesztett, előkészített, letisztázott anyagát április 2-án kellett a nyomdába, a gépterembe leadnunk. Március 29-én azt a felvilágosítást kaptuk, hogy a közgyűlés anyagát nem a SZÍNHÁZ című lap kapja meg közlésre. Április 12-én mégis megkaptuk a legépelte jegyzőkönyv egy példányát. Azonnal hozzáláttunk, hogy a júniusi számunkra megszerkesszünk a 190 flekkből mintegy 50-60 flekknyi anyagot, amikor Jovanovics Miklóstól, az Új Írás főszerkesztőjétől arról értesültünk, hogy a főtítkári beszámolót az Új Írás kapta meg júniusi száma részére, kizárólagos közlési joggal.

B. I.



Ösztönösen vagy tudatosan?

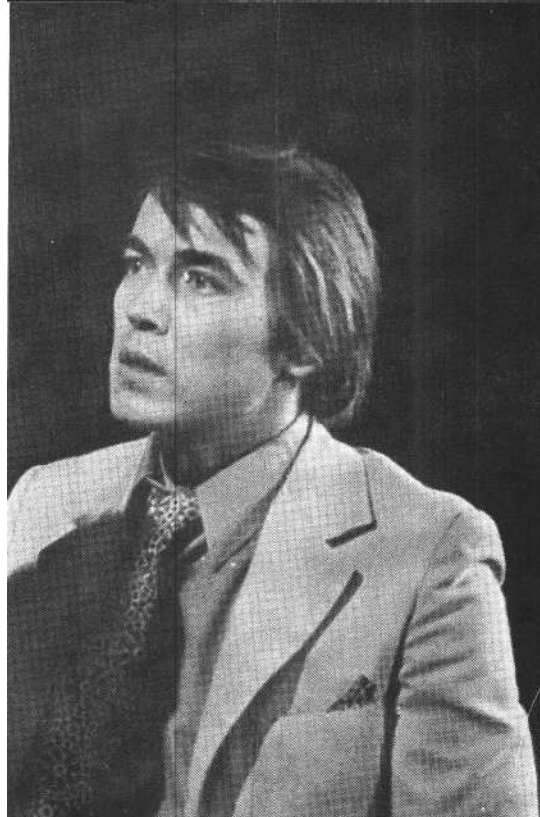
Beszélgetés Kozák Andrással és Haumann Péterrel

- Kozák András a kevesek közé tartozik, akik ugyanabban a színházban kezdték a pályát, amelyikben vezető művészek lettek. Ez a színházi „monogámia” véleménye szerint alkalmas-e arra, hogy a színész sokoldalúan fejlődjék? Vagyis a színház azzal, hogy a maga igényei, stílusa szerint neveli a fiatalokat, nem köti-e meg túl korán?

- Biztos, hogy nevelhetők a színészek, de nem tudom, hogy mérhetők-e ennek a fejlődésnek az állomásai. Úgy érzem, pontosan olyan típusú színész vagyok ma is, mint amikor elvégeztem a főiskolát. Akkor még majdnem kötelező volt a kezdőknek vidékre menni. Így hát egy évig Szolnokon voltam, de amikor a Körszínházban eljátszottam Mariót, akkor Kazimir Károly valószínűleg tudta már, hogy az év leteltével folszerződtem majd. Az a tény, hogy a Tháliába kerültem, nem jelenti azt, hogy csak olyan színész vagyok, amilyenek ott láthat a közönség. Hogy szerencse-e, ha valaki kezdettől ugyanabban a színházban játszik, s ez hat-e órá, vagy ő hat a színházra, az egyénenként változó. Az a véleményem, hogy mindenki mindenhol jól érezheti magát. Ha én történetesen a Madáchba vagy a Nemzetibe kerültem volna, valószínű, hogy az ottani stílusba is bele tudtam volna illeszkedni, ha egy picit hozzá-töröm magam. Elképzelhető, hogy ez belőlem, - akiről azt szokták mondani, hogy eszköze az eszköztelenség, - egészen pozitív dolgokat tudott volna kihozni. Annyi bizonyos, hogy erőfeszítésre kényszerített volna például a nemzeti színházi tagság. Mindenféleképpen valamitől valami felé kellett volna indulnom, birtokomba kellett volna vennem bizonyos eszközöket.

- Ezek szerint a Tháliában nincs erre szüksége?

- A Thália már majdnem altatóan kényelmes ebből a szempontból. Soha nem kívánták tőlem, hogy másképp játsszam, mint kezdettől fogva. Tehát eszköztelen maradtam. De mit jelent az, hogy eszköztelen, és mi ennek az ellentéte? Az eszköztelenséget ma pozitívan értékelik, s így mindaz rossz lenne, ami más kategóriába tartozik? Azt hiszem, ezek



Kozák András A csendes amerikai című drámában (Thália Színház)

a kérdések tőlem függetlenül is léteznek, és meglehetősen tisztázatlanok.

- Általában milyen közérzetet okoznak önnek a színház tisztázatlan, megoldatlan kérdései?

- Én végtelenül lelkiismeretes vagyok. Minden esetlegességtől irtózom, szeretem az egyértelmű helyzeteket és válaszokat, a zavartalan rendet. Olyannyira, hogy ha például a műszak elront valamit előadás közben, azt megpróbálom kijavítani, nehogy a közönség észrevegye. Pedig egyszerű lenne úgy gondolkodni, hogy nekem semmi közöm ahhoz, ha valaki nem tudja betolni azt a bizonyos kelléket a megfelelő időben a színpadra. És mert naponta történnek ilyen esetek, valószínű, hogy idővel rámegy a gyomrom, ahogy Latinovits idegrendszerét is megviselték hasonló dolgok. Csak én csöndben fogok maradni.

- Miért gondolja, hogy ez a helyes magatartás?

- Erre csak a legbanálisabb választ adhatom: egyszerűen ilyen vagyok. El akarom kenni ezeket a hibákat, éppen, mert borzalmasan zavarba tudnak hozni. Sokan hiszik rólam például, hogy rögtönző típus vagyok, pedig ha a szerepem egyetlen szava helyett mást mondok, nem tudom befejezni a mondatot. Ezért, hogy úgy mondjam, létérdemem a színpadon, hogy a hibák ne ugorjanak ki, és a lehető legkisebb zavart okozák. Önző vagyok. Azt akarom, hogy amikor én ott vagyok, legalább akkor ne történjen baj a színpadon. De a zavartalan állapotra azért is szükségem van, mert minden ellenkező híreszteléssel szemben átélő, ösztönös színész vagyok.

– Milyen próbamódszerrel dolgozik egy ösztönös színész ?

– Nem tudok próbálni. Nincsen próbamódszerem. Amikor elkezdem olvasni a darabot, nem tudom elképzelni, hogyan „közelítem meg a figurát”. Az ember olvassa, olvassa, olvassa, s egyszerre kiderül, hogy nem lehet másról szó, mint erről meg erről.

– Mégis, amikor az újságírók kérdéseket tesznek fel Önnek egy-egy éppen „alakuló” szerepével kapcsolatban, nagyon szép, kerek válaszokat kapnak ..

– Beszélni tudok róla. De más az elmélet, s más, amikor el kell játszani. Én tudom, hogy amit majd a színpadon csinállok, az nem olyan lesz, amilyennek akkor leírom, de nem érzek ebben csalást. Mert akkor hiszem is, amit mondok, mert az mégiscsak része a folyamatnak. Ne értsen félre, hangsúlyozom: nincsenek tudatos állomásaim próba közben. Hogy most idáig jutottam, már ismerem a figura lelki életét, most meg kellene keresnem, hogyan mozog, miként beszél stb. Ezek a mesterkedések mindig idegenek voltak tőlem. Már első olvasás után ugyanannyit ismerek a szerepemből, mint majd a bemutatón, csak nem tudom és nem is akarom kifejezni, mert a be-fejezettség, a késztermék tudata lemerevítené a próbák idején. Akkor már jobb ez a látszólag dekoncentrált, lődörgő állapot, amelyben dolgozni szoktam.

– A színház mégiscsak mesterség. És társasjáték. Ez az antimódszer nem zavarja a rendezőit és a kollégáit ?

– Kazimir Károlyt egyáltalán nem. Már ismer. A többi rendező nagy többségénél pedig – akikkel színházon kívül dolgozom – én már eleve érdekesebb instrukciókat tudok. Nem mintha én olyan zseniális lennék, ők pedig semmit se mondanának. Egy példa. Filmforgatás, a jelenetben kezet kellett fognom valakivel. Ilyen bonyolult dologról volt szó. A rendező töprengett, töprengett, majd elkezdte magyarázni, hogy nekünk itt valami közöledést kellene kifejeznünk. D nemcsak lelkileg, hanem fizikailag is. Közben csak bele kellett néznünk a forgatókönyvbe, ott állt : kezet fognak. Meghajoltam a rendező felé, összezsáptam a bokám, köszönöm szépen, igen, értem, nem kell, hogy végigmondja. És kezet fogtunk a kollégámmal. Hogy a partnereimet zavarom-e ? Kérdezzen meg száz színészt arról, hogy mi a színészet lényege, hogyan próbál ő, milyen elképzelései vannak a pályáról? Mindegyik el

fogja mondani a maga igazságát, és mindegyik igaz is lesz, de egyik sem teljes. Zavarban tehát én is lehetek, mert egyetlenegy olyan gondolatot nem hallottam a színházról, amelynek ne lehetett volna az ellenkezőjét is elmondani, kezdve Jouvet-től egészen Tovsztonogovig.

– Az egy színházon belül uralkodó stílus vagy szellemiség nyilván leszűkíti az érvényesnek tekinthető elméletek körét. Mit jelent a Thália Színház stílusa ?

– A Thália Színház stílusa Kazimir Károly stílusa, aki szereti a mozgást és kitűnően koreografál. Sokan a szemére vetik, hogy amit csinál, abban Brecht is van, Sztanyiszlavszkij is, mindenki. Szerintem ez nem baj. Hirtelen példaként itt van Mestrović, ez a kiváló jugoszláv szobrász, aki aztán minden volt, csak nem egystílusú; a görögöktől indult, és eljutott Moore-ig. Kazimir senkit nem utánoz, ő kitalálta ezt a mozgásra és különböző technikai effektusokra épülő színházat. •Merész bakugrásokat csinál mind térben, mind időben. Szíve joga. A színház az élet teljessége felmutatásának egyik eszköze.

– A fokozott mozgás önmagában még nem stílus. Egy-egy produkción belül ez még nem teremt rendet.

– Ha elfogadjuk, hogy a klasszikus balett formái kifejeznek valamit, és eljutunk odáig, hogy megértjük a Béjart-féle stílust is, akkor már csak egyetlen lépés addig a szokatlan és nem stilizált mozgásig, amelyet Kazimir csinál. Emellett az ő sajátossága még, hogy egy szituációt háromféle módon jelenít meg. Elját-szatja a színésszel, zenét alkalmaz hozzá, és esetleg diát is vetít.

– Ezek az egyidejű effektusok* segítik a színészt ?

– Én ezeket be tudom kapcsolni a játékomba. A színésznek az a feladata, hogy összekösse ezeket a dolgokat, hogy egyenlőséget hozzon létre. A csendes amerikai kapcsán azt írták a kritikusok, hogy vannak pillanatok, amelyeket Kazimir szétver egy diával, holott azt a hangulatot rá kellene bízni a színész bensőséges játékára. Nekem elegendő van a bensőséges színészi játékból a színpadon. Én elaludnék tőle a nézőtéren. Az úgynevezett „bensőséges” játék a televízió műfaja. Ott nyilvánvalóan az emberi arc a legerdekesebb látnivaló. A tévéjátéktól még azt is el tudnám fogadni, ha semmi mást nem mutatna, csak emberi arcot. De a színház más, ott mindig teljes alakot látunk a „képen”. S Kazimir rájött, hogy

az embernek két legeredetibb létezési formája a teljes mozdulatlanság és a kifejező mozgás. Ami között van, az lötyögés, kérődzés, semmittevés.

– Tartalmi tekintetben, a darabválasztás szempontjából is eredetinek tarja a Tháliát ?

– Igen. Kazimir olyan témákat keres, amelyekhez hozzá tud szólni.

– Nincsenek nagy, klasszikusszerep-álmai ? Például Shakespeare ?

– Imádom Shakespeare-t, s rettenetesen szeretném is játszani, de mindig azt látom, hogy erőszakot tesznek rajta. Az angolok persze nem, de hát Shakespeare végül is az övék.

– Igen. Van mondanivalójuk általa.

– Ez szép. De nem tudom pontosan, hogy mi kell az embereknek. Azt tudom, hogy jobban szeretnek nevetni, mint sírni. Ebben az egyben vagyok biztos, semmi másban. Hogy mit értenek meg, és mit szeretnek: ha nem zavarják meg őket, vagy ha megzavarják, ha az előadás nyomot hagy bennük, vagy ha másnap már arra sem emlékeznek, mit láttak?... mindezt nem tudom. Arról beszélni, hogy milyennek kell lennie a színháznak, véleményem szerint meddő dolog. A néző legalább annyira válságban van, mint a színház. Ezért kell keresni, tapogatózni, kipróbálni mindent az égvilágon. És ez folyamatban van. Magyarországon különböző stílusokat játszanak. A Víg-színház nem azt játssza, mint a Madách, pedig azt hiszem, ez a két színház hasonlít egymáshoz legjobban.

– Úgy látszik, hogy a magyar színházakban kialakultak olyan együttesek, amelyek egységes felfogást képviselnek ?

– Ezt nem állítom ilyen határozottan. Ilyenek csak úgy jöhetnének létre, ha a színházak szabad társulások lennének. Ehhez viszont fel kellene bontani a jelenlegieket, ami fából vaskarika. Ugyanis ha senki nem tartozna sehova, de mindenki mehetne bármelyik színházba, akkor kezdődne az igazi probléma. Mert mi szerint válogatódnának össze újból a színészek? Ha tőlem megkérdeznék, hogy kikkel szeretnék együtt játszani, akkor megnevezném az ország húsz legjobb színészét. S ez a húsz színész tíz színházban van. Belőlük alakulna egy válogatott csapat. S akkor azt a válogatott csapatot is vezetnie kellene valakinek. Aki pedig vezet, az mindenképpen utat mutat, irányt szab. Előbb-utóbb kiújulnának az ellentétek. De ettől eltekintve nem hiszek abban, hogy az ország húsz legjobb színésze csinálná a

legjobb színházat. Szerintem ez az optimális megoldás, ahogy most van, ebben a pillanatban.

A jelenlegi színházi rendszerben tehát nincsenek alapvető bajok?

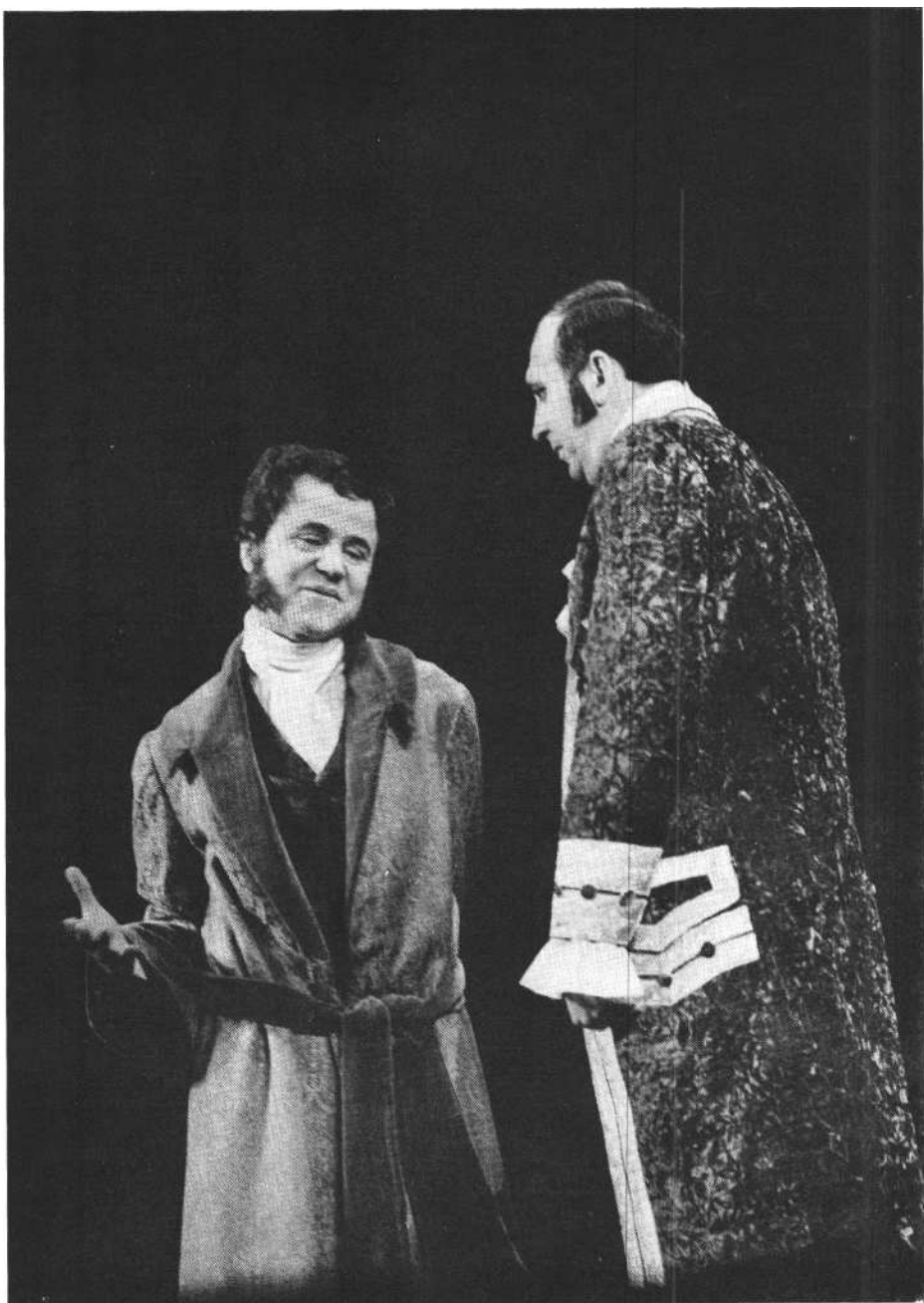
- Rettenetes bajok vannak. A magyar futballról naponta cikkeznek, boldogboldogtalant megnyilatkoztatnak. A színház nem ilyen középponti kérdés, sokkal csendesebben folynak a dolgok, de ugyanazok a problémák. Vannak színházak, ahol szabályosan kétféleképpen a társulat, fele az igazgató, fele a főrendező híve. És vannak színházak, ahol még több párt működik. Így nemhogy szín-ház, de jó előadást sem lehet csinálni. Ha én elkerülnék egy ilyen színházba, akkor is párton kívül maradnék. Nem azért, mert semleges természet vagyok, hanem azért, mert ha csináljuk a dolgot, akkor csináljuk úgy, ahogy az erőnkől és a képességeinktől telik. Ehhez nem lehet köze annak, hogy én öt irigylem-e vagy nem, haragszom-e rá vagy nem, hogy ő a főrendező barátja, ő meg az igazgatóé.

- A Tháliában mi a helyzet ebben a vonatkozásban?

- Nálunk kiváló csapatjáték van. Az egyetlen színház, ahol nem veszekszik senki. Nincsenek klikkek vagy pártok. Azt hiszem, nálunk a hozzám hasonlóan gondolkodó emberek jöttek össze, akik rendben, nyugodtan akarják végezni a dolgukat, és belátták, hogy az adott helyzeteket elfogadni is lehet, nemcsak megkérdőjelezni. Mert a kérdőjelekre válaszolni is kell. Ha a színész meg tudná mondani, hogy ha nem így, akkor hogyan, s nem kezdene el dadogni, nem csak azt hajtogatná, hogy a instrukció, amit kapott, marhaság; ha nem ez lenne a legértelmesebb válasza, akkor jogosan élhetne kifogásaival. De a színészek szeretnek minden ellen ágálni és tiltakozni, s kikérik maguknak, hogy a rendező jobban tud valamit, mint ők. Kérkednek azzal, hogyan tudnak egyik figurából a másikba bújni, istenítik azt a tulajdonságukat, hogy mindig mások és mások tudnak lenni, ugyanakkor a magánéletben olyan lehetetlen magatartást képviselnek, hogy legfeljebb eltörni lehet a gerincüket, hajlítani nem. Kiállnak olyan dolgok mellett, amelyekről fogalmuk sincs. A színészeknek legalább hetven százaléka ebben a kórbán szenved,

- Mindennek ellenére Magyarországot a kiváló színészek hazájaként emlegetik a külföldi szakvélemények is...

- Sok jó színész van Magyarországon,



Haumann Péter (Puskin) Károly Flóriánnal (Zsukovszkij) Korosztíljov: A kőszobor léptei c. drámájában (József Attila Színház) (Iklády László felvételei)

de ez a sok jó színész alig-alig alakítható. Ha megjelennek a televízióban, a filmen vagy a rádióban, mindenki előre tudja, mit fognak csinálni. Már a rendező is tudja, akivel évenként néhányszor együtt dolgoznak. Amikor megpiszkálják egy kicsit a színészt, s azt mondják neki, hogy hagyd el, amit megszoktál, abban a pillanatban összeomlik kicsiben az egész magyar színjátszás.

- Említette, hogy ösztönös színész, akinek nincsen próbamódszere. De bizonyára ismeri a tudatosak, munkáját.

Elméletben igen. A tudatos színész tisztázza, hogy lélektanilag honnan indul el, hova jut. Hány nagy fordulópontja van a szerepnek, ezek itt és itt lesznek. Az első időtartamban tempó kell, majd jön egy váltás, olyan hatás éri, amellyől le kell lassulnia. Ha virulens volt az első

részben, a másodikban kissé a melankólia felé megy majd, de lesz még két felfutása ezen a szordinós hangulaton belül. Állítólag így fel lehetne építeni egy szerepet, s beszélnek is róla, de én nem látom, hogy a színészek hasonlóan dolgoznának. Egyszerűen a szituációt játsszák. Vagy a mondatokat.

s ön mit játszik ?

Azt hiszem, a folyamatot. De ez nem az én érdemem. Kazimirnál olyan helyzetbe kerül a színész, hogy egyszerűen adott, amit tennie kell. Ő úgy komponálja meg a szituációt, hogy abban rátalálók az egyetlen megoldásra, vagyis arra, amit ő elképzelt, és ami illeszkedik az egészbe. Kazimir színészenként tudja, hogy kit milyen helyzetbe lehet hozni, és milyenbe nem. Nagyon jó hatáselemző készsége van.

- Mások is rendezik a színházban ?
- Nagyon ritkán. Rendszeresen nem dolgoztam mással.

Simának, zökkenőmentesnek érzi eddigi pályáját ?

- Amit eddig elértem, azért a kisujjamat sem kellett mozdítanom, a szerepek egymás után adódtak. Nem voltam soha mellőzött, nem szenvedtem meg a pályáért. De a pályán annál inkább. Szinte napról napra. Nekem rettentő erőfeszítés a színészet. Szokták írni, hogy van bennem valami belső tűz. Férfiasan elámulom, hogy erről szó sincs. Nagyon lassú reflexű ember vagyok a magánéletben. Nehezen kapcsolok, lassan váltok, lelassult az életmozgásom. A színházon, a szakmán kívül nem marad energiám semmire. Elképzelhetetlen, hogy eljárjak a klubokba, vagy baráti köröm legyen, akikkel rendszeresen találkozom. Egyáltalán: lehet, hogy kevés az energiám, bár emlékszem, volt olyan kéthetes idő-szak, amikor nem feküdtem le. Nappal forgattam a *Mérsékelt égővet* a Börzsönyben, minden este játszottam a színházban, éjszaka pedig a *Valaki a sötétben* című tévéjátékon dolgoztam a Hűvösvölgyben. És bírtam. Tehát inkább az lehet az igazság, hogy a szakma mindent kivesz belőlem. És akkor is, ha éppen nincs hajsz. A színházi előadások után például olyan forró vagyok, hogy nyugodtan sétálhatok egy szál ingben, mínusz húsz fokban akár egy óra hosszat.

- Ennek a felfokozott állapotnak nem érzi káros hatásait?

- Hét évvel ezelőtt egyszer bementem a tévébe verset mondani, és azt hittem, hogy sugógépről elmondhatom. Kiderült, hogy nem telerecordingra veszik, hanem filmre, és bele kell mondani a kamerába. Négy sűrűn gépelt oldalon Juhász Ferenc. Öt perc alatt megtanultam, kétszeri elolvasás után. Később megszámloltam, a versben százhetven-négyszer fordul elő a kristály szó, különböző variációkban. Ezt ma már végszükség esetén sem tudnám megtanulni. Föladnám.

- Sokat szerepel filmen, tévében, szinkronban, rádióban. Mindezek a lehetőségek jelentenek-e az Ön számára művészi kielégülést?

- Igen. Ezek a feladatok is izgatnak, ha valóban feladatok. Jancsóra például gyakran panaszkodnak, hogy kiszolgáltatja a színészeit a koreográfiának. Én ezt is tudom élvezni, mert itt is érzem, hogy egy határozottan kialakított szituációban valósulhatok meg. S nem igaz, hogy Jancsónak nem kellene színészek.

Szerepeket ő is színészekkel játszat. Más kérdés, hogy aztán a háttérben még sokan keringenek. De ha nekem az a dolgom, hogy szavak nélkül eljátsszam, hogy kihez tartozom, kihez nem, az engem izgat.

- Szokott visszaadni színházon kívüli megbízásokat ?

- Egyszer lemondtam egy reggel nyolc órai szinkronfelvételt, amelyben két mondatom lett volna. Végre aludni szerettem volna legalább fél 10-ig. Visszahallottam, hogy én lenézem őket. Ezután három évig nem hívtak a szinkronba.

- Önt azokhoz a színészekhez sorolják, akik saját egyéniségükre szabják a szerepeket. A másik csoportba tartozók állítólag igyekeznek eltűnni a szerepben, „belebújni a bőrébe”. Mi a véleménye erről a felosztásról?

- Szerintem a jó színész a saját egyéniségét mindig benne hagyja az alakításban. Tudattalanul, de benne hagyja. Nem lehet tisztán eljátszani egy másik embert, ilyen nincs. A figura bőrébe nem lehet belebújni, a szerepet nem lehet úgy láttatni, ahogy az le van írva. Eleve rossz, ha egy színész semmi mást nem akar megmutatni, mint ami írva áll. Tükröt kell tartani, de nem tiszta tükröt. Vagy homorút, vagy domborút, de minden-féleképpen kell valami torzulásnak lennie. Lehet, hogy ez az egyéniség nyoma.

*

- Haumann Péter hét évig játszott vidéken, s ezalatt csak a szűkebb szakma tartotta számon. Amikor felkerült Pestre, a televízió szinte egy csapásra ismertté és elismertté tette. Mit jelent Önnek a tévében szerzett népszerűség ?

- Amíg olyan szerepeket kínálnak fel, amelyek valóban rangos vállalkozásnak számítanak, addig nagyon kellemes érzés, és örülök neki. Szerencsémre többnyire jó minőségű, komoly feladatokkal kezdek a képernyőn; például a Gyurkó László által átdolgozott *Bűn és bűnhődés* vizsgálóbírójával. Egyszer-kétszer becsúszott olyasmi is, amit talán nem kellett volna elvállalnom. Elsősorban anyagi megfontolások miatt gyengültem el. Nincs lakásom, pénzt kell kerítenem. Hogy jól tudok dolgozni a televízióban, azt egyébként éppen a vidéki gyakorlatnak köszönhetem. A vidéki színházak sokkal nagyobb tempóban dolgoznak, mint a pestiek, sokkal inkább egymás után következnek a szerepek, tehát meg kell tanulni a koncentrált munkát. A pesti

színészek nagy része pusztán pénzkereseti lehetőségnek tekinti a tévét, és ennek megfelelően lazítva dolgozik. Ha sikerem volt, azt, úgy hiszem, annak köszönhetem, hogy mindig felkészülten mentem el a felvételre, hogy vidéki szorgalmam és állóképességem kamatozott.

- A vidéki évek tehát jó hatással voltak színészi fejlődésére. Az állóképességgel kapcsolatban mire célzott?

- Arra, hogy én meg tudtam magam őrizni vidéken is, ahol nagyon könnyen el lehet veszni. Sok kollégám jó megjelelésű, egészséges, tehetséges színészként hagyta el a főiskolát, és tönkrement, szétesett vidéken, mert nem bírt magára vigyázni. Nekem is volt egy olyan periódusom, amikor el akartam menni a pályáról, mert gyenge voltam, és úgy éreztem, hogy nem bírom tovább Debrecenben. Ha akkor nem érkezik meg a pécsi szerződés, nagyon könnyen lehet, hogy ma már nem vagyok a pályán. Idejében jött egy szerencsés váltás, és ez életben tartott. Megbíztak bennem, gyorsan jó szerepeket kaptam, de nem mindenki ilyen szerencsés.

- Milyen veszélyei vannak a vidéki színészi életnek ?

- A színházak erőfeszítései ellenére a vidéki színészeknek többnyire nagyon nehéz a szociális helyzetük. Én ugyan kaptam annak idején Pécssett színész-lakást, de fűthetetlen volt, és a poharamba belefagyott a víz. Most már tudom, van központi fűtés, tehát ezt megoldották. Korábban Debrecenben nagyon drága albérletekben laktam, azóta épült ott is színészház. De vannak helyek, ahol ma is katasztrofálisan élnek a színészek, például törülközővel a vállukon járnak a színházba reggelente, és ott borotválkoznak, mert egyes szobákban nincs víz.

Nagyon nehéz különválasztani a munkakörülményeket és a létrejött produktumot. Különben sem tudom, szorosan művészi problémának számít-e, hogy a sajtó nem figyel eléggé a vidékre; hogy egyetlen színháznak kell kiszolgáltatnia a város minden rétegét, a középkorú értelmiséget, az egyetemistákat, az operas és operettrajongókat; hogy az egymást érő produkciókban elfáradnak a színészek; hogy az *en suite*-rendszer idegölő örület. Folytassam? És vannak nehezebben megfogalmazható nehézségek is. Az emberek együtt élnek a klubban, a próbákban, az öltözőben, a tanácsi ebédlőben, mindenütt. Már egymás fehérneműjét is ismerik. Nincs meg az a distancia közöttük, ami ahhoz kellene,

hogy tisztelni tudják egymást. Nincs meg az életmód, amelyben egy ember át tudja gondolni a maga személyiségét. Összefolynak a percek, a próbák egymásba érnek, mert a szakszervezet által meghatározott szabad időt két előadás vagy próba és előadás között becsületből nem tartják. Hiszen végül is dolgozni kell. Ez szegényes virtus, de nagyon tiszteletreméltó.

– *Csak a pesti szerződés jelenthet kitérőt ezekből a körülményekből?*

– Igen, általában. Bár meg vagyok győződve arról, hogy ott helyben is lehet valamit változtatni. Talán nem Lel-

annyit a klubban maradni esténként előadás után. Igaz, beleszól abba az is, hogy nincs otthon, ahol meleg lenne. Akkor azt mondom, hogy a megívott konyakok helyett meg kell szerezni a jobbik albrétet. Mert nagyon kevés színésznek sikerül egy elhatározásból feltörni Pestre. A szerződések száma ugyanis véges. És itt van a másik probléma. Pesten rosszul értelmezett humánumból nem tudnak felmondani embereknek. Családja van, sír a gyerek, köhög az asszony, pedig esetleg öt kiválóbb lenne helyette vidékről. Nem is tudom, hogy kit sajnáljak jobban. A nézőt, aki estéről estére a rosszabbat kapja, azt, aki-nek köhög a felesége, vagy azt, aki a helyére feljöhetne. De tulajdonképpen nem is Pestről van itt szó, hanem a jobb alkotó légkörről.

– *Pesten biztosítva látja a megfelelő lég-kört és életmódot a színészek számára?*

– Talán egy fokkal jobban, mint vidéken. De lényegében itt is kapkodva, hebrencs módra készül a legtöbb produkció. Még akkor is, ha első pillantásra úgy tűnik, hogy műhelymunka folyik. Az igazság az, hogy senki nem figyel a másikra, szórmentén bánnak egymással az emberek. Ez épp az ellentéte a vidéki helyzetnek. A másik véglet. Mert az sem normális, hogy mindenki rohangál a tévé, a rádió meg a filmgyár között, és nem marad ideje, hogy átgondoltan kezdjen egy szereppel foglalkozni. Figyelem magamat is, hogy mennyire az érzeteimre hagyom magam a próbák folyamán, s hogy mennyire nem fundálom ki igazán a dolgokat. Pedig el kell következnie egyszer, hogy azt mondjam : idáig ügyesen ment egy-két dolog, de most ideje, hogy a szó legjobb értelmében mesterember legyek, aki nemcsak önfeledten játszik, hanem hozzáértően képes elemezni a megoldásait, és a hatást, amit ezekkel elér.

– *Milyen segítséget vár vagy kap ehhez a rendezőktől?*

Egyszer megpróbáltam egy fazekas-koronggal dolgozni. Nagyon nehéz volt. Amíg az ember felteszi a korong közepére az agyagot, addig rendben van, még alaktalan a massa. Aztán forgatni kell a korongot, és felfelé húzni az agyagot, de koncentrikusan, különben levágja magát a korongról. Ha az ember türelmetlenkedik, és egyet ide, egyet oda vág, annál rosszabb. Csak selymes kézzel szabad felfelé húzni, hogy kiadja a formáját. Hasonló bánásmódot várok a rendezőktől.

– *Pécsről a Huszonötödik Színházhoz szerződött. Választott vagy választották?*

– Azt hiszem, a vonzalom kölcsönös volt. Gyurkó baráti köréhez tartoztak olyanok, akik nekem is barátaim voltak. Ok hívták fel a figyelmét énám. Boldogan jöttem, mert szeretem a dinamikus színházat. Gyurkó színháza ilyen akart lenni.

– *Két évad után mégis megvált a színházról. Csalódott?*

– *A Szókratész védőbeszédéért példálús hálás vagyok a Huszonötödik Színháznak, mert az úgy volt modern, hogy igaz volt. Es amikor visszaemlékezem olyan dolgokra, amelyeket hamisnak tartottam, nem akarom megbántani a színházat. Nagyon keményen dolgoznak, és adja isten, hogy megtalálják, amit keresnek. Én többször jelentkeztem, hogy beszéljünk meg a kételyeimet, hiszen az íratlan alapszabályokban benne volt az is, hogy együtt fogunk színházat csinálni. Ok lemondtak erről. Kezdtém úgy érezni, hogy fejjel megyek a falnak, mert velem szemben egészen más elképzeléseik voltak.*

– *Végül is a játékestilussal vagy a tartalmi célkitűzésekkel nem tudott azonosulni?*

– Úgy éreztem, hogy a formai megoldások jobban izgatták őket. Totális színházat akartak csinálni, ahol a színész táncol, énekel, akrobatizál, s ezt akarták összekapcsolni a politikai, közéleti színház fogalmával. Ez nagyon tisztességes dolog, de ebből a kísérletből számomra nem jött létre a színház varázsa.

– *Van egy emlékem a Tou U igaztalan haláláról kapcsolatban. egész előadás tetszett, de legjobban Ön az apa szerepében, mert találkoztam egy hap'ományos értelemben kitűnő színésszel, aki a mozdulatok artisztikumával tudta kifejezni magát.*

– Én meg úgy éreztem, hogy becsapom a közönséget csinos, de nem igazán jó dolgokkal. Elkezdtem ebben a szerep-

ben csinálni valami egészen mást, ami-nek az előadáson már csak romjait lehetett látni, mert leállítottak, mielőtt kiderült volna, hogy az én elképzelésem rossz-e vagy jó. Máig sajnálom azt, ami ebből a szerepből kimaradt. Úgy hiszem, az a mozgásrendszer, amire én kísérletet tettem, szerveesebben kapcsolódott volna az egész darabhoz. A következőről volt szó: az apa és a lánya között a képzelet szintjén megelevenedik egy beszélgetés. Az apa ekkor már befutott ember, az igazság letéteményese, aki a lányáról csak annyit tud, hogy szörnyű vétet követett el. Az apa álmában hadakozik ezzel a démonnal, a lány szellemével; ebből a színpadon végül maradt egy viszonylag csinos kardmozgás. Töredéke annak a rendszernek, amelyet úgy próbáltam kikísérletezni, hogy az apa és a lánya nem állnak szemtől szemben, hanem a tekintetük - képletesen szólva - meghosszabbítása olyan lett volna, mint az ábrázoló geometriában a kitérő egyenesek. Így a térnek két különböző síkján és pontján állhatnak, bár természetesen együtt vannak a színpadon. Ebben a jelenetben meglehetősen hosszú szövegeink voltak; amelyek alatt szerettem volna végigvinni egy lassított mozgást, úgy, ahogy a sportversenyek lassított felvételein láthatjuk az utolsó másodperceket. Főleímetes drámai erő rejlik ebben a megoldásban, egy egész jellem feltáruhat egyetlen ilyen mozgássor alatt. És ennek során eljutottunk volna oda, ahol a két kitérő egyenes, a tekintetünk a megértés pillanatában találkozik, hogy aztán ismét szétváljon. Ez már egy rendszer lett volna. Viszont amennyi ebből a néző elé került, legfeljebb csínosság volt. Csak álltam, és próbáltam az üres légtérbe függeszteni a szememet, a lámpák iszonyatosan bántottak, úgyhogy mondanom sem kell, hogy nem az átéléstől kezdtem el könnyezni. És szidtam magam, amiért becsapom a közönséget.

– Úgy mondanám, hogy kiérleltebb színház után. Művészileg, de a szó szoros értelmében is. Például szeretem a próbafegyelmet.

Hogyan került a József Attila Színházhoz?

– Elmentem a legelső menyasszonnyal, jelentkezett, aztán együttélés közben azt hiszem, megkedveltük egymást. Én legalábbis jól érzem magam. Értem Berényi Gábor célját, aki ráncba akarja szedni a kissé már fáradt társulatot, hogy nagyobb öntudattal végezzük a munkát.

- A József Attila Színházban A köszobor lépteinek Puskinja volt az első szerepe. A kritikák meglehetősen fanyalogva fogadták.

- Először fordult velem elő, hogy nem haragudtam a kritikára. A kritikusok ugyanis a premiért látták, és azon engem a színpadra lépés előtt két perccel elfogott valami félelmetes pánik, ami teljesen szokatlan volt. Hiába, az új színházban való debütálás izgalma ..

- Némelyek azt kifogásolták, hogy fizikailag sem felel meg egy Puskin-szerepnek.

- Aki ezt írta, nem ismeri Puskin verseit és levelezését. Nyilván a közismert Puskin-portré után ítél, amely úgy ábrázolja a költőt, ahogy mi Petőfit, szakállasan, lobogón, romantikusan. Puskin valójában nevetségesen alacsony volt. De azt hiszem, hogy ez huszadrangú kérdés különben is. Sajnálatos, hogy művészi vonatkozásban tárgyalták ezt.

- A pánikon kívül nem érzett problémákat a szereppel kapcsolatban?

- Ennek a darabnak kétségtelenül vannak gyengéi. De szörnyű, hogy a próba folyamán a színészek miket tudnak mondani egymásnak. Hogy a darab ilyen rossz, a szerep meg olyan. Én ki akartam védeni ezt a helyzetet, és a fürdővízzel kiöntöttem a gyereket is: túlságosan önfeledten szaladtam bele a szerepbe, és igyekeztem olyasmit is eljátszani, amihez nem volt matéria, nem volt szöveg. Mert bár a darab nagyon tisztességes, nem szervesek a jelenetei és a párbeszédek. Nagyon ki van mondva benne minden, ami etikai szempontból rendkívül pozitív, de kissé didaktikus. Á premiért követő negyedik-ötödik előadásra aztán rájöttem minderre, összeráztam magam, és attól kezdve azt hiszem, lényegesen jobb az egész alakítás.

- Egyre inkább úgy tűnik, hogy Ön határozottan elemző alkat. Beszélgetésünk elején mégis éppen a kellő tudatosság hiányáról panaszkodott.

- Vannak olyan periódusaim, amikor hosszan és talán szabatosan is tudok beszélni a színészet lényegéről. De az utóbbi időben mindig bedöglik az effajta igyekeztem. Úgy érzem, hogy mostanában nagyon keveset tudok a szakmámról, talán mert annyi minden történt velem. Most megint egy kicsit csöndben vagyok, s várom azt a pillanatot, amikor összeáll valamilyen nézetem a színházzal kapcsolatban. De azért figyelem magam, és bízom benne, hogy a majdani megfogalmazásból magasabb fokon kerülök ki önmagam előtt.

- Ezzel a belső bizonytalansággal függ össze erős hajlama a vándorlásra? Igaz, hogy jövő évadra a Madách Színház szerződtette?

- Igaz. Azok közé tartozom, akik esküsznek Ádám Ottóra. Ő most talált elég érettnak ahhoz, hogy meghívjon a társulatába. Boldogan megyek. Ami pedig a változásokat illeti: azokra biztosan szükségem volt és van, ha úgy érzem, hogy nem vagyok igazán a helyemen. A színész egyénisége és lehetőségei ugyanis nem változtathatatlanok.

- Tehát alapvetően optimista természetű, és hisz folyamatos szakmai fejlődésében?

- Amikor Lukács Györgytől megkérdezte Illyés Gyula, mi a titka annak, hogy idős korára szellemileg változatlanul friss, a filozófus ezt válaszolta: sohasem magamra figyeltem, hanem mindig arra, amit meg kell csinálnom. Hát én is így vagyok ezzel. Ez nem optimizmus. Ha valahol nyomaszt a környezet vagy a szituáció, akkor nem siránkozom a nyírfásban, mint a Csehov-darabok szereplői, hanem fogom magam, és továbbmegyek. Remélem, hogy közben fejlődöm is.

- A színházat többre tarja az egyéb színészi munkalehetőségeknél?

- Szeretném, ha előbb-utóbb olyan színházi konstrukciónk lenne, amely az egyetlen jó lehetőséget biztosíthatná a művészi munkára, mert jelenleg sem a televízióban, sem más fellépési helyeken nem folyik igazán gondos, elmélyült tevékenység.

- S akkor az anyagi áldozatot is vállalná?

- Egészen biztosan tudom, hogy akkor vállalni fogom. Amikor ez bekövetkezik, várhatóan már lesz lakásom, tehát mint már mondtam, valószínűleg megengedhetem magamnak, hogy „erkölcsös” legyek.

- Nem gondolja, hogy az ideális társulat utópia?

- Hiszek abban, hogy egészen különböző egyéniségek is tudnak közös szellemi légkört teremteni, amelyben lehetőségessé válik a kölcsönös bizalom. S ebben a hitemben megerősített a Royal Shakespeare Companyvel való találkozás. Megdöbrentő volt a felkészültségük, a szakmai biztonságuk, ahogy a szavakkal és a testükkel egyaránt képesek betölteni a teret. Végre megértettem a Szentivánéji álmat. Az első felvonás után csak ültem, és nem tudtam tapsolni. Többet éreztem. Boldogságot, hogy van jövője a mesteriségnek.

Mészáros Tamás

SZÁNTÓ JUDIT

Brook „Orghast”-ja Iránban

Peter Brook párizsi Nemzetközi Színházi Kísérleti Központjának működéséről, első bemutatóiról már sok hírt közölt a magyar sajtó, mely a nagy művész munkásságát megkülönböztetett figyelemmel kíséri. Így megjelentek közlemények arról az Orghast című produkcióról is, melyet a társulat az 1971-es persepolisi fesztiválon mutatott be. Az Orghast Persepolisban címen A. C. H. Smith angol író-újságíró, aki a kísérleti központ munkájában kezdettől részt vett, 1972-ben igen érdekes könyvet publikált, melyből összefüggő kép bontakozik ki - ha nem is a produkcióról, de a vállalkozásról mindezenetire.

A produkció ugyanis - noha A. C. H. Smith hosszú fejezeteken át részletesen ismerteti - leírásokból valójában megismerhetetlen. Immár tudunk róla mindent - tudjuk, hogy magvaul a Prométheusz-mitosz szolgált, hogy célja a fény és a sötétség erőinek megütköztetése és a fény győzelmének hirdetése volt, hogy Aiszkhiülosz és Seneca drámáiból tartalmazott részleteket, hogy négy nyelvet használt fel: latint, ógörögöt, az óperzsa rituális nyelvet, az avesztát, és mindenekelőtt a Ted Hughes angol író által feltalált orghastot. Tudunk valamit zenéről, koreográfiájáról, cselekményéről - csak épp a lényeges kérdésekre nincs válaszunk: előbbre vitte-e az Orghast a színház fejlődését, érvényes ösvényt mutatott-e magának Brooknak, az alkalmi társulatnak vagy épp a világszínháznak? Lesz-e folytatása, és érdemes-e folytatni? A kritikai visszhang rendkívül ellentmondásos, és látni a színjátékot magát soha többé nem lehet; Brook új korszakának egyik művészi alaptétele, hogy a színház varázsa egyszerűségében, megismételhetetlenségében rejlik - minden ismétlés csak ront, merevít, torzít az elért eredményeken.

A könyv érdekessége azonban nem is az, amit az Orghastról magáról megtudtunk. A. C. H. Smith könyve elsősorban nem szakkönyvként izgalmas, hanem - részben a szerző szándékától függetlenül - mintegy tragikomikus kalandregényként olvastatja magát, egy új, a 20. száz-

világszínház

zad bonyolult viszonyai között kerengő, bizzarr Don Quijote viszontagságairól. És a könyvet letéve az embernek az az érzése támad: lehet az *Orghast* akármilyen, jó vagy rossz, zseniális vagy alapvetően elhibázott - Az *Orghast Persepolisban* elvetélt vállalkozás, szélmalomkaland a 20. században.

Miért éppen Iránba?

Mindenekelőtt tisztában kell lennünk az-
zal, miért ment Brook éppen Iránba. Az empirikus válasz ugyanis, hogy a meghívás a vezető iráni televíziótársaságtól mint finanszírozótól, épp kapóra jött, Brook esetében nyilvánvalóan nem elegendő; elvi okok nélkül soha rá nem állt volna. Maga így határozza meg ezeket az elvi okokat: „Irán átmeneti ország múlt és jelen között, félig Keletből, félig Nyugatból gyúrt fortyogó massa . . . ide viszek egy formátlan, félig kész anyagot és egy csoport színészt. És e két szituáció szembe-
szül majd, a maga meztelen lényegében . . . Kísérleti központunk egyik hivatása ugyanis éppen az, hogy új meghatározást adjon a vándortársulat fogalmának. Vagyis, mint A. C. H. Smith hozzáteszi: ellentétben a szokásos fesztiválok szokásos vendégtársulataival, melyek né-hány napra odarepülnek, eljuttatják a kész produkcióikat, majd visszarepülnek, ez a társulat mindenütt „nyitott” akar maradni, munkáját elyszerűen szolgáltatva ki a helyi hatásoknak. Ezért Brook csak úgy fogadta el a meghívást, ha az kiterjed több hónapos előzetes iráni tartózkodásra és helyi, iráni színészek szerződésére is, akikkel aztán „a párizsi törzsgárda” közösen készül fel az *Orghast* összesen két előadására.

Ezeket a lehetőségeket Brook meg is kapta, de ugyancsak előre tisztázni kell azt is: milyen hatásokat tartott kíváncsnak a maga és emberei számára, illetve miféle hatásokat kívánt, mintegy ellenszolgáltatásképpen, kisugározni? Brook ebből sem csinált titkot; az (IV megalkotóját ezúttal, pályája jelen szakaszában, a színház ősi, egyetemes, minden ember számára egyaránt hozzáférhető forrásai érdeklik, a politikai-társadalmi színház kívül esik az adott kísérleti fázis látókörén. „Tudjuk, hogy mindenütt a világon a társadalmi problémák-hoz kapcsolódó színház az érintettekkel érdeklődést vált ki. Ez a fajta színház nagyon egészséges, de kutatáson, kísérletezésen mi nem ezt értjük. Vannak ritka becsü dolgok -- zenefoszlányok, bizonyos gesztusok -, amelyek minde

nütt mindenkihez utat találnak. Az orghastban és a görögben mi azt kutatjuk, vannak-e olyan ritmusok, az igazság-nak és az érzelmi elkötelezettségnek olyan formái, amelyek a normális csatornák megkerülésével is közvetíthetők. Meglehet, nincsenek. Az is meglehet, hogy teljesen téves alapról fogunk az egészhez. Ez minden kísérletezés tisztességes kockázata . . . Általában véve csak a lényegileg politikai jellegű társulatoknak van közös koncepciójuk arról, hogy miért is játszanak színházat a többi embernek. Gyakran éppen ez a legnagyobb erősségük. Ha megkérdezzük őket: miért vagytok itt? - a közösség nevében tudnak válaszolni. Szomorú, ha nem tudunk azonos meggyőződésre találni *politikai térszákon kívül.*”

(Kiemelés tőlem - Sz. J.)

A kapcsolatteremtés dilemmája

De tulajdonképpen lehet-e ilyen azonos meggyőződést kialakítani apolitikus, tisztán művészi elvek alapján? És mindenekelőtt elérhető-e így Brook elsőrendű célja: a helyi közösségekkel való kapcsolat-teremtés? Azt mondhatnánk: ez a művészileg nagyon becsületes gondolat, egy az elért fantasztikus sikereken megtelepedni képtelen szellem mélyen átértett hitvallása már magában hordozta az iráni vállalkozás csődjét. Mert Brook társulata Iránban roppant paradox helyzetbe került. Az elmaradott, feudális hagyományoktól nyűgözött ország gyanakvó és bürokratikus hatóságai az első perctől rossz szemmel nézték őket, a társulatot mesterségesen elszigetelték, munkája elé a legkülönfélébb adminisztratív gátakat állították -- és ugyanakkor a művészek, minden becsületes szándékuk ellenére, a néppel, a haladó erőkkel jóformán semmiféle kontaktust nem tudtak teremteni, és nyújtottak különleges művészi csemegét néhány ezernyi, a honi elitből és a fesztiválok, mint turisztikai attrakciók vagyonos törzsközönségéből verbuvált nézősereg számára.

A persepolisi fesztivál ugyanis teljes ellentmondásban van az iráni nép életével, helyzetével, problémáival. A sah, aki országát a Közép-Kelet Svájcává akarja változtatni, és egyben a nemzet-közi porondon is híveket akar szerezni politikájának, nem sajnálja a befektetést: az *Orghast* pl. kapott 60 000 font szubvenciót, és hozott 2000 font bevételt. Így aztán a legendás szépségű színhelyeken, Darius, Xerxes és Artaxerxes sírjai területén évről évre megjelennek az európai

és amerikai avantgarde olyan képviselői, mint Grotowski, Victor Garcia, Joe Chaikin, André Gregory, az Open Theatre, a Bread and Puppet Theatre, Jerome Savary Grand Magic Circus - de ez a nemzetközi színházi divatrevü teljesen idegen a környezettől, melyben felvonnul. Helyi megtermékenyítő hatásról, olyan értelemben, mint a párizsi Nemzetek Színháza vagy a londoni Világszínházi Szezon esetében, itt beszélni sem lehet. Egzotikumként mutatják be még a perzsa népi színjátékokat is, kiegészítő programokon, a turistaelitnek, és, mint A. C. H. Smith írja, „néhány shirazi munkást, akik nem tudták megvenni az egy napi fizetésükért árult jegyeket, és megpróbálták, hogy egy háztetőre fölmászva ingyen nézzenek meg egy taziehet (hagyományos perzsa népi játék - Sz. J.), a rendőrség el is kergetett.”

Nos, a nemzetközi avantgarde e díszszemléjébe sorakozott be 1971-ben Peter Brook is, azzal a különbséggel, hogy ő őszintén hitte, több hónapos iráni tartózkodásuk alkalmas lesz e helyzet visszásságainak kiküszöbölésére, a tartós és mély kölcsönhatás módjainak megteremtésére. A fogadtatás reményeket keltett: az előzőleg a helyszínen már összetoborzott perzsa színésztársulatok szer-
tartásos fogadtatásban részesítették a Párizsból érkezett ismeretlen kollégákat. Tisztító rózsavízzel hintették meg, tömjénnel szórták be őket, majd a Korán alatt kellett elszékelniük, hogy bölccsé váljanak, s végül fáklyát nyomtak kezükbe, hogy az igazság megvilágosodjék előttük.

Távol a világtól

Bizony, ez az igazság hamar fel is derengett. A gárdát minden lakott helytől távol, egy a sah tulajdonában levő fényűző motelbe szállásolták el, ahol gondosan ügyeltek minden lépésükre. Pedig természetesen vajmi kevéssel szolgáltak rá erre a bánásmódra: politikailag nyilvánvalóan haladó szemléletű, de a politikai tevékenységtől tartózkodó művészekről volt szó, akik pusztán másszerűségükkel, nyíltabb, fesztelenebb viselkedésükkel, szokásaikkal, no meg sajátos művészi tevékenységükkel hívták fel magukra a figyelmet. Ezért is rejlik objektíve némi ironia Brook kommentárjában, mikor a Living Theatre braziliai letartóztatásának hírére így inti embereit: „A Living Theatre elment Brazíliába, ahol veszedelmes titkos rendőrség működik. Azért mentek, hogy színházat játsszanak, de a

rendőrségnek úgy tetszett, hogy bajt keverjen. Van egy egyszerű dolog, amit színészekkel mindig meg lehet csinálni: marijuanát keresni rajtuk. Most börtönben vannak, és kínozzák őket. Bölcs dolog egy pillantást vetni mások balsorsára és levonni a helyes következtetést. És most menjünk vissza reggelizni." Csakhogy a Living Theatre, minden exhibicionizmusa, fenegyerekeskedése ellenére olyan produkciókat hozott létre, melyeknek politikai robbanótöltete sokszorosan fölülmúlta az *Orghastét*.

Az előkészületek során tapasztalt kellemetlenségek meghatározóak voltak, sőt már-már életveszéllyel is jártak, mikor az előadásra került sor, elsősorban azért, mert a fesztivál helyszínén már ekkor készülődték az év folyamán később sorra kerülő 2500 éves jubiláris ünnepségekre. Különösen kínos botrány tört ki egy olyan főpróba alkalmából, melyet a császárné is meg akart tekinteni. A szabadtéri színpad berendezésére érkező művészeket egyszerűen nem engedték be a helyszínre. Brook erre vissza akarta rendelni a társulatot pihenőre egy közeli vendéglőbe, de még autóbuszukat sem vehették igénybe. Így aztán a társaság gyalog vágott neki a veszélyes útnak, az élen Brookkal és a karjába kapaszkodó ünnepezt londoni színésznővel, Irene Worth-szel. És itt érdemes ismét idézni A. C. H. Smith-t: „Gyönyörű séta volt a holdvilágos sivatagban: 60 ember egy oszlopban, négyes sorokban. A közösségi hangulat az eufóriát súrolta. Brook rátalált pályája egyik legtokéletesebb teátrális helyzetére. Az elmúlt nyár valamennyi kudarca kifejeződött ebben a lázadó gesztusban, amely pontosan a kudarcokat okozó elnyomó bürokrácia ellen irányult." Mert mit ért ez a lázadó gesztus? Végül megjöttek a felelős tisztviselők, akik kulturálisan elsimították a nehézségeket, és mire a császárné megérkezett, az előadás, ha némi késéssel is, de rendben lebonyolódhatott.

Egy félresikerült kísérlet

Hogy az iráni hatóságokkal és a hadsereggel nem sikerült egyetértést kialakítani, ez Brookot nyilván kevésbé lepte meg. Annál fájdalmasabban érintette őt és társait, hogy félresikerült az egyszerű néppel való kapcsolat megteremtése is, amire pedig két gondosan megszervezett kísérletet is tettek. Első ízben, még az előkészületek során, egy Uzbakhi nevű faluba látogattak el, egy rögtönzött komédiával, amely félénk fiatalember

nősülési viszonyosságainak kanavászára épült. Brook jelszava az volt: *make contact* - teremtetek kapcsolatot minden áron. A színészek számunkra kicsit naivnak tetsző örömmel fedezték fel a kapcsolatteremtés egyetemes közegét: a futballt. Pelé neve Uzbakhiban is varázsige - más közös szavuk aztán a helybeli sráccal nem is volt -, és egyesek még focizni is hajlandók voltak a furcsa idegen bácsikkal. Este a főtéren aztán összegyűlt a falu lakosságának apraja-nagyja, bár az eseményeket kissé értetlenül szemlélték. A végén az egyik perzsa színésznő édességet osztogatott a gyerekeknek, aztán „a társulat egyes tagjait meghívták teázni, de mivel a többiek már indulásra készültek, a meghívást nem fogadhatták el". Sovány eredmény - a színészeket mégis felvillanyozta. Annál keserűbb volt a csalódásuk Jar Baravoonban, ahová az *Orghast* egy rövidített-egyszerűsített változatát vitték el. Sokatmondó már az a tény is, hogy a terepszemlére kivonuló rendezőket - egy civil ruhás detektív kísérte. A falubeliek nem segítettek a színpad felépítésében, pedig a finanszírozó tévétár-saság még napidíjat is ígért munkájukért, maga az előadás pedig csak értetlen vihogást váltott ki. (Szegény színészek törték a fejüket, vajon a játék mely komikus lehetőségei maradhattak rejtve előttük, művészek előtt - pedig hát a nevetés valószínűleg csak a zavart értet-lenség kifejezése volt.) Ahogy zajlott a játék, egyre többen beszélgettek, a szín-padra rá se hederítve, a gyerekek pedig hamar otthagyták az egészet. Az egész kínos vállalkozást már-már jelképes érvényű incidens zárta: „Tudattuk a falubeliekkel, hogy a végén megtarthatják a fölöslegessé vált kellékeket, köztük azokat a bádogedényeket is, melyekben paraffint égettünk. Miközben a társulat már csomagolt, az egyik falubeli olyan mohón ragadta meg a néhány penny értékű tárgyat, hogy az edény, amelyben a tüzet csak az imént oltották el, megégette kezét, az olvadt viasz pedig végigömlött karján, és lepörkölte a bőrét, úgy, hogy ordított a fájdalomtól. A társulat elsősegélydobozó enyhített ugyan kínján, de azonnal be kellett szállítani egy iszpaháni kórházba." Ugyan-csak Iszpahánba tartott a társulat autóbusszal is, amelyen Brook tisztán művészi szempontból elemezte a kudarcot. Mint annyiszor A. C. H. Smith könyvének lapjain - az ellentmondás itt is önmagáért beszél.

Elgondolkodtató volt a kritikai visszhang: a fesztiválon részt vevő szakemberek reagálása. A legtöbben ugyan beérték művészi fenntartások hangoztatásával; a cselekmény és a nyelv érthetlenségét, hermetikusságát kárhoztatták, ugyanakkor kiemelve néhány egészen nagyszabású, sőt feledhetetlen művészi mozzanatot is. A nyugatnémet Ernst Wendt azonban a Theater Heute hasábjain a helyszín összefüggésében mérlegelte az *Orghast* hatását. Mint írta: „Soha nem éreztem a színházat dekadensebb ügynek", mint ebben az irreális környezetben, néhány száz, katonai fegyverekkel őrzött meghívott vendég előtt. A színészeket megfizették, azért, hogy elhomályosítsák a valóságot, hosszasan begyakorolt színjátékaikkal, amely feltűnő példája volt a mai színház egy tipikus mozgalmának: a mindennapi világból a misztifikációba, a mítoszba és a rítusba való menekülésnek. A próbálkozás - folytatta Wendt - színpad, előadás és néző unio mysticába való egyesítésére nem más, mint teljesen mesterkéltné, túltökéletesített kísérlet, amely a színház fejlődésében zavart szül.

A mecénás és az elkötelezettség

A könyvet A. C. H. Smithnek egy Brookkal készített interjúja zárja, melynek egyik kérdése Wendt vádjaira is vonatkozik. Brook a szemrehányásokra a következőképpen válaszol:

„Azt hiszem, mindez naiv és hisztérikus dolog. Gondolkodásban is, beszédben is, figyelembe kell venni élet- és munkafeltételeink realitását, és mindekelőtt meg kell próbálni, hogy ne essünk képmutatásba és sarlatánságba. Ha a pénzről tökéletesen purista felfogást akarunk vallani, úgy ezt tökéletes logikával kell végigvinni, és megszakítani minden kapcsolatot a bennünket körülvevő pénzügyi rendszerrel. De nem lehet pl. dolgozni a brit kormány pénzével, amelyből a félig államosított színházak élnek, vagy filmeket csinálni olyan pénzzel, amely még európai társaságok esetében is amerikai forrásokból származik, azaz belül maradni a Nyugat különféle pénzügyi struktúráin, és aztán hirtelen azt képzelni, hogy az egész helyzet megváltozott, mert az ember elmegy egy olyan országba, amely az adott pillanatban a világsajtó címdalain szerepel, és a rendőrségi brutalitás szimbóluma. Merő humbug lenne, ha úgy dolgoznánk Franciaországban, mintha naiv módon azt képzelnék, hogy ott nem létezik elnyomás vagy rendőri brutalitás, és

KOLTAI TAMÁS

Változatok a lelkiismeretre

Két előadás a moszkvai
Szovremennyik Színházban

1. Megmászni a Fudzsjamát

A színház most kezdi fölfedezni Csingiz Ajtmatovot.

A színház szomjas az igaz szóra, a mai életünkől sarjadó konfliktusra, az emberi helytállás hétköznapi példáira. Keresi azt a magatartást, amely változó korunkban a szilárdság és folytonosság reményét nyújtja. Ajtmatov prózájában rá lehet lelni ennek az emberi magatartásnak a formáira. Kisregényei - *A versenylő halála* és a *Fehér gőzhajó* - napjaink szocialista, elkötelezett irodalmának alapművei.

A világszínházat gyakran utánjátszással követő teátrális gyakorlatunk keblet melengető kivétele, hogy *A versenylő halála* Komlós János dramatizálásában Magyarországon került először színpadra, a *Fehér gőzhajó* pedig a Huszonötödik Színház jövő évi műsortervében szerepel.

Alig két hónappal *A versenylő halála* mikroszkóp színpadi bemutatója előtt debütált Ajtmatov drámaíróként Moszkvában, a Szovremennyik Színházban. A kirgiz származású író a Kazahsztánban élő Kaltaj Muhamedzsanovval közösen alkotta meg első eredeti drámáját, amelynek címe: *Megmászni a Fudzsjamát*.

A Szovremennyikben nem a hagyományos dobozszínpad fogadja a közönséget. A színpadon most nézők ülnek, középeről

pedig lejtős dobogó vezet az első széksorok tetejére ácsolt köralakú emelvényhez. (A színpadkép Savkat Abduszalamov munkája.) Ezen a porondon ütköznek meg egymással a szereplők eszméi, a köztük folyó, alapvető erkölcsi és világnézeti kérdéseket érintő vita során. Amit látunk: mélyen kimunkált gondolati dráma.

A nézőtér fölé kifeszített kék vászoncsík az eget jelzi. Egy hegy tetején vagyunk, valahol az Altájban, amelyet a szereplők egymás közt Fudzsjamának neveznek. Az asszociáció onnan származik, hogy régi japán legenda szerint a buddhisták a Fudzsjama tetejére másztak föl, hogy szemtől szembe kerüljenek az istennel, és így, a hétköznapi hívásai fölé emelkedve tisztultak meg attól a szennytől, ami a földi nehéz vándorúton a lelkükre rakódott. Valami ilyesmi történik a darab szereplőivel is. Egyikük, egy színész hirtelen kijelenti, hogy „ma itt csak igazat szabad mondani” s a komolyra forduló játék arra kényszeríti mindannyiukat, hogy szembenézzenek, ha nem is istennel, de önmagukkal.

Valójában ünnepelni jöttek ide: négy egykori iskolatárs, akiket gyermekkori barátság, közös kollégiumi szoba és közös frontélmények kötnek össze. Mindennek immár húsz-egynéhány éve. Azóta szétszóródtak, hárman megnősültek, és most azért jöttek vissza feleségestül, hogy találkozzanak egymással és egykori, szeretett tanítónőjükkel, Ajsa-apával.

A találkozás a piknik vidám hangulatában, tréfálkozással, evés-ivással kezdődik. A prímet a házigazda, Doszbergen viszi, aki főagronómus lett, és itt él tanító-nő feleségével, Alma-gullal. Iszabek befu

tott moszkvai író, felesége, Gulzsan színésznő. Mambet tanító, Oszipbaj pedig történész, a tudományok doktora. Ő az egyetlen, aki nőtlen maradt.

Kezdetben minden harmonikusnak látszik. A játékos vallomások sztereotip formái szerint kezdenek hozzá, hogy elmondják, mi történt velük az elmúlt években. Gulzsan, a színésznő az első, akinek rutinos „alakítása” közben egyszerre csak elcsuklik a hangja. Őszintén lennek, hajsoltnak, felszínesnek érzi az életét. A hirtelen kiszakadt vallomás egyszerűen más színben láttatja a többiekét is. Anélkül, hogy közvetlenül jellemeznék önmagukat vagy egymást, jobban megismerjük jellemük eltúlkolt vonásait is.

Gulzsan férjéről, Iszabekről kiderül, hogy sikeres író ugyan, de inkább divatos, mint tehetséges, és karrierjét önadminisztrációs képességeinek, „jó kapcsolatainak, az „iró dalmi életben való tájékozottságának és alkalmazkodni tudásának köszönheti. Doszbergen, az agronómus darabos humora, megnyerő nyersesége korlátoltságot, szellemi restséget és individualizmust takar. A közösség vajmi kevésbé érdekli. (Így jellemzi önmagát: „Az én kommunizmusom otthon kezdődik. A gyerekeim jólneveltek, fegyelmezettek és egészségesek. A bútorok, a ház-tartási gépek a legmodernebbek .. minden a legteljesebb rendben van.”) Oszipbaj, a befutott tudós önelégült, dicsekvő, szinte fürdik saját előmenetelének fényében. Annál elégedetlenebb Mambet felesége, Anvar. Azzal vádolja férjét, hogy élheterlen, ezért kell még mindig egy isten háta mögötti helyen dolgozniuk. (Egy alkalmas pillanatban

mindezt nagy hirtelen Iránban fedeznének fel. Az az elhagyott sziget, ahol az ember kívül maradhat egy komplex és elnyomó jellegű társadalmi gépezeten, nem létezik. . . Sok évvel ezelőtt már megfogamzott bennem a világos felismerés, hogy minden ember csak azon a térségen belül felelős, amely fölött bizonyos ellenőrzése van. A művészetben a pénzhez való viszony teljes mértékben azon múlik, hogy mi az, ami ellenőrzésünk alatt áll, azaz hogy a kivívott pénzügyi lehetőségeket becsületesen használjuk-e fel a a magunk kitűzte cél előmozdítására, avagy hajlandók vagyunk-e céljainkat eltorzítani azok érdekei szerint, akik a pénzt adták. . .

Elgondolkodtató, tisztességes és minden bizonnyal reális álláspont, amelynek helyességét a polgári társadalmakban születő jelentős műalkotások a gyakorlatban is bizonyítják. (Noha ugyanakkor, mint ezt Brook maga is tudja, számos példa mutatja, hol húzódnak azok a határok, ameddig a polgári forrásokból támogatott művészet elmehet.) És bár egy félfudális államrendszer pénze talán kevésbé tűnik rokonszenvesnek, mint egy parlamenti demokrácia pénze, ezek - itt Brooknak igaza lehet - inkább fokozati, a lényegét nem érintő különbségek. Más szóval: a *Hamlet* vagy a *Három nővér* Persepolisban alighanem koránt-sem tűnne ilyen abszurd vállalkozásnak,

és nem váltott volna ki ilyen szélsőséges reakciókat a bírálókból sem. Csakhogy az *Orghast* Persepolisban és ezt A. C. H. Smith könyvének minden lapja tanúsítja - hatványozottan képtelen vállalkozás volt. Mégpedig nem elsősorban azért, mert az iráni rendszer finanszírozta, hanem, mert ezen a pénzen - minden szubjektív jószándék-tól függetlenül - egy ezoterikus, pillanatnyilag legalábbis zsákutcának tűnő, a széles - helyi és nemzetközi - tömegektől elszakadt műalkotás jött létre, amelynek problematikus voltát ez esetben csak kiemelték az alkotók által hozzáfűzött naív és sorra megghiúsult remények.



Jelenet Ajtmatov-Muhamedzsanov: Megmászni a Fudzsjamát című drámájából (Szovremennyik Színház, Moszkva)

meg is kéri Oszipbajt, hogy járjon közben városba helyezésük érdekében.)

Mindez csak előjátéka az igazi drámának, és arra szolgál, hogy jelezze: valami megtörte az egykori harmóniát, a négy barát már nem ugyanaz az ember, mint volt.

Aztán kiderül, hogy az erkölcsi elhasználódás folyamata sokkal régebbi keletű, még az együttlétük idején kezdődött. Mambet emlékezteti a többieket ötödik barátjukra, a tragikus sorsú Szaburra. Szabur volt mindannyiuk közül a legkiválóbb és legtehetségesebb. A fronton is ő mutatott példát. Költőnek készült, és a harc szüneteiben naplójába írta verseit. S ezekben a versekben hirtelen és megmagyarázhatatlanul valamiféle elbizonytalanodás jelent meg. Fájdalom, fejvesztettség és az érzések zavarai. Olyan erő volt ez, amivel Szabur nem tudott megküzdeni. Összetört.

De ez még nem minden. A versekről mások is tudomást szereztek, Szaburt felelősségre vonták (talán „pacifistának” minősítették?), és ez végül is visszavonhatatlan tragédiához vezetett.

A Mambet földidézte régi esemény ki-robbantja a négy barát éles vitáját. Szabur verseit csak ők ismerték, barátjuk mást nem avatott be töprengéseibe. Arról nem is szólva, hogy az ütegben csupán ők

öten tudtak kirgizul. Az áruló, akitől tudomást szerezhetek a versekről, közöttük volt. De Ajtmatovot és Muhamedzsanovot elsősorban nem ez a konkrét felelősség érdekli. (Az áruló személye mind-végig rejtve marad a dráma folyamán.)

A *Megmászni a Fudzsjamát* szerzői azt kutatják, hogy mi határozza meg az emberek egymás közti kapcsolatait, mit jelent közösséget érezni a másik sorsával, erkölcsi felelősséget vállalni iránta.

A szereplők közül egyedül Mambet hajlandó a fájdalmas önvizsgálatra. Ő sem állt Szabur mellé a végzetes pillanatban, s azóta keresi magában gyengeségének okát. Nem hajlandó az önfelmentésre. Pedig annak idején ő volt az egyetlen, aki komolyan vette barátja elbizonytalanodását, míg Oszipbaj képmutató módon dicsérte Szabur verseit, Iszabek hallgatott, hogy ne felhőzze be viszonyukat, Doszbergennek pedig egyszerűen idegen maradt a költészet. Mambet azonban elkeseredetten próbálta Szaburt meggyőzni arról, hogy nincs igaza. A vita hevében még öltre is mentek. De most nem ezért az ütésért hibáztatja ma-gát, hanem azért, hogy amikor bekövetkezett a tragédia, amikor segítenie kellett volna - ehelyett félreállt, és hallgatott.

Mambet életét és jellemét ez az élmény örökre meghatározta. Most derül ki,

hogy a szerény külső, a többiekéhez képest sikertelen élet, az életteretlenség lát-szata mögött egyedül benne vannak szilárd erkölcsi elvek, egyedül ő maradt kérlelhetetlenül kemény és szigorú mindenfajta megalkuvással szemben. Így lett valóban a tanítványa (egyedüli méltó tanítványa) Ajsa-apának, a tanítónőnek, aki kikezdehetetlen emberi méltósággal, az egész életüket fáradhatatlan munkával hitelesítő szikár öregek gránitkeménységével magasodik a darab folyamán mindvégig a szereplők fölé.

Lehet (a kritikák egy része is fölemlgette), hogy Szabur története - mint a mű alapkonfliktusa - valamelyest spekulatív. Hogy nem a figura diktálja a drámát, hanem fordítva: a drámai szükség-szerűség hívott életre egy olyan hőst, aki nem is szerepel a műben. Szaburnak azonban dramaturgiai funkciója van: a jelen idejű történethez viszonyítva a régmúltba beexponált alapkonfliktus arra figyelmeztet, hogy vannak emberek, akik egész életükben folytonosan a felelősség előtt menekülnek. Erről szól ugyanis Ajtmatov és Muhamedzsanov drámája. Megmászni a Fudzsjamát - ez azt jelenti, hogy felemelkedni saját lelkiismeretünk csúcsaira. Mert sok mindenre lehet hivatkozni az életben a felelősség alól való kibúvás igazolására. Lehet hivatkozni a

történelem buktatóira (mint Oszipbaj teszi), lehet hivatkozni a körülményekre, a családra, a megélhetésre és sok egyébire. De csak addig, amíg nem találkozunk az ellenpéldával: azzal a magatartással, amely mindezek ellenére is a felelősség vállalására épül.

A *Megmászni a Fudzsijamát* nem négy ember magándrámája. Nem a kislelkűség, az elvtelen megalkuvás, a hétköznapi praktikizmus, a karriervágy erődjéi ellen hadakozik. Ha csak ezt tenné, kevésbé volna érdekes. Ajtmatov és Muhamed-zsanov a szocialista társadalom egyik alapkövetelményét jelölik meg: az egyes ember elkötelezettségét a másik ember, szélesebb értelemben az egész közösség iránt. Élesen, keményen és illúziómentesen fogalmaznak. Szemléletükben egy-szerre van jelen nyugtalanság és hit. Semmi hajlamot nem mutatnak a konfliktus lekerekítésére. Sőt, a dráma utolsó jeleneteiben egy új konfliktus behozásával támasztják alá mondanivalójukat.

Ezt a befejezést néhányan vitatták. Nem gondolati igazságát, csupán dramaturgiai létjogosultságát kérdőjelezték meg.

Egy dramaturgiai illemtörvény szerint valóban nem etiketszerű a dráma vége. A társaság - mintegy a vita idegfeszültségét levezetendő - a négy barát gyermekkori szórakozásával fejezi be az estét: köveket gurítanak le a meredek hegyről. (Ajsa-apa ekkor már nincs köztük.) A reggeli ébredés után az erdőgazdaság dolgozója hozza a hírt, hogy egy aszszonyt halálos baleset ért: agyonsújtotta a hegyomlás. Ismét tragédia történt tehát, amiért újra közösen immár heten - a felelősek. És négyen újra megszöknek a felelősség elől, bokros teendőikre, halaszthatatlan munkájukra hivatkozva. Csak hárman maradnak ott, hogy szembenézzenek tettükkel: Mambet és az agronómusházaspár (akik egyébként sem szökhethének meg sehová).

Az embereket nem lehet varázsütésre megváltoztatni. Hiába szembesítjük őket önmaguk rosszabbik énjével - csupán ettől, nagy hirtelen nem változik meg semmi. Nem elég tehát egyszer megtenni - naponta kell. Erre figyelmeztet a *Megmászni a Fudzsijamát*.

A Szovremennyik Színház előadása, Galina Valcsok főrendező irányításával a színház legjobb hagyományait folytatja. Aszkétikus egyszerűség ötvöződik a jellemek pontos lélektani kimunkálásával. Jelzésnek éppúgy nincs helye itt, mint

túlrészletezésnek. A körszínház, a testközelség a nézőkhöz egyaránt megköveteli a figurák természetes színpadi létének kidolgozását (az egyvégtében tartó két és fél órás játék nem kis fizikai és szellemi megterhelést ró a szereplőkre), valamint a hangsúlyos és hangsúlytalan helyek ritmusának gondos rendezői kiegyensúlyozását. Mambet szerepében I. V. Kvasa és az Ajsa-apat a Hadsereg Színház vendégművészeként játszó L. I. Dobrzsanszkaja monumentális egyszerűsége koronázza meg a kiváló együtttest.

A *Megmászni a Fudzsijamát* egyértelmű kritikai és közönségsiker a Szovremennyik Színházban. Az ibseni-csehovi zárt dramaturgia tradíciói szerint építkező, szigorú konstrukciójú mű gondolatilag messze a legigényesebb és a legfelkavaróbb az elmúlt évek szovjet drámaterméséből.

Remélhetően mihamarabb találkozunk vele magyar színpadon is.

2. Mint testvér a testvérnek

David Rabe (eredetileg *Botok és csontok Sticks and bones* című) drámájának New York-i ősbemutatójáról Bátki Mihály adott hírt a SZÍNHÁZ 1972/1 1. számában. A New York-i kritikuskor 1970. évi díjával kitüntetett mű moszkvai bemutatóját fölfokozott várakozás előzte meg: a tematikailag a vietnami háborúhoz kapcsolódó mű rendezésére Andrzej Wajda vállalkozott, akinek ez volt a második színpadi munkája (és az első *külföldi*) Dosztojevszkij *Ördögökjének* óriási nemzetközi sikerű krakkói előadása után.

Rabe drámája azon kevés Vietnambéli drámák közé tartozik, amelyek a fegyverszünet megkötése óta semmit sem veszítettek időszerűségükből. Sőt. A dráma hősének, a Vietnamból hazatérő, katonaviselt Davidnek a sorsában éppen a fegyverszünet óta több tízezer honfitársa osztozik. Es nemcsak azok, akik hozzá hasonlóan katasztrofális sérülést szenvedtek (David megvakult), hanem azok is, akik látszólag egészségesen tértek haza, és közben felgyülemlett zsoldjuk csinos kis összeg formájában várja őket. A dráma ugyanis arról szól, hogy Vietnambot nem lehetett megúszni. David vakasága, látomása saigoni szerelméről, aki követi őt a szülői házba, szimbolikus. Csakúgy, mint az a film, amelyet ott készített. Mindez azt jelzi, hogy Vietnambot kitörölhetetlen nyomot hagyott az amerikai katonákban. Azokban is, akik sér tetlenek maradtak, és azokban is, akik

nem lettek szerelmesek egy „sárga” nőbe. Vietnambot nem lehet elfelejteni. És főként: Vietnambot után nem lehet úgy élni, mint Vietnambot előtt. Mintha nem történt volna semmi ..

Amerika lelkiismeretéről van tehát szó. Arról a lelkiismeretről, amellyel minden egyes amerikai háztartásban szembe kell nézni. Csakhogy ez kényelmetlen, és nem illik bele abba az életformába, amely eddig nem tanult meg elviselni nemzeti katasztrófákat. David családjának a fiú sorsa, egyre elhatalmasodó rögeszméje, szellemi-testi eltoppulása és deformálódása először tragikusan fájdalmas, később kényelmetlenné válik, s legvégül elviselhetetlen lesz. Egyszerűen nem tudnak mit kezdeni vele. Sem ők, sem a tiszteletes (ennél felsőbb szinten, úgy lát-szik, még keresni sem lehet az orvoslást a mai Amerikában). David tönkreteszi az életüket. Végül már nem bírják tovább: elhatározzák a halálát. Megértetik vele, hogy öngyilkosságot kell elkövetnie. Az erek felvágására szolgáló kést a szerető öcs nyújtja át: *mint testvér a testvérnek*.

Rabe ebből a már-már groteszk paradoxonból - a békés amerikai otthonok nyugalmát feldúló „veterán” feleslegessé válásából - vezeti le darabját, amely ezáltal rafináltan csempészi be a szabályos lélektani drámába az abszurditás elemeit.

Meglepő, hogy Wajda figyelmét elkerülte a darabnak ez az alapvető kettősége. Kevésbé valószínű, hogy magától a színházról idegen a stílus: Örkény *Tóték*-jének előadása ellenbizonyíték. Nincs kizárva viszont, hogy ez az amerikai családok szemszögéből íródott darab, kiszakítva saját környezetéből képtelen kapcsolatot teremteni a közönséggel. A nézőtér reagálása legalábbis erre mutat.

Bármilyen legyen is az ok, a produkció aligha mondható sikeresnek. Wajda hasztalan erőltette a belülről ábrázolás és a karikatúra egyidejűségét, ebből valami furcsa-életlen hibrid jött létre, az illusztrálás kétségtelen jegyeivel. Jellemző, hogy még a kiváló Tolmacseva (*a Megmászni a Fudzsijamát* nagyszerű Gulzsanya) sem találja a helyét, és hasonlóképpen külsőségekbe téved a fiatalabb testvért játszó Tabakov, a *Tóték* kongeniális őrnagya. Ebben az előadásban is Kvasa (az Ajtmatov-darab Mambetje) a legjobb, de amikor el kell nyiszálnia a kezelője alá rejtett csövecskét, hogy az odakészített kis lavórokba becsurogjon „a fölvágott erekből” folyó vörösrre festett lé, már ő is tehetetlen.

szemle

HERMANN ISTVÁN

Az emberáldozat aktualitása

Sárospataky István bemutatása

Fiatal drámaíró akarnak bemutatni ezek a sorok. Már első drámája, a Kőműves Kelemen című népballada drámai feldolgozása feltűnést keltett. Elsősorban nem az érdekelt engem mint olvasót, ami Sárospataky drámájában formai újítás. (A fiatal drámaíró ugyanis szakított a jambussal és verses drámáit tizenkettesekben írja, mert az a véleménye, hogy a jambus széttördeli a hosszú magyar szavakat, és csupán a rövideknek ad hangsúlyt, míg a tizenkettes a valóságos gondolatokat ragyogtatja elő.) Mindenekelőtt az lepott meg, hogy Sárospataky drámája tartalmilag, gondolatilag elszakad a mi közéletünk és drámaírásunk szokásos sémáitól. Vagyis nem abban az értelemben közéleti a dramaturgiája, hogy a hatalom és demokrácia problémáit feszegetné, hanem új problematikával áll elő. S ez az új problematika - az emberáldozat. Mindenki azt mondaná erre: de hiszen ez régi balladisztikus probléma. Ez igaz is. Csakhogy Sárospatakynál a régi balladisztikus probléma úgy merült fel, mint mai kérdés: megéri-e az emberáldozatot az építés?

Ezért fogtam hozzá izgalommal új drámájának (ideiglenes és nem vonzó címe: Condra) az olvasásához. Vajon itt is szembetalálkozom-e azzal a pátosszal, amely megcsapott az első drámában? Kiderült az, hogy az újabb dráma jobb, sokoldalúbb, mélyebb és közvetlenül aktuális.

Alapja egy újsághír volt, amely arról tudósított: egy tanyán az új istálló építése után szanálni kellett a régi házakat, és a házak lakói tiltakoztak kiköltöztetésük ellen. Csaknem mindennapi eset, és nincs benne semmi mélyebb drámai mag, legfeljebb egy riport vagy egy novella tárgya lehet. Azonban Sárospatakynál ez a téma hirtelen kibontakozik, s nem egy tanya, hanem egy világ áll előttünk. A dráma főhőse, a Férfi éppen az a hős, akiről azt szokták mondani, hogy az új harcosa. Ő küzd a modernizálásért, ő teremti a kapcsolatot a tanya és a város között, ő képviseli a haladást.

Felésege félig-meddig cigány származású és szintén gyűlöli a maradiságot. Az

a célja, „hogy ablakot nyisson a friss levegőnek, földig rombolja a halál tornácát”. S mégis, a férj és feleség mint ellenség állnak szemben a darabban, s ellenségességük családi tragédiához vezet.

Miért? Ketten akarják a haladást, ketten szeretnék száműzni a mocsárvilágot, a babonát, és ők ketten kerülnek leginkább szembe egymással. De mit mond az asszony férjéről a többi asszonynak? „Veletem töltötte napját, éjszakáját; /nem velem törődött! Most is értetek van/ Oda a városban, állataitokért,/ hogy még barmaidok is szebbek legyenek/ az én szépségemnél. Ezt köszönjem talán?” S ebben benne van az a probléma, amiért érdemes volt a darabot megírni, és ami talán korunk egyik igen fontos kérdése. Hova visz a haladás útja akkor, ha a haladás elszakít a legegyszerűbb emberi kötelekektől? Miért van az, hogy embereket és elsősorban családtagjainkat áldozzuk fel a fejlődés úgynevezett oltárán? Végül miért van az, hogy azok, akikért igen sokszor a legokosabb emberek küzdenek, valami embertelent éreznek az emberiben, a fejlődésben, a kultúrában, a haladásban - és szembefordulnak vele?

A dráma szerkezetileg ezt az ellentmondást úgy mutatja be, hogy közben emberi sorsok pörögnek abban a hatalmas hengerben, amelyet a fejlődés dinamizmusa teremtett meg. Az Asszony, aki egyúttal elhagyott, vagy - városi szóval így mondanánk - elhanyagolt asszony, férje öccsének, a Fiatalembernek szeretője. A Fiatalember pedig az elégedetlen emberek szószólója lesz bátyjával szemben. A háttérben egy éppen elviruló vénlány tragédiája játszódik le, aki a Fiatalembert mint jóvendőbeli kérőjét tartja számon. S ugyanígy háttérben játszódik le a testvérpár beteg apjának haldoklása is, mely kirobantja az ellentétet a tanyavilág és az Asszony között.

Látható tehát, hogy a dráma minden motívuma együtt van, sőt a leírásból úgy érződik, mintha a motívumok szinte egymásra halmozódnának, mintha az író tobzódna a motívumokban. Azonban a leírás természetesen nem tudja visszaadni a dráma sajátos hierarchikus típuszövegét. Mert ami a háttérben van, ami háttér-motiváció, az kevésbé tehetséges drámaírónál állandóan a felszínre törekedne, s ugyanolyan súlyt kapna, mint az alapvető konfliktus. Ezek viszont - a jelen esetben - vannak és még sincsenek, mindegyikük kifejlődhetne, és önálló drámai alappá válhatna, de mégis mögötte lappanganak a cselekménynek.

Itt kell rátérni az igazi konfliktusra. A Férfi maga is felismeri az utolsó pillanatban, hogy az alapvető emberi kötelek szétszakítása milyen átfogó társadalmi veszélyt rejt magában. És éppen abban a pillanatban jön rá, amikor világossá válik: „hogy azok a falak nemcsak sárból vannak, /könnyekből mint könnyből, piszokból van gyúrva/ az emberi konokság és megrögzöttség is/ ellenük fordulnál, nem a falak ellen.” De az utolsó pillanat már nem segít, és nem segíthet. A családi tragédia bekövetkezik, és mellette a háttértragédiák is. Elvész a testvérpár, elvész a reménykedő vénlány, és haláluk egyúttal tanúbizonyság is. Tanúbizonyság arról, hogy emberáldozattal nem lehetséges megépíteni az új, a modernebb világot. Az emberáldozat nem akkor következett be, amikor a tragédia, illetve a tragédiák beteljesültek. Évekkel ezelőtt. Amikor a Férfi fiát mesterségesen távol tartja mindentől, ami régi, ami idejétmúlt, és csupán az új lehetőségek felé orientálja, amikor feleségét szinte észre sem veszi a munka lázában, mikor a munka tölti be egész életét, és nem veszi észre mindazt, ami közvetlenül mellette van.

És legnagyobb tévedése az, hogy a közös általános célok egyúttal közösséget teremtenek konkrétan is. Ez egyáltalán nem igaz. Nem csupán az általános célokért kell nap-nap után küzdeni, hanem az emberi viszonylatok is azt jelentik, hogy mindennap tenni kell valamit, mert nem konzerválhatók évekre vagy évtizedekre. S ez a tévedés a tragédia igazi oka. Ami azután a drámában lejátszódik, mind ennek a tévedésnek a következménye. Hitek, illúziók dőlnek romba, és romba dőlésük semmit sem változtat már a világon, mert ezek az illúziók megérdemelték sorsukat. Pusztító illúziók ezek, s mindig rombolnak, mert aki a nagy általánosra függeszti tekintetét, közben pusztulni hagyja mindazt, ami évezredekken keresztül konkrét, de partikuláris értékek hordozója volt, s amelyeken keresztül küzdhetjük csak fel magunkat az igazi értékekhez.

A szerző - civil foglalkozása fogorvos - most új darabján dolgozik. Zora lesz a címe, és 1514-ben játszódik Dózsa útjának periferiáján. Vannak nagyon aktuális és mély drámaírói elképzelései. Remélhetőleg előbb-utóbb nemcsak folyóiratdrámák szerzője lesz, hanem színpadot is kap. A szokatlan forma mögött érdemes lesz felfigyelni a nagyon is mai tartalmakra.

SÁROSPATAKY ISTVÁN

Condra

S(Részletek a drámából)

FÉRFIAK: Felépítették itatós, jászolos nagy üvegablakos
baromistállótok,
és mi bízunk benne, gyarapodni is fog. Várd
ki türelemmel! Vigyázz, magad ellen fordul a
sietség. Hogyha nem becsülöd meg a
pillanatot, percet sem érdemelsz. Nem
tanácsot kértem, hanem támogatást!

FÉRFI: A szándékom tiszta s nem köti meg kezem
sem az elismerés, sem a vesszőfutás. Csakis a
cselekvés *hozza* meg nyugalmam, nyugtatja
félelmem: a családot féltém. Nem engedhetitek
darabokra hullni, nem, hogy elválassza levelet az
ágtól ágat a fájától kényszerű állapot,
a gyors gyarapodás! Nem, hogy ne siessek
visszavenni fiam, aki köztetek él.
Magam adtam nektek. Az anyjától kellett
elszakítanom, mert azt akartam, érjen, holott
tudva tudtam, zölden leszakított napon érő
gyümölcs íze hamis íz csak. Kérdeztétek meg
az anyját, feleségem hogy bírja nélküle?
Nélkülem hogy bírja?! Csoda, hogy nem
kapott eddig az italra. Mert üres az ágya nap
nap után, hetek hónapok szerelme fúl a
vánkosaiba.

S így vannak mindnyájan: otthon bajra vannak, itt
meg nem kellene; ott nem maradhatnak, ide nem
jöhetnek. Mire vezethet ez?! Meddig késlekedtek
még, mit kívánnátok?! Alázom meg magam,
fogjam könyörgésre? Azt akarjátok, hogy
hasznomat vegyétek, akkor engedjétek lennem,
hogy az legyen aki vagyok, ne más; ne a
nyomotokba tolakodó árnyék, ne a szavatokkal
hetvenkedő cseléd s belül kételkedem.
Úgy hihetek csak az igazságotokban
ha meg is tehetem, amit meg kell tennem.

FÉRFIAK: Ne becsüld túl magad! Megtetted ...

FÉRFI: Semmit sem!
Ahhoz, hogy megtegyem, le kéne rombolnom
előbb a pizsokból, sárból gyúrt falakat,
amik körülvesznek, körülkerítenek,
és mert az emberek önmaguk emelték
saját maguk köré eredendő bűnnek,
kedvesek előttük, lerombolni nehéz.

Gépekre van szükség, napfényes szobákra,
segítségetekre, nem fontolgatásra!,
Nemet nem mondhattok.

FÉRFIAK: Vigyázz, te is tudod, hogy
azok a falak nem csak sárból vannak, könnyekből,
mint könnyből, pizsokból van gyúrva az emberi
konokság és megrögzöttség is.
Ellenük fordulnál, nem a falak ellen!
Azok leomolnak, de te tehetetlen
maradsz mindörökre, megvetve, utálva.
Visszájára fordul legjobb szándékod is,
ha senki sem érti, vesztedet okozza.

FÉRFI: Ha kell, gyűlöljenek, nem rettenhet vissza. El
kell a tanyákról jönniök, akárhogy, akármilyen áron,
csakis az érdekel.

FÉRFIAK: Embert, ha nem kímélsz, törvény ellen teszel!
Józanodj ki végre, hallgass a szavunkra!

FÉRFI: Mutassatok törvényt, amelyik azt mondja
legyél csúszó-mászó, mérd magad csigához,
Vesztésd el röptödet, szabd az emberlépést
csigalassúsághoz. Én úgy tudtam, azért születnek:
védjenek, szolgáljanak minket.

FÉRFIAK: Szolgálj jól a törvényt és az szolgál téged.

FÉRFI: Szolgákat akartok? Szolgát nevelnétek ?

FÉRFIAK: Engedelmes embert!

FÉRFI: Értőn engedelmezt!
Ne, mint az otromba malomkő körbejár, megteszi,
ami kell, nem kérdezi, miért ..

FÉRFIAK: Kérdeztél, feleltünk. Válaszunkkal érd be!

FÉRFI: Nem veszitek észre, milyen értelmetlen
kötni magatokat, lefogni a kezem?

FÉRFIAK: Te nem veszed észre esztelenségedet:
önmagadnak ásol vermet, türelmetlen!!

FÉRFI: Mondjam, amit hiszek, *arra*, hogy nem igaz?

FÉRFIAK: Így csak önhitt lehetsz, ugyan sovány vigasz!

FÉRFI: Hátráljak meg talán, szökjem *magam* elől
s elégedett legyek ?

FÉRFIAK: Sem meghátrálásnak,
sem türelmetlenségnek helye nem lehet!

FÉRFI: Jól van, jól. Így vagyunk ? Ezt kapom tőletek ? De
annyi baj legyen, elbírok magammal. Térdre
kényszerítelek titeket még tudom: inkább felgyújtatom
az egész vidéket

és akkor kénytelen adtok menedéket faluban
városban - mintsemhogy megvárjam, amíg az
állatok hullani kezdenek.

Mert ahogy az apám, mások is fertőznek
darabokra tépett családmaredekok,
s előbb csak beszéddel, hitvány szokásokkal,
aztán betegséggel rontanák magukat
mígnem úgy maradnak, mint az egy szál ujjam,
hogyha szót fogadnék tiltó szavatoknak. Nehogy
azt higgyétek, nem hagyom annyiban,

akarjátok vagy sem, mindent megmozgatok, s akarják e vagy sem, meg fognak mozdulni, ha nem, elpusztulnak. Meg fogják érteni. Apám legyen példa!

FÉRFIAK: Apád jó helyen van.

FÉRFI: Jó helyen?

FÉRFIAK: Kórházban.

FÉRFI: Akkor hát még inkább: Gondoljatok rá és úgy határozzatok, hogyha nem akartok menhelyet, ispotályt kórházat emelni, mert amíg kivárák jobb döntéseket, mind elnyomorodnak, megvénülnek, s vénen koldusbotra jutnak. Hát ezt akarnátok? Emlékeznék rám, de már késő lenne ... Meggondolhatjátok. Nincs több szavam, megyek. Ha meggondoltátok ott a fiam, jöjjön üzenetek értem.
Talán megegyezünk.

(a színpad teljes sötétségbe borul)

.....

FÉRFI: Ne véd, nem ismered. Hová tetted szemed mikor fölcseréltél engem az öcsémre?

ASSZONY: Hová, mikor veled léptem egyezsége?! FÉRFI: Nem magad akartad? Kényszerítettelek? ASSZONY: Mért, nem tetted volna? Miért szerettelek? FÉRFI: Hol vesztettünk utat? Hogyan történhetett? ASSZONY: Ezt neked kell tudnod. Mért tőlem kérdezed? FÉRFI: Hogy tudsz ilyen könnyen mindent felejtetni? ASSZONY: Hogy nem tudtam eddig ugyanígy dönteni?! FÉRFI: Hiszen nem irtóztál akkor még így tőlem ..

ASSZONY: Döntöttem. Ne említsd, ne hozd fel a múltat, keserű lesz a szám. Akkor egy volt fontos, akármilyen áron, hogy együtt maradjunk. Arra egyikünk se gondolt még, hogy hogyan. Úgy tűnt, egymás nélkül nem vihetjük sokra, most meg már egymással nem megyünk semmire. Azt hiszed, nem tudtam, hogy mi a te dolgod? Azt hiszed, nem vártam kellő akarással? Hiába is mondtad, nem kell mindent tudnom, tudtam amit tudtam, mért nem tanítottál? Gyenge vessző voltam, mért nem hajlítottál? Hogy gyűlöltem akkor mindenkit, akiről azt hittem, hogy elvesz, de te magad hagytál magamra. Hol voltál, mikor feljajdultam,

hol, mikor megszülettem kínok között fiam? Azóta is, felelj, nem talállok, hol vagy? Nem is olyan közel, hogy megfoghassalak, nem is olyan messze, hogy ne láthassalak. Tudod hány éve már? Éjszakáról éjszakára csak egyedül hálók, akármerre tapogatok csak falat találok minduntalan. Próbálj becsülettel élni, ha a becsületed így fordul ellened. Tested ellen szép szó: mert meg tudtál mindig mindent magyarázni, abban nem volt hiba. Mint a lopott holmit árultad a lelked, és észre se vetted közben elárultad. Elárultál engem el, a többiekért, akik sosem voltak igazán teveled, s velük te se voltál: az, hogy parancsoltál? Parancs tuskét növeszt, kényszer ellenállást. Jaj, legalább egyszer ha megcsaltál volna, de még meg se csaltál; hogyha mint az állat részeg lettél volna, nem gyűlölnék így, mint ezért ... Ember vagy?!!! Éljl ember módra! Husom is van, testem!!! Félek a testemtől, becsap, mert szeretem.

FÉRFI: Fogadj vissza engem, kérlek, mert nem tudok egyedül megenni ... Ami bennünk épült ne rombolj le mindent. Akard és menni fog.

ASSZONY: Nem. Már nem akarom. Rombolni akarok.

FÉRFI: Fiadra gondolj, csak együtt nevelhetnénk töretlenné ..

ASSZONY: Vakká! Ne érj hozzám!

FÉRFI : Sírok.

Szégyen, szégyen. Ne hagyd! Kell, hogy ne engedjed!

ASSZONY: Kell?! Hát most sem érted, annak az időnek vége mindörökre.

FÉRFI: Elmúlt, mégis kérem.

ASSZONY: Bennem véget érnek, nem múlnak a dolgok! Ne is kérjél többet, haszontalan lenne, ne is könyöröggél, úgyis mindhiába, ne alázd meg magad! Számoltam mindennel Apádat illően el fogjuk temetni, aztán soha többet semmi közös dolgunk.

FÉRFI :.....

Te is elhagysz engem. Mind ellenem vagytok. nem értettetek meg, vagy én nem titeket. Már nem is akarlak. Feladom a harcot. Legyen ahogy lesz majd, magatokra hagylak.



PÁLYI ANDRÁS

Kritikusportré helyett

Molnár Gál Péter könyvéről

Nemzeti színikritikánk együtt sarjadt nemzeti színjátszásunkkal: alkotóművészet és művészeti kritika elválaszthatatlanok, a kritika része a művészeti életnek. Kezdetben volt az íróportré. Egy-egy színházi előadás szerzőjének az író tartottuk, úgy gondoltuk, egy-egy drámaírói arckép színjátszásunk egy-egy fejezetét örökíti meg. Ebben volt is némi igazság. Péterfy Jenő „íróportréit” ma is izgalommal olvasom: ő sosem tudta elvonatkoztatni az író munkáját a színházi közegtől.

A színészanekdotákból megszülettek a színésztörténetek, novellisztikus vagy tárcaformában, majd az elemző igénnyel írt színészportré is. A rendezőportré is. Manapság már díszlet- és jelmeztervezőkről, sőt koreográfusokról is olvashatunk portrét. Világosítókról és kritikusokról nem szokás portrét írni. A világítás művészete viszonylag friss dolog a színházban, az elektromos áram felfedezése tette lehetővé. A kritikának valamivel nagyobb hagyománya van. Csak-hogy a kritikust, a *hivatásos nézőt* - ahogy Molnár Gál Péter nevezi magát - szeretjük kitagadni a „szakmából”. A néző maradjon meg műkedvelőnek. Vagy végezze el a főiskolát, és sorakozzon be a „stábba”. Molnár Gál Péter elvégezte a főiskolát, és néző maradt.

Közel két évtizedes kritikus pályája, melyet immár három könyv is fémjelez - a *Honthy Hanna és kora*, az *Olvasópróba* után most a *Rendelkezőpróba* -, kínálja a lehetőséget, hogy kritikusportrét rajzoljunk róla. Nem vállalkozom rá. Ha vállalkoznék, Péterfy Jenő mondását választanám mottóul: „Vannak művek, melyekre nézve, a kritikus oly örömet érez, mint az anatómus az érdekes hulla felett. Minél több a kinövése, annál gyönyörűbb.” Molnár Gál Péternek, ha tagadja, ha nem, gyönyörűsége, szenvedélye a kritika. Ő maga így ír erről, Vörösmarty ürügyén: „Ha egy színikritikust megkaparsz - még a legskolasztikusabb irodalomtörténész professzort, a legszakállasabb akadémikust is -, maszkja alól rövedesen kibukkan az elvetélt drámaíró, az irigy színész vagy rendező. Színházi

kritikát írni olyan fájdalmasan hajszott és hálátlan méltánytalanságokkal teli mesterség, hogy csupán a szenvedély magyarázhatja meg annak az örülségét, aki ebbe belefog, folytatja: ha egyebet is csinálhatna.”

Nem véletlenül emlitem Péterfy Jenőt. Számomra ő az első „hivatásos néző” a magyar színháztörténetben, s mindmáig a legnagyobbak közül való. Péterfy mindig a néző, a közönség oldalán állt, s nem csupán azért, hogy tájékozódási vágyát, igényét megóvja a színházi üzletemberektől. Ismerősei, barátai feljegyezték, alkatát mennyire meghatározta a *befogadás élvezete* utáni vágy, legmélyebb zenei élményéről például, Joachim és Bülow Beethoven-játékáról szólva is „élvezetről” beszélt, s ezzel az elemi vágygal ült be minden esete a színházba. Kritikáit gyakran tudósításoknak nevezte, s valóban tudósított, eseményt mondott el, aminek este a színházban szemtanúja volt. Innen írásainak, stílusának tárcaszerűsége, melyekből mégsem hiányzik az egyértelmű esztétikai állásfoglalás, sőt mindannyiszor kirajzolódik a „tudósító” alapvető morális szemléletmódja.

Megvallom, elolvasva Molnár Gál Péter új könyvét, Péterfy Jenő írásaiért nyúltam; s az ímént Péterfyt jellemezve, már Molnár Gálra is gondoltam. Kritikáik lényeges vonásaiban érzem a rokonságot, a kritikus alkataban, az írói megközelítésben, a módszerben, a stílusban. Meglepően hangozhat, de úgy hiszem, nemcsak abban rokonok, hogy szellemes színházi „tudósításaikkal” - a legcsekélyebb elvontság és elméletieskedés nélkül - minden alkalommal sajátos, egyéni színházideáljukról vallanak, hanem színházi eszményük is közel áll. Péterfy úgyszólván egyetlen alkalmat sem mulasztott el, ha a szerző vagy a színészek jó-kedvét dicsérhette, kritikáiban a játékos jókedv valóságos kultuszát fogalmazta meg. Molnár Gál Pétert is gyermeki örömmel tölti el Major cirkuszsínháza, s Major színpadi kikacsintásairól, magán-számairól is régi bohócélmények jutnak eszébe, s ugyanezt a vidám színházat csodálja, mondjuk, Várkonyi Szerelem, ó!-rendezésében, vagy abban, ahogy Marton Endre színpadi masinériája lenyűgöző csodákat teremt (*Csongor és Tünde*).

Sőt, továbbmennék: a Péterfyéhez hasonló szomjival fordul az új irányzatok, jelenségek felé, s rokonszenven fogad minden érdemleges kísérletet. S ahogy Péterfy Ibsent, akit sokakkal szemben elismert és csodált, megpróbálja klasszikus

esztétikai eszményeihez „felemelni”, holott Ibsen épp a klasszicizmus dramaturgiáját *zúzza* szét; úgy Molnár Gál is, a cirkuszsínházról szólva (mely valóságos önálló kis esszé a Major-esszében), saját színházideáljába vonja be a kor valamennyi jelentős avantgarde-ját, még Grotowskit is, aki pedig épp a látványos mutatványszínházat tagadja a legszenvedélyesebben.

Ezzel elérkeztünk a legkényesebb kérdéshez: a kritikus szubjektivitáshoz. Péterfyt stílusának mozgalmassága, játékossága, fluktuálása miatt azzal vádolták, hogy impresszionista; Molnár Gál ellen is, aki hasonló szenzibilitással ír, az a leggyakoribb kifogás, hogy szubjektív impresszióit írja meg. De vajon hány olyan kritikusunk van, akinek csak né-hány esztendei kritikájából az övéhez hasonló, már-már mániakus következetességgel rajzolódna ki ugyanaz a színház-esztétikai eszmény, igény, követelmény?

Valóban nem ír kandidátusi disszertációkat, s a *Rendelkezőpróbát* sem a Tudományos Akadémiához, hanem a Szépirodalmi Kiadóhoz nyújtotta be. Sőt, szemérmesen titkolja azt a filológiai apparátust, azt a több éves, több évtizedes felkészülést, ami könyve mögött rejlik. Mindenre *emlékszik*. Még akkor is „hivatásos nézőnek” érezte magát, amikor dramaturgként színházban dolgozott: az üres színpadon áthaladva, „mágikus” erőt tulajdonít a kulisszáknak, az épületeknek; nem tartozik a „bennfentesek” közé. Egy dolgot azonban semmiképp sem lehet szemére vetni: a tájékozatlanságot. Látszólag kötetlenül cseveg három nagy rendezői egyéniség ürügyén, nem riad vissza attól sem, hogy a színháztörténeti vagy politikai „környezetrajzba” egy-egy anekdotát, pletykát is beilleszsen, miközben körképet rajzol az elmúlt negyedszázad magyar színművészetéről, könnyedén darabjaira szedve egy-egy színházi estét, egy-egy rendezői pályát, hogy megvilágítsa az egészet.

Nyilvánvalóan szerep ez, vagyis stílus; mint ahogy minden stílus végső soron szerep.

Mindhárom rendezőportré tulajdonképpen detektívjáték. Mind a három rendezői pályát megmérte már magában, mielőtt leült írni; olvasójának mégsem árulja el felfedezéseit, az egyes művészi igazságok és tévutak, sikerek és kudarcok összefüggéseit, egymásba fonódását. Legfeljebb maliciózus megjegyzéseket tesz, bár ezt is takarékosan, mégis foly-

ton-folyvást: azonosul az alkotóval, a színpadi előadással, mindazzal, ami a színházban és a színház körül történik, akkor is, ha más véleményen van. Detektív és bíró egy személyben; s amíg a detektív kalandra invitál, addig a bíró szemérmesen hallgat. A nyomozás végén ügyis önmagától nyilvánvalóvá lesz az, ami hamis - és az, ami igazi. Mintegy okulásunkra előadja, értelmezi a tévedést is, hisz a tévedések is szerves elemei az alkotói pályának. A nyomozás végén azonban átvált saját „síkjára”, egyszerre nyersen megfogalmazza a maga igazságát, egy tömönlatban, egy jelzővel; s az iménti azonosulás paródiának tűnhet.

Pedig nem az. Az analízis, az egyes előadások, a művészi pálya vagy akár egyetlen színpadi pillanat elemeire bontása kétségkívül szubjektív; nemcsak azért, mert saját emlékezetére és jegyzeteire kell bízni magát, hanem mert páratlan fogékonysággal tett megfigyelései is igen szélsőségesek. Es szubjektív a szintézis is, amikor leplezetlenül előlép saját esztétikai normáival, színházeszményével, s mintegy „helyre teszi” mindazt, amit korábban felvetett. E kettős szubjektivitás azonban sajátos objektivitást kölcsönöz e rendezői portréknak (csakúgy, mint napi recenzióinak, melyeket a Népszabadságban olvashatunk); s így jön létre az a furcsa helyzet, hogy Molnár Gál Péter, aki kétségkívül egyik legszubjektívebb színikritikusunk, nagyon is tárgyilagos az objektivitásra kényszerítő kollégáihoz képest, akik sem az azonosulás kalandját, sem az egyértelmű véleményalkotás kockázatát nem merik vállalni.

Néha visszajára fordítja e módszert, s ilyenkor nyíltan sért. (Gondoljunk csak Várkonyi Zoltán *Angliai Erzsébet*-rendezésének méltatására.) „Szándékosan sérteget?” - tette fel egyszer egy önműjében önmagának a kérdést. És a válasz: „Az öntudatlan sértés bántóbb.” Mind-ezt nem cinizmusból vagy feltűnési viselkedésből teszi. Megcsodálja az *Angliai Erzsébet*-előadás ízléstelenségét; s ezt aligha lehet tapintatosabban kifejezni, mint ahogy megfogalmazza. A sértésekről kiderül, hogy dicséretnek, a bókokról kiderül, hogy kíméletlen kritikai észrevételek; aki nemcsak az első „síkra” figyel, nemcsak a szerepre, a stílusra, hanem a korképre is, amit a krónikás megrajzol, az felfedezi: Molnár Gál Péter izgalmas, szenvedélyes tudósításokat ír: érzékenyen befogadja mindazt, ami körülveszi a színházban, s belső esztétikai,

világnézeti, morális biztonsággal rögzíti. Tárgyilagos - mégis ítéletet mond.

A *Rendelkezőpróba* egyik fő érdeme ez a tárgyilagosság. Úgy hiszem, ha mindazok az előadások filmszalagon lennének, melyeket említ és elemez, az rendkívül érdekes dokumentum további vizsgálatokhoz, részkutatásokhoz szolgáló nyersanyag lenne; önmagában azonban minden bizonnyal kevesebbet mondana, mint Molnár Gál portréi. A filmszalag nem örökítheti meg azt az atmoszférát, azt a társadalmi-politikai miliőt, azokat a hangulatokat, amelyek közepette az előadás született. Hogy az esszék oldott hangvételéről, a társalgási nyelv fordulatait irodalmi rangra emelő stílusáról ne is beszéljünk külön.

Kritikusról kritikát írni természetesen igen hálátlan feladat. Lehetséges-e egyáltalán tárgyilagosságnak lennem? Elmondhatnám, félreértések elkerülése végett, hogy természetesen másképpen is lehet kritikát írni. Szándékosan említettem elő-képéül Péterfy Jenőt, nem pedig Vörösmartyt, akiről ő maga szeretettel szól, vagy épp Ambrus Zoltánt, Kosztolányit, Kárpáthy Aurélt. Elmondhatnám, hogy egy sor előadásról egészen más a véleményem, mint az övé. Elmondhatnám továbbá, hogy Major Tamás *Rómeó és Júlia*-rendezése két éve hatalmas vihart kavart; Molnár Gál Major-portréjának a Rómeó-elemzés a csúcsa. Meggyőző-e azokat, akikkel vitatkozik? Ha annak idején a sajtóban nem sikerült, most a könyvvel aligha sikerül. Egy kérdést mindenképp megválaszolatlanul hagy: a nézőtér értetlenségét nem elemzi, csupán néhány sorban, szükséztávan indokolja, regisztrálja. Major esetében egy-egy árulkodó pillanatban egyébként is kilép a „hivatásos néző” szerepéből, s bennfentessé válik.

Bocsánatos vétek. Major cirkuszsínháza, úgy tűnik, Molnár Gál jókedvű, varázslatokkal teli, gyermekkori nosztalgiaikat ébresztő színházideáljának földi mása. Ez is egy adalék megíratlan kritikusportréjához.



Dersi Tamás: Thália magyarul tanul

A hatvanas évek második felében új drámaírónemzedék indult a színpad meghódítására. Ezekben az években jelentkezett drámáival Csurka István, Eörsi István, Fejes Endre, Görgey Gábor, Gyurkó László, Örkény István, Somogyi Tóth Sándor, Sükösd Mihály, Szabó György, Szakonyi Károly, Száraz György, Vészi Endre; ebben az időben mutatták be Doboz Imre, Hubay Miklós, Illyés Gyula, Karinthy Ferenc, Mesterházy Lajos, Németh László egész sor új művét. Színházaink pedig az új magyar színművek bemutatásán túl még egy fontos feladatot vállaltak magukra: a magyar drámai múlt felkutatását. Már-már elfeledett művek színrevitelével jelentős előadásokat hoztak létre.

Dersi Tamás gyorsan és érzékenyen reagált erre a folyamatra. Könyvét a magyar színházi élet e két vonulata - a kortárs drámairodalom gyarapodása és a klasszikus értékek felfedezése - elemzésének szenteli. Dersi gyakorló színikritikus, közelről ismeri a színház világát. Kötetét azonban nem napi kritikáiból állította össze, hanem a sokoldalú elemzés igényével írt tanulmányokból. Arra törekedett, hogy a kiválasztott művek társadalmi, irodalomtörténeti összefüggéseit vizsgálja, s kitért a megvalósításra, a színházi előadás, a rendező, a színész munkájának vizsgálatára is.

A kortárs drámairodalom alkotásai közül olyan műveket választott elemzésre tárgyául, amelyek nem hagyományos dramaturgia szerint épülnek föl. Első pillantásra - csupán a tartalomjegyzék alapján - aligha találhatunk magyarázatot arra, hogy miért éppen ezek a drámák vonták magukra Dersi figyelmét. Csak a mind az író, mind a rendező szándékait vizsgáló, a művek által felvillantott (olykor kihasználatlanul hagyott) lehetőségeket számba vevő tanulmányok adják meg a választ. Dersit a magyar dráma új útjai izgatják.

Nemcsak az olyan nemzetközi sikert aratott műveket vizsgálja részletesen, mint Örkény *Tótékja* és Gyurkó *Szerelmem*, *Élektrája*, hanem kitér a kevésbé sikeres vagy sikertelen művek elemzésére.

sére is. Dobozy Imre publicista öszinteségű politikai drámája, az *Eljött a tavasz*, Sükösd Mihály a magyar munkásmozgalm történetének egyik fontos problémáját felmutató műve, *A kívülálló*, Száraz György dokumentumdrámája, *A vezér-kari főnök*, Szakonyi Károly második színpadi műve, a világtól való menekülést mint magatartást vizsgáló *Ördöghegy*, valamint Illés Endre és Vas István verses drámája, a *Trisztán* azok a művek, amelyekben Dersi a kortárs magyar dráma-irodalom kibontakozásának perspektíváit kutatja.

Részletesen elemzi Örkény tragikomédiáját. A dramaturgiai szerkezet, az őrnagy, Tót és Cipriáni magatartásformáinak vizsgálatával, a nyelvi eszközök felhasználásának találó jellemzésével kimutatja, hogy miként találta meg Örkény István a groteszk dráma eszközeit. Ezek érintkeznek ugyan az abszurdok módszereivel, de Örkény történelmileg konkrét szituációk és jellemek segítségével ábrázol.

A *Szerelmem*, EElektráról írott tanulmány körüljárja a művel kapcsolatos vitákat. Az *Eljött a tavasz*, *A kívülálló* és *A vezérkari főnök* elemzésével azt kutatja a szerző, hogy a publicisztikus ihletésű magyar dokumentumdráma hol érintkezik és miben tér el a politikai színház és dokumentumdráma külföldi képviselőinek alkotásaitól. Rámutat, hogy Szakonyi *Ördöghegy* figyelemébreztető atmoszférája, érett dialógustechnikája ellenére is alulmarad saját lehetőségeinek, mert írója nem talált rá a problémák ábrázolásának helyes arányaira.

A klasszikus drámák elemzésében is az a szándék vezeti Dersit, hogy megkeresse a múlt drámairodalmának folytatás nélkül maradt szálait. Madách Mózesének, Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* című művének vagy Petőfi *Tigris és hiénájának* korabeli sorsát vizsgálva kimutatja, hogy ezek a művek megelőzték saját korukat, eltértek a korabeli ízlésvilág és színpadi konvenciók követelményeitől. Nem tabuként tiszteli a klasszikusokat. Például a *Csák vénnapjai* esetében kimutatja, hogy az átdolgozás mennyiben tette markánsabbá a mű mondanivalóját és jellemeit. Örömmel üdvözlö a klasszikus művek értő átdolgozását és színrevitelét. „Az ilyen művek tárgyakkal, szellemükkel, nyelvi szépségükkel közvetlenül hatnak a nemzetben-népben gondolkodó nézőre. Nem az elszigetelődésre biztatnak, hanem a népek együttesében, európai - olykor kelet-európai - összefüggésben szem-

lélik és mutatják a magyarság sorsfordulóit” - írja.

Sok fontos problémát vet fel Dersi könyve. Sokoldalúan elemez, bizonyítási anyaga gazdag. Miért marad mégis hiányérzetünk a kötet elolvasása után?

A különböző tanulmányok színvonala egyenetlen. A *vezérkari főnök* elemzése például alig több napi színikritikánál. Az *Eljött a tavaszról* szóló tanulmány közepén is oda nem illő, egyoldalas napilap-kritikát találunk a színházi előadás lényegbevágó elemzése nélkül, az egyes színészek nevének pusztá protokoll-felsorolásával. (Az ilyen felsorolás még napilapkritikánkban is rossz hagyomány.)

Dersi tanulmányai nemcsak az irodalmi művet vizsgálják, hanem kitérnek a színházi előadás sikerének vagy sikertelenségének okaira is. „Am a szerző több ponton színházon és drámán kívüli szempontokat kér számon az előadástól. Tudja például, hogy 1 *kívülálló* bukását többek között a rendezés naturalista, a történelmi események illusztrálására törekvő stílusának, szereposztási tévedéseknek tulajdoníthatjuk. Amit azonban Dersi a rendezőn, dramaturgon, színészen számon kér, az egy meg nem írt dráma: Sükösd kisregénye vagy maga a történelem. Ezt pedig igazságtalan dolog a színháztól számon kérni. Hasonló kifogást emel *A vezérkari főnök* esetében. „Stromfeld dilemmája az ellenforradalmi lázadás óráiban inkább az lehetett, hogy megmaradjon-e a Vörös Hadsereg vezérkari főnökének, vagy pedig siessen volt tanítványai, a ludovikások segítségére” írja. Lehet, hogy így volt, nem tudjuk. Száraz György azonban nem erről a problémáról írt darabot.

Sok a könyvben a közhely: *A Trisztánról* vagy Illyés Gyula művéről, *A tű fokáról* például alig ír Dersi közismert igazságoknál egyebet. A többi tanulmányban is - értékes részek mellett - sok bőbeszédűséggel találkozunk. S közben elvesz a lényeg: milyen is hát az a színház, amely mellett Dersi kiáll; melyek azok az utak, amelyeket követve a magyar dráma, a magyar színház elérheti, hogy eredményei ne legyenek esetlegesek, művészeink erőfeszítései kiteljesedhesenek?

Van Dersi kötetében egy rendhagyó tanulmány: a Németh László színikritikáiról szóló. A protokoll-kört akarta volna leróni a szerző a korszak egyik legtöbbet játszott drámaírója előtt színműveinek elemzése nélkül? Nem erről van szó. Ebben a tanulmányban Dersi a színi-

kritikus hivatásáról mondja el a véleményét. Szerinte Németh László a legjobb magyar színikritikus. Példaként említi műveltségét, szűk „céhszempontoktól” való függetlenségét, szociológiai szemléletét: „Németh példájából leginkább mához - hozzánk - szóló tanulság az, hogy a jelentős kritika: kihívás. Alkat és helyzet ütközéseinek dokumentuma, amelyben hiteles tanú vall önmagáról, koráról, haza és nagyvilág szorongásairól és reményeiről”.

Dersi Tamás maga állította mércéül az ilyen kritikus magatartást. Kötetéből azonban éppen ez a kihívás hiányzik.

Kalmár Éva

HONT FERENC

A cselekvés művészete

„Öszintén sajnálom azokat a kortársainkat, akikből hiányzik a tudományos kételkedés és a művészi hit egysége” - mondja Hont Ferenc dialógusának egyik szereplője, majd így folytatja: „de térjünk vissza az ősi ünnepi színjáték kérdéséhez. Ez a mondat jól jelzi *A cselekvés* művészetének műfaját és szándékát: személyes, szinte „alanyi” írásokat olvashatunk benne a színházkultúra elméleti és gyakorlati kérdéseiről, az egyetemes és a magyar színháztörténet korszakairól, az emberi cselekvés mimetikus jellegéről és a művészi aktus célzatosságáról. De a szerző nem kultúrtörténeteseknek vagy esztétáknak szánta írásait, és megállapításai sem tárgyilagosan hűvösek, kimérten objektívek, hanem minduntalan ki nyilvánítják szenvedélyes szubjektivitásukat. Az életművét reprezentáló kötet minden írása - az 1934-ben megjelent *Színház és munkásosztály* szemelvénye éppúgy, mint a közel negyven év múlva írott *Levél ismeretlen címre* - erről a szenvedélyes szubjektivitásról és „elfogultságról” tanúskodik; arról, hogy Hont sosem tudott elfordulni jelenétől és a kortárs művészettől, nem tudott lemondani az „itt és most” megértésének és megváltoztatásának néha boldogító, többnyire azonban keserves szerepéről. Ez vonzotta őt a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumába és Gemier-hez Pá-

rizsban, ezért alapította meg a Független Színpadot, rendezte a Vigadói esteket és a Duda Gyurit, ezért írta és írja tanulmányait.

De „elfoglultsága” nemcsak aktuális témájú írásaiból derül ki. A *cselekvés művészetének* önálló tanulmányai és könyvrészletei befogják úgyszólván az egész egyetemes színháztörténetet, s bennük hosszasabban időzik a szerző olyan ezoterikus témáknál is, mint például a középkori magyar *Mária Siralom* színjátékos eredete, dramatikus származása. (*Az eltűnt magyar színjáték* - 1940 - egyik nevezetes és elvitathatatlan értékű eredménye lett ez az elemzés, melynek során a román és gótika kori képzőművészeti alkotások formanyelvéből rekonstruálta Hont a szöveg előadásának helyzetét, játékos eszközeit.) Még itt, a filológiai feladatok elvégzésének közepette is érezni az érdeklődés mögöttes teréből előnyomakodó aktuális szándékot, a tudományos elhatározást és igényt irányító célt. Mi született e szándék nyomán? Milyen elméleti termést kínál könyve? A szerzőt foglalkoztató témák számba vétele helyett tanulságosabbnak tűnik az, ha követjük érdeklődését azoknak az összefüggéseknek a nyomvonalán, melyek a kötet egészéből rajzolódni kezdnek ki.

Hontot első írásai óta foglalkoztatják a *színművészet sajátságai*, azok a vonások, amelyek egyrészt művészetté teszik, másrészt elválasztják a többi művészettől, s amelyeknek megőrzésén és gazdagításán nem kevesebb múlik, mint a színjáték „életképessége”. Itt természetesen elsősorban a mimézis kérdéséről van szó, de nem az átváltozás és művészi tükrözés általános ügyéről, hanem a színészi játék, a színpadi mozgás és alakzat, hang és kép természetéről. A sajátos vonások kérdését leggyakrabban úgy vetik fel, hogy más művészeti ágakkal történő összevetésekből kimutatják azokat a jellegzetességeket, eszközöket, funkcionális jegyeket, melyekkel csak a színművészet rendelkezik. De ez a megoldás válasz nélkül hagyja azt a kérdést, hogy miért alakult éppen így a művészetek munkamegosztása során a színjáték sorsa, miért lett a színház éppen ilyen. A *cselekvés művészet*e más módszerrel közelíti meg az összefüggést, más kérdéseket tesz fel. Hont számára az volt fontos, hogy megtalálja a színjáték állandó forrásvidékét, és leírja folyamatos, de mindig újra kezdődő útját. A sajátos természetét nem úgy értelmezte, hogy a színház és a színművészet „homogén közege” egy

szer, valamikor létrejött, s azóta megmaradt, hanem úgy, hogy a színjáték nélkülözhetlensége, művészi képességeinek és nyelvének esztétikai biztosítékai a mindenkor társadalmi életből fakadnak, és mindig újrafakadnak. Ezért olvashatunk nála „életszínjátékról”, „életszerepekről”, ezért foglalkoztatják a színjátékos szokások, a mindennapi élet mimetikus mozzanatai, ezért keres kulcsot a „cselekvés művészetéhez” a köznapi és kivételes cselekvésekben. Egy utcai verekedés jelrendszere, egy öregasszony, akiben felfedezi magának Antigonét, a munkatevékenység és az ünnepek hagyományai megannyi modellt kínálnak számára a színjáték folytatólagos eredetének és szükségességének magyarázatához. Egy alkalommal a cselekvések „elemi fizikai aktusokra” történő bontásával kísérli meg értelmezni a színjátszás formaszervezetét. (Nem tudok egyetérteni e magyarázat ontológiai keretével, de érdekes tudományos kísérletet lehetne végezni egyszer a színészi játék akciometriájával, azzal, ha rögzítenék elemi aktusaik egymásutánját és változását az egyes előadások során.) Hont azonban láthatóan fontosabbnak tartja a színi cselekvések „atomizálásánál” a színjáték társadalmi eredetének következményeit, hatásait, azt a kérdést, hogy milyen lehetőségeket kínál a *színművészet a társadalmi élet számára*.

Már a *Színház és munkásszámba* így írt: „A műkedvelő színjátszás a munkásság számára egyrészt a napi munka egyhangúságát enyhítette, másrészt a megismerés egyik legegyszerűbb és legközvetlenebb eszközét szolgáltatta.” A színjátékos megismerés tehát társadalmi eszköz lehet, a személyiség eszköze elsősorban az elidegenedés ellen. Erre utal a szerző egyik párizsi tapasztalata. Magyar színjátszókkal próbált, s a szereplőknek előbb saját társadalmi rétegükhöz és környezetükhöz tartozó figurákat kellett alakítaniuk, majd szerepet cseréltek. A szokatlan cselekvések, idegen törekvések és helyzetek átélése olyan vágyakat és célokat mozgósíthatott, személyiségüknek olyan rétegeit tárhatta fel, melyek szükségképpen rejtve maradnak a mindennapi rutinműveletek során. A színművészet tehát kulturális missziót teljesít, ha lehetővé teszi azt, hogy az emberek kiélégítsék személyiségüknek a „kulturális formájában megnyilvánuló szükségleteit.

A mimézisben rejlő személyiségformáló lehetőségeket erősíti a színjáték másik vo-

nása, az, hogy benne és általa közös alkotás, együttes tevékenység jön létre. Így módon az átalakulás-átváltozás egy szociológiai folyamat keretében megy végbe, és közreműködhet igazi emberi közösségek létrehozásában is. Hont erre utalt 1937-ben: „A színpadi előadás ugyanúgy a résztvevők összedolgozásából jön létre, mint a modern munkaforma, azzal a különbséggel, hogy az összedolgozó műkedvelő munkáscsoport a munka eredményét is teljes egészében sajátjának tudhatja, és így a műalkotását követő örömezzel teljes kielégülést válthat ki”. Ráadásul a közösségi élet és a teljesítmény öröme, „sikerélménye” olyan alkotásnak köszönhető, ami továbbél és tovább sugárzik a közösségi emberi környezetben. Hont gondolata, a színjáték és a modern üzem összehasonlítása ma is aktuális - s nemcsak a népművelés és műkedvelő színjátszás számára. Napjaink színházüzemeiben olyan hivatásos tevékenység folyik, melyre több-kevesebb joggal ráillik a „nagyüzemi termelés” hasonlata. Ennek sok technikai és üzemelési előnye van, de aligha tagadható, hogy egészen másfajta együttes tevékenység jellemzi, mint azt a programot, melyet a Független Színpad számára 1937-ben megfogalmaztak. Hont is sokat írt könyvében a hivatásos színházművészet XX. századi nagy alkotóiról - Sztanyiszlavszkijról és Brechtről, Hevesiről és Barrault-ról, Mejerholdról és Brookról -, sokszor utal a hivatásos mesterség értékeire nagy színészek kapcsán, de egész könyvével mégis a színházi együttesek lehetségszerű közösségét, az együttes tevékenység közösségformáló erejét jelentőségét hirdeti.

A közösségformálás két területét említi. Egyrészt a színházi együttest, másrészt azt a szélesebb közösséget, amelyik kapcsolatban áll a színjátékkal, a színházzal. A Független Színpad programja ezt fogalmazta meg: „A színházi kultúra nagy korszakaiban a színház mindig a közösség művésze volt. Ez kell legyen ma is minden újító színházi törekvés célja. A színháztól ma bármely okból elzárt vagy eltávolodott néprétegek tagjait be kell vonnunk a színházművészet alkotóinak és élvezőinek táborába.” Ez a program maradandóan nyilvánította ki Ront elkötelezettségének tartalmát. Maradandóan, hiszen mindmáig aktuális maradt.

(Gondolat Kiadó, 1972.)

Somlai Péte

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Anna Földes:

Trois révolutionnaires

Gyula Illyés, le doyen de la littérature dramatique hongroise, a consacré deux pièces à la révolte des paysans hongrois au XVI^{ème} siècle, conduite par György Dózsa. Dans la première il a eu recours à des moyens plutôt épiques, descriptifs, tandis que la version nouvelle, *Les Frères*, évoque, à travers les débats des deux frères Dózsa, les soucis et les doutes du révolutionnaire. Sa pièce la plus récente, *Le Jubilaire*, traite de Sándor Petőfi, dont on fêtait partout le 150^{ème} anniversaire de naissances, au début de cette année.

Miklós Almási:

La Mort du cheval de course

La Scène Microscope qui, ordinairement, cultive une sorte de cabaret politique intime, fait cadeau chaque année d'une création importante à son public. Cette fois-ci c'était le tour du roman universellement connu de Tchinguiz Aïmatov, *La Mort du cheval de course*, qu'on a adapté pour la scène exigüe de ce théâtre. Une stylisation pleine de trouvailles aide à ce que la vie de Tanabai, gardien de chevaux kirghiz touche le public par sa force émotive et par son humanité profonde.

János Sziládi:

Histoires angéliques – sans anges

La Théâtre Vígyszínház a créé deux pièces en un acte d'Alexandre Vampilov, dramaturge soviétique mort prématurément. Le protagoniste de *L'Aventure avec le metteur en chef* est un directeur d'hôtel, personnage assez imbécile, peureux comme un lièvre, s'il s'agit de supérieurs, brave comme un lion, s'il rencontre des subordonnés, tandis que *Vingt minutes avec un ange* est un jeu absurde dont les personnages ne veulent pas accepter l'existence d'un homme capable d'offrir cent roubles à un inconnu avec un désintéressement absolu.

Anna Pór:

Ábel et le théâtre hongrois en 1973

A Budapest on a présenté deux pièces d'Áron Tamási, *L'Oiseau chanteur* et *L'Arc-en-ciel trompeur*. Le populisme de Tamási diffère des traditions hongroises: le mysticisme populaire s'y trouve allié aux résultats de la psychologie moderne et son humour est proprement irrésistible. Comme l'indique le succès des deux spectacles, cette forme du populisme, privée du faux romantisme et du sentimentalisme, est en train de se rendre populaire.

Sándor Köröspataki Kiss:

Tamási et Everac

Le Théâtre Hongrois de Sepsiszentgyörgy (Roumanie) a débuté devant le public de Budapest avec *L'Arc-en-ciel trompeur* d'Áron Tamási. La mise en scène de Miklós Tompa réussit à fondre en une expérience harmonique les scènes gaies et tragiques qui s'alternent rapidement dans le texte. La deuxième soirée a offert trois pièces en un acte de l'auteur roumain Paul Everac, réunies sous le titre *Qui es-tu?*

Miklós Szűcs:

Trois nouveaux diplômés

Trois élèves sortants de la faculté de mise en scène, István Illés, László Romhányi et András László Nagy ont été invités par trois théâtres de province, pour y réaliser leur mise en scène à titre d'examen final. Les pièces en question ont été *La Quadrature du cercle* de Kataïev, *La Pluie ivre* de József Darvas et *La Cerisaie* de Tchekhov. Il convient de relever surtout la représentation de la pièce hongroise qui réussit à interpréter d'une manière inédite deux péripéties importantes de l'histoire hongroise.

András Szeredás:

La Croix du Sud

Le théâtre-studio de László Najmányi est résultat récent et intéressant du mouvement amateur. La scène rappelle un atelier bizarrement onirique où objets et instruments sont utilisés d'une manière insolite. Cette fois-ci il s'agit d'une histoire policière où la chasse à l'assassin évoque chez le spectateur des associations du théâtre dadaïste et futuriste et même du happening.

István Nánay:

La vérité d'Electre

Le Théâtre Déréné joue dans des villages et des petites villes qui ne sont pas fréquentés par les autres théâtres. Récemment il a mis à l'affiche deux drames centrés sur le personnage d'Electre: celui de Sophocle et celui de László Gyurkó, auteur hongrois contemporain.

T. M.:

Des apprentis parlent des pièces sur Electre

Dans la Maison de Culture de Salgótarján l'auteur poursuit des conversations avec des jeunes apprentis dont plusieurs ont filé à l'entracte tandis que d'autres définissent d'une façon fort pertinente la différence entre la tragédie de Sophocle et la pièce hongroise contemporaine de László Gyurkó qui regarde le sujet sous un aspect d'aujourd'hui et opte pour une solution nouvelle du conflit classique.

Tamás Mészáros:

Instinct ou attitude consciente?

Dans la première interview András Kozák, un des acteurs les plus importants du Thé-

âtre Thália, décrit sa collaboration artistique avec son metteur en scène en chef Károly Kazimir, collaboration qui explique que dès le début de sa carrière il est resté fidèle à ce théâtre. Dans la seconde interview Péter Haumann, un de nos jeunes acteurs les plus doués, rend compte, par contre, d'une carrière assez mouvementée qui le conduisit de Debrecen et de Pécs d'abord au 25^{ème} Théâtre, puis au Théâtre József Attila, pour s'engager, pour la saison 1972/73, avec le Théâtre Madách.

Judit Szántó:

L'Orghast de Brook en Iran

Le journaliste anglais A.C.H. Smith a consacré une monographie aux recherches du Centre International du Théâtre Expérimental que dirige à Paris Peter Brook. L'article décrit, conformément aux analyses du livre, le spectacle qu'a offert la troupe à Persepolis, devant une élite internationale et souligne la leçon qu'on peut tirer des circonstances accompagnant la représentation en ce qui concerne le contact avec le public et le problème de l'engagement.

Tamás Koltai:

Versions sur la conscience

La création au Théâtre Sovremennik de Moscou de la pièce: «La conquête de la Fudjyama» de Tchinguiz Aïmatov et Koltai Mouhamedjanov pose d'une façon très aigüe le problème de la responsabilité morale des intellectuels. C'est au même théâtre qu'on joue aussi la pièce «Sticks and Bones» de l'Américain David Rabe, traitant de la guerre de Vietnam. La mise en scène d'Andrzej Wajda ne réussit pas à saisir les déformations grotesques du ton de l'oeuvre.

István Hermann:

L'actualité du sacrifice humain

L'esthète bien connu présente un jeune auteur inconnu, István Sárospataky. Sa pièce en vers de douze syllabes, d'un rythme épique, intitulée *La Gourmandine* traite d'un problème intéressant: où va le progrès si, chemin faisant, il détruit les liens humains les plus importants. Après cette introduction nous publions un extrait de la pièce de Sárospataky.

András Pályi:

Au lieu d'un portrait du critique

L'article analyse le recueil *Les répétitions commencent* de Péter Molnár Gál qui réunit les portraits de trois metteurs en scène hongrois, Tamás Major, Endre Marton et Zoltán Várkonyi.

Péter Somlai:

Ferenc Hont: L'art de l'action

L'article rend compte d'un livre qui représente l'oeuvre de Ferenc Hont, «great old man» de la recherche du théâtre en Hongrie.

Ára: 12 Ft

