

SZÍNHÁZ



Boldizsár Iván: Használati utasítás • Mész Lászlóné: Titánok vétke • Székely Júlia: Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára • Nánay István: A színház Népstadionja • Mészáros Tamás: Huszonötödikék • Bányai Gábor: Játék a játékosról (Básti Caesar-alakítása) • Csokonai színháza

1973
November



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VI. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1973. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSÁBÁINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség: 1054
Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, Postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámmal
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön el előfizethető a Kultúra külföldi
képviselőinél (Budapest 62, Postafiók 149)
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797



73.2562 - áthenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla
vezérigazgató A címlapon:
Básti Lajos Julius Caesar szerepében
árthur Jens az összeesküvés című televíziós
drámájában
A hátsó borítón:

az ünnepi előadásra az ember tragédiája
díszletét Kőpeczi Bócz István tervezte
A nagyváradi állami Színház most ünnepi
fennállásának 170. évfordulóját. A bemutató
november 18-án lesz

TARTALOM

B. I.
Használati utasítás (1)

játékszín

ÉVFORDULÓK

MÉSZ LÁSZLÓNÉ
Titánok vétéke (3)

Csokonai Színháza (9)

BERKES ERZSÉBET
Hevesi Sándor (11)

SZÉKELY JÚLIA
Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára (15)

Nyári játékok

NÁNAY ISTVÁN
A színház Népstadionja (22)

GÁBOR ISTVÁN

Budapesti szabadtéri játékok 1973-ban (25)

világszínház

SZÁNTÓ ERIKA
Major Rómaója Stratfordban (23)

KATONA ÁDÁM
Páskándi Apáczai-drámája Kolozsvárott (31)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Huszonötödikék (34)

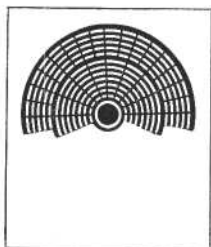
KOROMPÁI JÁNOS
Elmélkedés színházról, színjátékról - kritikusan
(Beszélgetés Bulla Elmával) (39)

arcok és maszkok

BÁNYAI GÁBOR
Játék a játékosról (41)

FÖLDES ANNA
Hegedüs Ágnes emlékére (44)

Használati utasítás



A SZÍNHÁZnak ez a száma novemberi keltezését visel, az olvasó kezébe abban a hónapban jut, amely a kalendáriumban az ősztő nevet viseli, a színházi naptárban pedig már a szezon dereka, vagy legalábbis mellkasa. De ha a képzeletbeli - és nyilván ezért nyájas - olvasó kinyitja a lapot, akkor az 1973-74-es idény da-

rabjainak még

nyomát sem látja, és nyilván vacogni kezd, ha a „budapesti szabadtéri játékokról” olvas és közben kinéz az ablakon az őszi fákra, vagy a szürke ég-boltra. Ez az időeltolódás az olvasó számára bosszantó vagy érthetetlen, a szerkesztő számára azonban olyan, mint a kavics a cipőben, melynek madzagját hiába próbálja, nem tudja kioldani, és mert sietnie kell, továbbhszalad, vagy inkább cammog és sántikál, kavicsal a talpa alatt. Ha még ehhez hozzáteszem, hogy ezeket a sorokat augusztus 28-án írom, és hogy a lap cikk-anyagát a nyár derekán állítottuk össze, akkor nyilván megérti és elnézi az olvasó, hogy ennek a bevezetőnek a Használati utasítás címet adtuk.

Ősszel megjelenő színházi lapot nyáron írni és szerkeszteni akkora ellentmondás, hogy ha abszurd drámát nem is, de abszurd bohózatot kevésbé képtelen témából is írtak. az ok közismert: ennek a negyvennyolc oldalas lapnak a megjelentetéséhez két teljes hónapra van szüksége a nyomdának. És erről nem az áthenaeum Nyomda tehet, hanem az - ha a használati utasítást egy kis elemezgető töprengéssel folytathatom -, hogy a nyomdák fejlesztését a nagy ipari beruházások korában, a negyvenes évek végén és az ötvenes években, teljesen elhanyagoltuk, azután a megfelelő gazdasági egyensúly létrehozása más, parancsoló feladatokat rótt a népgazdaságra, és csak az utóbbi időben kezdti a nyomdaipar utolérni önmagát. Szép könyvek, színes nyomatok, ízlésesen kiállított lapok (például a miénk, mert ez az áthenaeum érdeme, nem a szerkesztőségé) dolgában a nyomdák már majdnem behozták a hátrányt, de a folyóiratokkal még baj van. És itt az okot nem az időeltolódásban, hanem egy szemléleti hézagban kell keresnünk. S ebben már nemcsak a nyomdák ludasak, hanem az egész kulturális és tájékoztatási közélet. Hosszú ideig nem volt fontos az időszerűség. Jó lesz egy nappal, vagy egy héttel, vagy egy hónappal később is - ez a patópálság uralkodott el a sajtó körül. Ma már ennek is vége, hírszolgálatunk szinkronban van a nagyvilággal a napilapokban, a reggeli és esti krónikákban, a tévé-híradókban; nem marad el a hetilapokban, de a havi folyóiratok „kívül maradnak a körön”, hogy Vörösmartyt idézzem, aki szintén szerkesztett folyóiratot.

az áthenaeum Nyomda vezetősége és a SZÍNHÁZ szerkesztősége együttes erővel bízik abban, hogy ezt a két hónapot hamarosan meg lehet felezni, s akkor már nem kötelez bennünket minden szám előállítására szerkesztési bukfencre. Reméljük, hogy az 1974-es novemberi számot szeptemberben állítandjuk össze és akkor már írhatunk a jövő évi első bemutatókról, nem pedig a budapesti és a szegedi szabadtéri előadásokról. Igaz, a mostani számunk úgy akarja jóvátenni az időhátrányt, hogy - még meg is növeli. Régi jó magyar szokás és virtus szerint a szükségből erényt csináltunk, és az időszerűség helyett örök értékeinkhez fordultunk. Csokonai, Madách és Hevesi Sándor évfordulóinak ideje ez. Mind a három nagy névnek van mondanivalója, „üzenete”, ahogy divatos szóval írni szokták a mai szükség, rendező és a színházba járó közönség számára is.

Hevesi Sándor életét, küzdelmeit, pályájának viszonyosságait, sikereit és - színházi ember volt! - bukásait Berkes Erzsébet gondos cikke idézi föl. Valóságos szakmai csemege Székely Jú-

lia hosszabb tanulmánya, vagy múltba pillantó naplója: „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tánfolyamára.” Székely Júlia hallgatója volt ennek a tanfolyamnak és részben főiskolai jegyzeteiből, részben emlékezetéből írta a cikket. Pontosak lehetnek a jegyzetek, jó az író emlékezőtehetsége, mert Hevesi Sándor színházvezetői szemléletét, rendezői elveit és gyakorlatát, azt az építő, szerkesztő, szerkezetet teremtő munkát, amelyet ő teremtett, Székely Júlia írása hitelesen és érdekesen adja vissza.

A Madách-évfordulót művelődési közéletünkben kissé elhalványította a Petőfi-évforduló. Nem lehetett két titánt egyszerre ünnepelni. A „titán” szót azért említtem, mert ez Mész Lászlóné cikkének a címe: „A titánok vétke.” A tanulmány a Madách-vitához szól hozzá, de ezúttal nem a *Tragédián* keresztül, hanem végig ismerteti, elemzi Madách többi drámáit, a színpadi lehetőség, a színpadszerűség, az előadhatóság szempontjából. Keresztury Dezső elévülhetetlen érdeme, hogy - ahogy ő jelezte - élő színpadra alkalmazta a *Mógest* és a *Csák végnapjait*. Mész Lászlóné cikkének olvasása után elkerülhetetlen a kérdés: nem volna-e érdemes alaposan szemügyre venni, ha nem is a korai *Commodus* tragédia-zsengét, de a *Nápolyi Endrét* újra, a *Férfi és nőt*, a *Mária királynőt*, a *Csák tréját*? Milyen gazdagok vagyunk Madáchban, vagy milyen gazdagok lehetnénk.

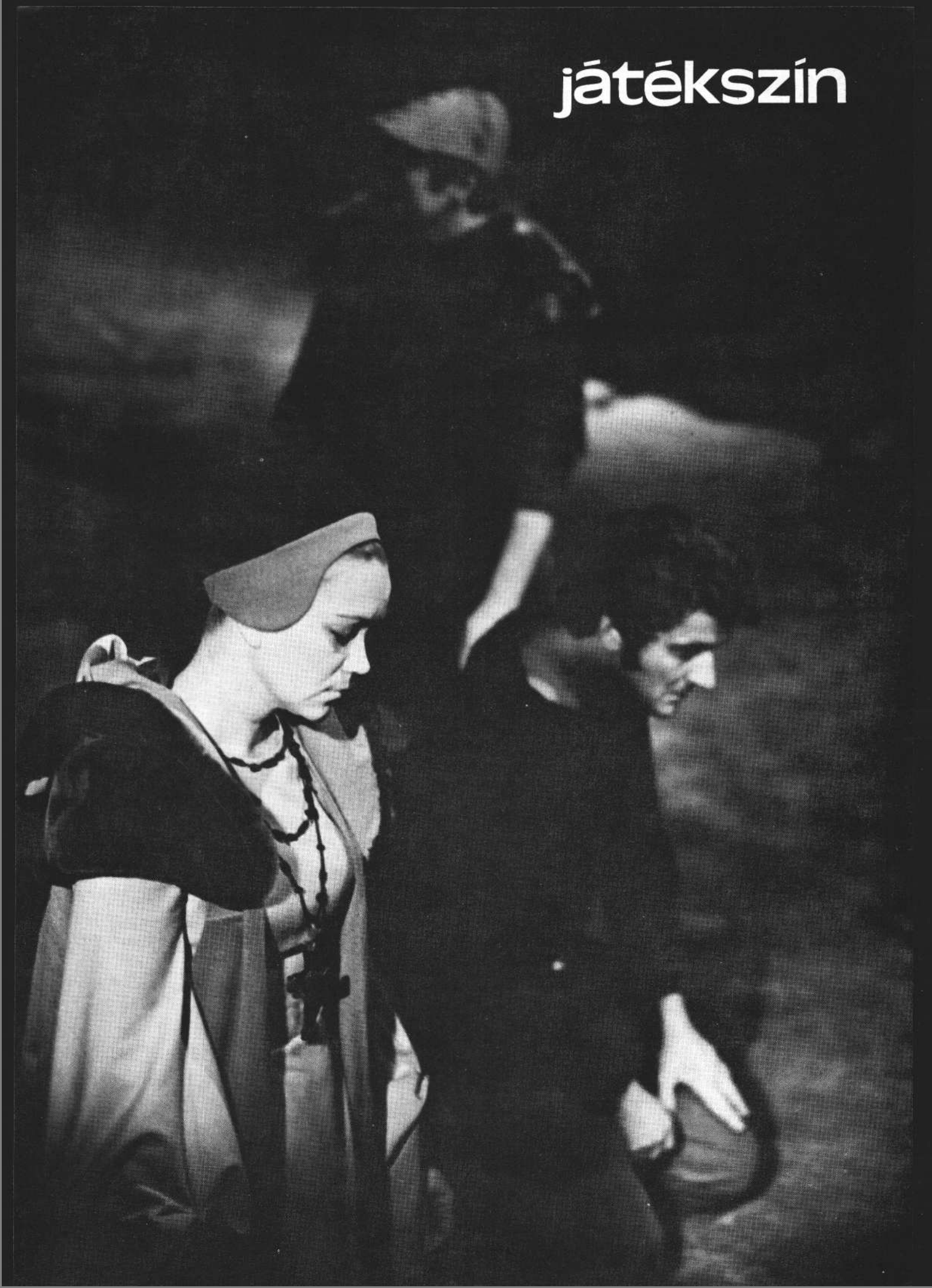
Csokonai Vitéz Mihály születésének 200. évfordulója, szerencsénkre, november 17-én lesz és így legalább ennek a történelmi időszerűségnek eleget tudunk tenni. A nagy lírai költő alkatában sok volt a színészből. Erre utal, ezt bizonyítja az az idézetsorozat, amelyet Dombi Márton és Gaál László Csokonai-életrajzából közlünk. Hogy a színpadhoz mennyire értett, nem kell bizonyítani annak, aki a Tempefőit vagy a Karnyónét ismeri.

A szükségből erényt csinálás további használati utasítása: beszámolunk Gábor István és Nánay István cikkeiben, már némi távlatlalt, a nyár sikereiről és félsikereiről. A Szegedi Szabadtéri Játékok vitája azóta tart, mióta a szegedi Dóm téren színházat játszanak. Nánay István ehhez a vitához szól hozzá néhány gondolattal és ötlettel. Magyarországon nem volt nyáron színház, de itt van a Világszínház-rovatunk, Stratfordtól Kolozsvárig. Szántó Erika egy újfajta Rómeó és Júlia-előadást látott Stratfordban. Cikke már itt volt nálunk kéziratban, amikor Hubay Miklós az ÉS-ben egy londoni tudósítás alapján is fölfedezte azt, amit Szántó Erika látott és átél: a Királyi Shakespeare Társulat előadásában Terry Hands rendezése ugyanúgy közelítette meg vagy oldotta meg a mai Rómeót, mint Major Tamás Buda-pestben. Páskándi Géza Apáczai-dámájáról, amelyet a Békés megyei Jókai Színház előbb mutatott be, mint Páskándi szülő-városa, Kolozsvár (ott a címe „Tornyot választok”), Katona Ádám kolozsvári színikritikus ír, nagy helyzetismerettel és szeretettel elemelve az erdélyi magyar színjátszásnak ezt az eseményét.

Közelebb - még közelebb - a mához és Budapesthez hozzá az olvasót Mészáros Tamás beszélgetése a Huszonötödik Színház vezetőivel, Korompay Jánosé Bulla Elmával és Bányai Gábor portrétanulmánya Básti Lajos tévébeli Julius Caesar alakításáról. Ezek a beszélgetések arról, tanúskodnak, ami a SZÍNHÁZ című lap szerkesztőségének meggyőződése: a magyar színházi világ fellendülőben van, és a viták, az összecsapások, a haragok, a sértődések, amelyeknek lángját, vagy olykor csak fojtó füstjét látja és érzi a színházba járó és újságolvasó közönség is, a fejlődés jele, nem a tespedés; a növekedés láza, nem a betegség. Nagyon reméljük, hogy azok a bemutatók, elsősorban a magyar darabok, amelyeket e szám megjelenésekor már látott a közönség, Eörsi István, Garai Gábor, Gyárfás Miklós, Hubay Miklós, Szabó Magda, Szakonyi Károly új művei még világosabba és félreérthetetlenebbé teszik ezt a felismerésünket.

B. I.

játékszín



Érfordulók

MÉSZ LÁSZLÓNÉ

Titánok vétke

Tisztelgés Madáchnak

A jubileumi év elhallgattatja a bíráló szakavat, a *Tragédiát* más-más megközelítésben, de a remekmű iránti tisztelettel elemzik avatott méltatói. A különböző - gyakran egymásnak ellentmondó - sokféle olvasás-értelmezés ma nem a mű megoldatlanságát, inkább kimeríthetetlen gazdagságát bizonyítja.

A Madách-vita azonban nem zárult le, s nemcsak a *Kritika* véleménymontázsra emlékeztet erre. Miközben a *Tragédia* színpadképességét itthon és külföldön sikeres előadások bizonyítják, az irodalomtörténet kutatói továbbra is szembeállítják a költő Madáchoz a drámaíróval.

„Művét sokszor színre vitték. Többnyire látványosság, öblös szavalmány lett belőle. Ezáltal ellenzői rendszerint azt látták bizonyítottnak, hogy rossz dráma, azaz rossz mű. A *Tragédia* azonban, volt róla szó, nem dráma, még csak nem is »könyvdráma«, hanem drámai költemény ... Talán ha díszletlenül, lemondva a szavalaról, az »előadásról« egészen puritánon, több hangú felolvasással, mint egy lélek belső vitáját vinnék a közönség elé, érvényesülhetne a költemény drámai eleme is.” (Németh G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő félszázad. Szépirodalmi*, 1971.)

A *Tragédia* bizonyára előadható oratorikus megoldásban is, de a modern színház hozzászoktatott bennünket ahhoz, hogy „egy lélek több szolamú belső vitája megjeleníthető, eljátszható, akár eljátszható. A színház a jelenben él. A műveket a hatás lehetősége, s az üzenet értéke alapján érdemesíti bemutatásra, nem hagyományos műfajelméleti kategóriák alapján választ. Elfogadja a drámaiság követelményét, de tágabban értelmezi, mi a drámai. Új iránti fogékonysága, nyitottsága folytán a múlt alkotásait is mai szemmel mérlegeli. Korunk elvont, parabolisztikus művei érlelték a *Tragédia* adekvát játéktípusát, s értő-élvező közönségét is. S ha elfogadjuk, hogy minden előadás a színházművészet nyelvén

Madách Imre *Az ember tragédiájának* megírása előtt is írt drámai műveket, amelyeket kevéssé ismer a köztudat. Pedig ezek nélkül az „előtanulmányok” nélkül aligha teljes a nagy drámaíró portréja. Születése 150. évfordulója alkalmával ezeknek a műveknek az eszmevilágát, dramaturgiáját idézzük.

kifejtett mai értelmezés, akkor nem a romantikus liberalizmus válságával szembenéző Madáchoz, hanem a mű számunkra is érvényes, mert megválaszolando kérdéseit, pozitív és negatív magatartásmintáit, emberi-értelmes létezésünk lehetőségeit és akadályait kell elélni állítania.

A *Mózes* és a *Csák végnapjai* bemutatását követően már nemcsak a színpadra állítás problémái vetődtek fel. az elméleti és gyakorlati kérdések etikai színezetét nyertek: szabad-e hozzányúlni a madáchi szöveghez? Szabad-e jeleneteket átcsoportosítani, drámai hőseket több fénnnyel, árnyal, új karakterjegyekkel színpadra állítani? Más oldalról pedig: nem végzetes mulasztás-e szemfedőt borítani drámai hagyományainkra, amelyekből élő erővel szólhatna a nemzeti öntudat ifjúságunkhoz? Nem provinciális álszerűség-e elismerni Brecht, Dürrenmatt jogát akár Shakespeare átköltésére is, de megtiltani a tudósnak, hogy gyengéd kézzel, szakértelemmel frissítse, formálja a madáchi szöveget? Nemes célok, sok jóhiszeműség, szélsőségesen elmentés álláspontok. S a vita háttérében a kimondatlan ellentmondás: nem egyetemes értékrendszerünk, eldöntetlen a kérdés: mit tekintünk drámának?

Feltámaszthatók-e Madách művei, van-e hozzánk szóló üzenete, vagy művei csak irodalomtörténeti érdekességek, csak kegyeletos aktus a két produkció?

Dramavilág

Madách palettájáról hiányzik a szürke. Világa nem ismeri a közönyt. Vulkáni talajra lépünk, minden keletkezésben, pusztulóban, folytonos mozgásban van. Hőseiben szenvedélyek izzanak, nincs emberi kapcsolat, rokoni kötelék, barátság, szerelem, amelyet ne szagatnának kibékíthetetlen ellentétek. A magánélet konfliktusait át- meg áthatják a tágabb környezet feszültségei, egyén sohasem csak egyénnel áll szemben, érdekei, eszméi, etikai döntései csoportokhoz kötik, amelyekben egyszerre otthonos és idegen, szövetséges és ellenség. Minden művében eszmék, erkölcsi elvek, világképek csatáznak, de sohasem áttetsző elvontsággal, a gondolat mindig egy - sokszor titáni mértékű - hő sorsának, magatartásának éltetője, szenvedélyének tartalma. az író szemhatára tágas, idő és tér hatalmas távlatait fogja át, mítoszi hősek éppúgy fellépnek színpadán, mint a történelem alakjai, kortársainak hason-

másai, az elképzelt jövő szereplői. Evi-lági és másvilági lények találkoznak a Föld és az univerzum határán. Romantikus életérzés és világlátás? az is. De éppúgy rokon az emberi létezés világdramaként láttató barokk drámával, s nem lehet idegen az emberiség egészét érintő problémákkal viaskodó korunktól. Szürke emberekkel nem lehet új világot teremteni. Madách szövetségesünk lehet a pozitív szenvedélyek ébresztésében.

Szophokleszből elvont drámaelméleti tételei vitathatók, a szándék tiszteletre méltó: a legmagasabb mércét állította fel követendő példaként. A legnagyobbaktól tanul, s a legtöbbet akarja: mindent pótolni. Megteremteni a magyar királydrámákat, a magyar sorstragédiát, felvetni és megválaszolni az emberi nem egésze számára a hamleti kérdést. Minden adva van: a kor színvonalán álló filozófiai, humán és természettudományos képzettség, erkölcsi igényesség, drámai látásmód, fantázia. Csak egy hiányzik: az eleven színházi gyakorlat, az ellenőrzés és próba lehetősége. játszhatók-e a szituációk? Lejön-e a drámai szöveg a rivaldán? áttekinthető-e a cselekmény? Hogyan hat a mű egésze? Nem állt mellette jó érzékű, gyengéden erőszakos dramaturg, nem edzették sikerek és bukások, nem befolyásolta értő kritika. Magyar nyomorúság, kedvezőtlen egyéni körülmények - magyarázat, nem mentség. Mit ért el egymaga?

Zsengék

^A koraérett kamasz első drámai szózuha-tagja már az egész életét betöltő nagy eszmével viaskodik, a szabadság ködös, de szépséges ideáját fürdeti vérbe *Commodus* zsarnoksága. A szabadság még csak érzelmi tartalom, vágykép, a zsarnokság működése azonban nagyon is valóságos. Nemcsak gyilkos örületét ábrázolja, az ehhez vezető utat is, a hízelgőket pártoló öntömjénezést, a hatalmasok unalmából eredő mindenkívánást. A zsarnokság mindent megront, beszennyez, nincs előle menekülés, csak a halálban. Ez a negatív szabadság azonban nemcsak az ellenállni bátor egyest őrzi meg embernek, ezzel telik be a pohár, ez ad erőt a habozóknak a cselekvésre.

A drámaszerkesztés reménytelenül zsenge, elfogadhatatlan rémmesei fordulataival, képtelen szituációival. Szövege zsúfolt, görcsös, néhol iszonyúan dagá-

Omodé nádor fiai, János (Sinkó László) és Miklós (Madaras József) az utolsó árpád-házi hercegnővel, Erzsébettel (Pápay Erzsébet), jelenet a Nemzeti Színház Csák végnapjai előadásából (Iklády László felvétele)



Rátkai Márton A civilizátor 1945-ös előadásában

lyos. Mégis: Lucius hátborzongatóan expresszív örültségének filozófiai felhangjai egyszerre emlékeztetnek Shakespeare mélyértelmű bolondjaira, s vetítik előre Petőfi Felhők-ciklusát. A halálra ítélt Condanus romantikus tirádaiban pedig nemcsak a hamleti „mily álmok jönnek a halálban” kérdés vetődik fel, hanem az ádami probléma is: „miért adám éltem, üdvöm, boldogságomat”. Maternus, a felszabadult szolga a francia forradalom eszméit képviseli antik méltósággal, ő a fiatal Madách szócsöve: „Vezérünk az ész legyen és isteni szava” - „Istenim a tény, a jog”. Maternus a drámaköltő első népevére, akit hívei cserben hagynak.

A *Nápolyi Endrében* megteremti Comodus ellenfiguráját: az igazságos, népét szerető királyt. Endrének nem sok közé van történelmi előképéhez, Nagy Lajos fénye hull rá, s az író a maga királyeszményét rajzolja benne. A felvilágosult uralkodó vallási türelmet hirdet, a meggyőződés szabadságát, részvétellel fordul a szenvedőkhöz. Petrarcával a költészet értékéről társalog, de a tett elsőbbségét vallja: „a férfi nem álmodozni lön, erős karokkal kell néki megragadni a sors gyeplőit”.

Madách beleállítja hőseit egy helsingőri romlottságú udvar ellenséges közegébe, végigvezeti a kiábrándulás iskoláján, míg megérik a halálra. Endre alakjában, monológjaiban, sorsában is sok a hamleti elem. Egyedül áll egy világgal szemben, a kizökkent időt kell helyretolnia. A bosszú és kétségbeesés félőrrült példázatokban robban ki belőle, keserű ironiával, kétértelmű udvariassággal. Mikor akaratlanul eszközzé vált leghűbb barátja halálában, leszámol életével, nyu-

galommal megy sorsa elébe. Durazzo csaknem Fortinbras szavaival rendeli el végtisztességét.

Jó néhány figura szintén shakespeare-i ihletésű: Ágnes, a hatalom fanatikusa, fia uralomra juttatásáért démoni gonosszággal szövöi terveit, Robert barát jágói tudatossággal intrikál, szervez, uszít: „zavarok istene, jöjj, s ez összefont érdekekből alakíts káoszt, melyből én magamnak világot teremtek”.

Johanna a romantikus képzeletvilágban fogant, de Philippa, a dajka, kerítő és bizalmas szerepkörében összetettebb alak: mindenkit elad, megvásárol, elárul, de úrnője óhaját habozás nélkül, élete árán is teljesíti.

A drámai történetet melodráma-elemek kuszálják, Sanchia eseményszála A király bolondjából került a nápolyi színtérre, az orgyilkos merényletek, a vetélytársak méregpohara is a romantikus kelléktárból származik. Madách azonban erőteljesen motiválja a halál aratását. Jelenettechnikája is fejlődött, az expozíciót kiválóan oldja meg. Mielőtt Endre belépne, Ágnes dühkitörését halljuk, s mintegy előrejelzésként az olasz kíséret zúgását: „Hátra a magyar ebekkel.” Erre rímel majd az a jelenet, amelyben verekedő olasz és magyar harcosokat kell a királynak szétválasztania. Ellenpontozni is megtanult az író: az elhunyt királyt gyászoló özvegyet gyengéden vigasztaló Endre lelépését követi az udvaroncok nyegle viháncolása. Talán nem véletlen, hogy az egyetemisták éppen a *Nápolyi Endrét* formálták a maguk amatőr színpadára. A fiatal király emberi tisztasága, ártatlan pusztulása az ifjúságban kelthet leginkább visszhangot.

A görög minta követése

A *Férfi és nő* a görög mitológiából veszi tárgyát, közelebbről Szophoklész *Trachisi nők* című drámájából. Herakles tragédiáját azonban teljesen újjá formálja. Nem rosszindulatú istenek mérik a hősré a végső csapást, nem dodonai jóslatok válnak valóra. Legfőbb konfliktusa félisteni, azaz tulajdonképpen emberi szituációjából fakad, a test és szellem dualizmusából, amely majd Ádám úri szárnyalását is megfékezi.

„En istengyermekeknek születtem egykor
S anyámtól csak sárgépemet nyerém,
Hogy korcs legyek, sem ég, sem föld fia,
Hogy mint korcsszellem fölfelé
sovárgjak,
Hogy mint sár másszak a földnek
porában.”

Mintha a szellem férifiprincípium volna, Herakles gögje a megalázó testhezköttőség béklyójának érzi a szerelmet. Jole hűtlensége nemcsak szerelmi vereség, egész pályájának összeomlása. Nem a Nessos-ing kínjai készítetik máglyára lépni, hanem a szabadság vágya, menekül, hogy földi nő ne lehessen győztes fölötté. Hebében reméli megtalálni eszményi társát, az örökifjú női ideált. Számkra ugyan hallatlanul komikus az égből csókot hintő Hebe drámai vég-szava: „nesze”, mégsem vitás, hogy a mű Herakles apotheózisával végződik. Madách ambivalens érzései azonban megmutatkoznak Deianeira és Jole árnyalt megformálásában, a lantos trubadúr-rajongásában. Á dráma érdekessége éppen a férfi-nő párharc korai felvetése; lírában, drámában egyaránt a századvégre jellemző a téma, az utóbbi műfajban Strindbergnél tetőz.

Á mű formájában szorosabban kapcsolódik a görög mintához. Cselekménye egységes és gyors lefutású, a hősök egyetlen megszállottság sugallatára cselekszenek, szenvedélyeik végletesek, sorukban, tetteikben a végzet működik. Költőien alkalmazza a baljós előjeleket, s a legfőbb drámai vétékben, a hübriszben Heraklesszel Deianeira is osztozik. Viszont a kórus alkalmazását tudatosan elveti, túlságosan korhoz kötöttek érzi. Drámájában csak a hűséges szolga, Jolaus fűz döbrent kommentárt az örült nagyok tetteihez.

Ezúttal nem a drámatechnika tökéletlensége teszi kérdésessé a mű hatását. Ámennyire modern lehetett ez a mítosz-átköltés a maga idején, annyira elavultnak tűnik most. Hacsak nem játsszuk a

titánt patológikusnak. Ez elég görög lenne - az istenek nemegyszer bocsátottak időszakos őrültséget elbizakodott hőseikre - s elég mai.

Történelmi drámák

Madách enged a reformkor erkölcsi kényszerének, történelmi témákat dolgoz fel. A nemzeti tudatformálást azonban nem a múlt nagyszerű példáinak felelevenítésével szolgálja. Inkább önismeretre, önbírálatra szólítja osztálya tagjait. „Haza és haladás” ellentmondásos kérdés-gubancában még érettebb fővel is nehéz volt kioldozni a szálakat, nem volna jogos mai történelemszemléletünket kérni számon a drámaíró. De észre kell vennünk, milyen sok ponton érintkezik látásánódja a miénkkel. Műveiben a törvényes trónöröklés és trónbitorlás küzdelmei, a nemzeti és idegen király hatalmi viaskodásai a feudális oligarchia csoport- és magánérdekeivel fonódnak össze. az urak dolga, ki lesz a király, a népnek mindegy, kinek a nevében vetnek ki új adót, a polgárok lapulva várják, ki győz, hogy eléje térdelhessenek hódolatukkal, s orvoslásra váró siralmaikkal. Jellegzetes madáchi vonás, hogy mind a *Mária királynő*, mind a *Csák végnapjai* középpontjában fiatal leányalak áll: Nagy Lajos leánya; Mária, s az utolsó Árpád-házi: Erzsébet. Mindkettő vonzó, trónra-oltárra illően eszményített, mégis egyéniség. A két királynő eltérő személyiség-jegyei, ellentétes szerepköre ellenére drámaszerkezeti szempontból azonos funkciót tölt be. Minden lényeges szereplő a hozzájuk való viszonyában kap pozitív, negatív vagy közömbös értékminőséget, minden akció értük vagy ellenük megy végbe. A két dráma közötti minőségi különbséget részben az okozza, hogy ez a strukturális elv a *Mária királynőben* maradéktalanul érvényesül, a *Csák végnapjaiban* azonban egy másik, nem kevésbé lényeges elvvel kereszteződik.

Madách Máriaja nem azonos Gyárfás Miklós megálmodott és álmódó hősnőjével. az eredeti minden törekenysége ellenére erősebb, büszkébb, „villámot és rózsát tart a kezében”. Nemcsak tisztasága irritálja a szoknyavadász Zsigmond-tól, királyhoz méltatlan gyávasága még inkább taszítja:

„A nő csak férfiúnak hódolhat meg,
Bajnoknak a királynő”

Gara a királynő szépségét akarja politikailag kamatoztatni, Mária azonban nem női eszközökkel akar a pártos urakra hatni:



A veszprémi Petőfi Színház Hubay Miklós átdolgozásában mutatta be a *Csak tréfa* című lírai vígjátékot. Dobos **Idikó** (Zordy Jolán) és Demjén Gyöngyvér (ándaházy Ika) (Iklády László felvétele)

„Kívánnék más eljárást, mint királyhoz illik. Küzdést, nem tettetett mosolyt.” Szerelmét nem érdekből, politikából, anyai tanácsra fojtja el, sorsstudata diktálja. A trónra születés egyben hivatás, ez adja a „hideg fényt”, ez parancsolja, hogy Forgáchot veszélyes lovagi szolgálatokkal bízva meg, s fogadja el Zsigmondot férjül:

„Egy van, aminek
ákar mi nagyság, szégyen nélkül,
büszkén

Hajolhat meg - ez a sors végzése” Sem anyja, sem a nádor nem hagyja önállóan dönteni, de Mária nem tudatlan, riadt gyermek. Okos, csipős szavai zarba hozzák az érseket, s az „országpártoló” jó rokont is. Nem bábjátéknak nézi koronáját - ahogyan anyja mente-

geti a lemondás jelenetében. Nagy Lajos lánya szól itt:

„Lemondhat-e a sas magas röptéről
Vagy az oroszán nyúllá válhat-e?” Máriaiban ismét testet ölt minden Madách-hős tragikái vétsége: a gőg. De éppen sorsstudata hatására alakul át a megpróbáltatásban belső méltósággá, emberi tartássá. Madách nem ad aktív szerepet Máriaának a véres trónviszályban, csak a szenvedőkkel való együttérzését mutatja meg. A mű végeire nem marad senkije, akihez kötődött, a keserves próbában megtanulta, hogy „a bérc mentől magasb, annál kopárabb”, nem marad benne többé gyengeség, királynő.

Es micsoda iszonyatos, véres kavalkádban formálódott. A hatalomért, rangért, birtokért harcolók, a sértett gögből

lázkodók, az öncélú zavargást kedvelők folytonos küzdelmében. A mai szövetséges holnapra áruló lesz, táborok, frontok zűrzavarában maguk a résztvevők sem ismerik ki magukat:

„Nem ismerem közös ügyet, csak harcunk közös, de célja mindeniknek más, egyik Garát utálja, más hatalmat vadászik és tán honáért lelkesül ez, míg amaz csak bőrét biztosítja.” Madách nem egyéníti azonos mértékben a mellékfigurákat, de Erzsébet és Zsigmond, a nádor, a zágrábi érsek, Palizsnay és Laczfay nemcsak jól körülrajzolt alakok, hanem részben magatartási, részben társadalmi típusok is. Ha Forgách lovag-szerelmét, Palizsnay fogadalmát leszámítjuk, Madách művét nem annyira romantikus történelemképnek, mint inkább demitizáló, leleplező történelmi tükörnek érezzük. Talán Shakespeare-ből leste el az erőviszonyok ábrázolását, vagy kortársait vetítette vissza a múltba.

A történelem mozgalmassága, s a hitelességre törekvés nehézkessé teszi a cselekménybonyolítást. Madách nem mer két egymást közömbösítő motívumot egyetlen erőteljes szituációvá összevonni. Drámai szempontból feleslegesen ismétlődnek Zsigmond sikertelen hadjáratai, unalmasnak válnak az egyre érkező lengyel követek. Lelassul a tempó a Durazzo jó-hiszeműségét hitelesítő nápolyi jelenetekben. Egy nyelvi lektor tanácsai se lettek volna haszontalanok. A türelmetlen, hírre szomjas Palizsnay ilyen körülményesen kérdezősködik:

„Mi lesz mindebből! alakod baráti,
Ellenséges rajt a kifejezés
S e kettő zagyvaléka volt beszéded.
Mondd meg, mit kívánsz, ismersz, nincs
türelmem.”

Madách erőteljes történelmi víziója azonban minden szerkezeti, stílusi ügyetlensége ellenére eredeti formájában is színpadot érdemelne.

A *Mária királynőben* a centrális szerkesztési elv következetesen érvényesül. A *Csák végnapjaiban* Erzsébet passzív középpont, értékjelző szerepe nem olyan világos, a dráma középső részében egy időre el is tűnik. Erzsébet alpmagatartása a lemondás, önfeláldozás, vezeklés. A „cselekvő” szerepet Csákra osztotta az író. A dráma felújításával kapcsolatban két vitakérdés vetődött fel: az egyik történelemszemléleti probléma. Csák a feudális anarchia egyik legfőbb képviselőjeként negatív történelmi figura. Róbert Károly viszont központi hatalmat erősítő intézkedéseivel, a polgárság megerősíté

sével pozitív irányban befolyásolta az ország fejlődését. Madách művében mindkét személy ellenkező erkölcsi értékelést kapott. A másik probléma dramaturgiai: Csáknak a műben nincs magához méltó ellenfele. A dráma ezért sebészi beavatkozással került színre, s ennek jogosságát sokan vitatják.

Maradjunk az eredeti műnél. Madách nyilván a nemzeti függetlenség kivívását szorgalmazza az Árpád-házi és az idegen uralkodó szembeállításával. Sajnos az analógia hibás: az ányók nemzeti történetünkben más szerepet játszottak, mint a Habsburgok. De téved, aki Csák titáni nagyságát egyértelműen pozitív értékűnek fogja fel Madách művében. Ez ellentmond az író elméleti megfontolásainak is, a dráma tanúságának is. Madách felfogása szerint a tragédiának általában egy hőse van, az ellenálló közeg a mellékszereplőkből adódik össze. A hős nagy ember, sok pozitív értéket képvisel, de megsért valamilyen elfogadott erkölcsi törvényt, szenvedély, gőg vagy téves választás következtében. Ez magával hozza a bukás szükségességét és a katarzist: a nézők az erkölcsi világrend helyreállása vagy a megmászhatatlan végzet hatására megnyugszanak az érzelmi meg rázkódtatás után.

A dráma világának egyetlen hőse Csák. Álapelve az abszolút királyhűség, a törvényesség, a jog szolgálata. Ábban a pillanatban azonban, amikor az országgyűlés Róbert Károlyt megválasztotta, Csák döntés elé kerül: mit tartson a megváltozott helyzetben törvényesnek. Mint-hogy a királyhoz csatlakozók mindegyikében számítás, érdek, megalkuvás látszik az elhatározást indokolni, s mint-hogy be nem vallott gőgében a csatavesztést nem tudja véglegesnek elfogadni, Erzsébethez marad hű. A királynő ezt nem igényli, sőt éppen az ellenkezőjére vágyik. Nem akarja, hogy nevéhez több vér tapadjon, hiszen a béke programját akarta megvalósítani:

„Nem vittem volna harcra népemet
Áratva hírre hírt, miként apáim
De a békének szép virágait
Ápolni otthon, volt vágyam, reményem”
Erzsébet szereti gyámatyját, értékeli hűségét, emberi nagyságát, de bírálja Csák erőszakos nemzetboldogító törekvéseit:
„De hogyha a jog nem kell senkinek
Ha nem zúg a nép láncai között
S békében inkább óhajt élni rabként
Mint háborúban szabadon ...

Erővel adni üdvöt
Oly zsarnok elv, mint láncot”

Mellékproblémaként már itt találkozunk azzal, ami a *Mózes* legfőbb konfliktusa lesz: szabad-e a népet zsarnoki módon „boldogítani”. A királynő nemcsak szóban ítéli el Csák terveit. A passzív Erzsébet egyetlen önálló lépése a hős új hadi vállalkozását hiúsítja meg: zárdába menekül, hogy Csák ne használhassa fel az ő trónigényét jelszavául.

Csák törvényen kívül keresi a törvényességet, anarchiában a szabadságot, de téves választását Madách nemcsak emberi nagyságával teszi vonzóvá. az elhagyott oltár szolgálata mindig méltóságos szerep, s itt a lovagköltészet fénye is beragyogja: az utolsó Árpád-házi egy törékeny árva leány. A hős tragédiája, hogy emberi értékei, energiái hasztalan pusztulnak el, a történelem logikájával ellentétes irányban lehetetlen cselekedni.

Csák magatartásából azonban következik egy megoldhatatlan dramaturgiai nehézség: elégiát lehet róla írni, igazi drámát nem. A cselekmény statikus helyzetből indul, Csák egyetlen tragikomikus akciója Erzsébet vállra emelése. Azután több éves várakozás, sikertelen toborzóút, s a királynő szökése: nem a titáni méretekhez, sorsvállaláshoz méltó események. Csák nagyságát sem tetteiből állapíthatjuk meg, a többi szereplő tisztelete, félelme hitelesíti. Meg háborgásának nyelvi ereje.

A dráma másik alapvető hibája, hogy adós marad az ellentétes választás pozitív lehetőségeinek bemutatásával. Ez részben az egy hős-koncepció következménye, részben a felületesen értelmezett nemzeti függetlenség-gondolat okozza. Ez utóbbinak a drámán belül az az értékrendszer felel meg, hogy minden szereplőt Erzsébethez való viszonya minősít. Így csak az árulás, a megalkuvás és hasonlóság példái lehetnek a Károly Róbert körüli urak, Zách története pedig járhatatlannak mutatja be becsületes ember számára az uralkodóhoz vezető utat. Ez több, mint Károly Róbert helytelen megítélése. Azt sugallja, hogy a nemzeti függetlenségért folytatott harc az egyetlen emberhez méltó magatartás, még ha reménytelenül bukásba visz is. Ennek a mondanivalónak lehetett volna mozgósító hatása a forradalom előtt, ha a mű színre kerül. A Teleki László álláspontját valló Madách érett fővel sem változtatott műve tendenciáján. A nemzeti eszményekhez való hűsége azonban nem teszi a drámát kevésbé problematikusává.

A *Mária királynőben* a hősnő jelleme el tudja hitetni a körülötte izzó szerelmi

szenvedélyeket, s e magánéleti érzelmek összefonódnak a közéleti küzdelmekkel, a *Csákban* véletlenszerű, és valószínűtlen Dávid szerelmi örülete, s a szerelmi szál a fő eseménnyel csak esetlegesen kapcsolódik. A számtalan melodrámaelem sem segít a mű szerkezetén, stílusán. Már a mű indítása, a rozgonyi tömegsír jelenete az egész dráma sírköltészet-hangulatát meghatározza.

A magyar Mizantróp

A negyvenes évek társadalmi szatírája a *Csak tréfa*. A mű erényei és gyógyíthatatlan hibái egy töről fakadnak. Madách kora minden bűnét egyetlen műben akarja megbélyegezni, a teljességigény azonban agyonbonyolítja a cselekményt és túlzottan megnöveli a szereplők számát. A kíméletlen gúnnyal ábrázolt nemesi társasággal szemben ellenpéldát akar állítani, de ezt a hőst más műfajba kíváncsozó karakterjegyekkel látja el. Molière Mizantrópja tragikomikus, mert az udvari intrikákból, s csalfa imádjotta szerelmi cselszövéseiből filozófiát kovácsol, s embergyűlöletté szélsőségesíti. Zordy Lorán valójában tragikus hős, csalódottsága mélyebb, indokoltabb, embergyűlöletre több oka van. Közéleti szereplésében a haladás szolgálata vezette, s legfőbb barátja buktatja ki a képviselőségéből, az ellene szőtt intrikák súlyos következményekkel jártak, anyagi csődbe, egzisztenciális fenyegetettségbe sodorták. Szerelmese nem közönyből vagy játékból áldozta fel, hanem a közvéleménynek, társasága értékrendszerének rendelte alá érzéseit. Zordy egyetlen hibája a valóságismeret hiánya, ez azonban nem teszi neveltségessé, mert hamar kigyógyul belőle, s komor, ostorozó prófétává válik.

A drámavilág egységét megbontja, hogy ezt a hőst szélsőségesen karikírozott szereplők veszik körül. Pedig a szatíra egyébként telibe talál. Megyei és országos tisztségek adásvétele, birtokpörök bonyolítása, érdekházasságok előkészítése folyik Széphalminé szalonjában. Előbb határozzák el, ki lesz a követ, az-tán választják ki a megfelelő propaganda-szólamot, amelyet eszmeként a zászlajára írjon. A politikát piszkos kis kalandok irányítják, s szerelmi ígéretekkel vásárolják meg az igazságszolgáltatást.

„Mink határozzuk a jogot is,
Mely szerint ítélünk.”

A szabadelvűek társasága is érdekszövet-ség, a bosszú, az ingyen evés-ivás vagy az érvényesülés vágya öltözik politikai

szólamokba. A társadalomkritika nagyszerű szereplehetőségeket kínál.

Mindennek bemutatására azonban Madáchnak túl sok színhelyre, jelenetre, bonyolult pénz- és birtokügyi összesűgásokra, beszélgetések kihallgatására, álarcos szerepcserére van szüksége. az úri társaság erőszakolt véletlenként Zordy remetekunyhója előtt tesz sétát, hogy a hős kihallgathassa beszélgetésüket. A romantikus szerelmi bonyodalmak, a párbaj, s végül a méreg sajnos teljesen ellentétben állnak a szatirikus műfajjal.

Pedig van a drámában egy érdekes technikai lelemény is, egy „színház a színházban” jelenet. Szellemesen bírálja az előre szervezett bukással, előregyártott kritikával a korabeli színházi életet. Komikus formában a drámaíró maga szolgáltatja itt a darabja ellen felhozható kifogásokat: műve nem arisztotelészi, nem klasszikus. A szereplők megduplázása, önarcképükkel való szembesítése szinte pirandellói ötlet.

Ha valaki vállalná a merészséget, hogy kíméletlenül húzzon a darab melodramai részleteiből, sikerrel állíthatná színre a *Csak tréfát*. Nemcsak a szellemes, kíméletlenül gúnyos Madách felidézése, hanem azért is, mert az általa bírált visszások, emberi gyarlóságok alakváltozatai mai életünkben sem hiányzanak. Madách arisztophaneszi egyfelvonásosát, a *Civilizátort* úgysem támaszthatjuk föl. Túlságosan korhoz kötöttek az ötletei. István gazda patriarchális-provinciális magyar paradicsoma nem eszményünk, még Habsburg-ellenes, bürokrácia-ellenes tendenciáival sem.

A Mózes

Izrael története a XIX. sz. irodalmában nemzeti létkérdéseinket szimbolizáló jelképrendszerré lett. Ebből az összefüggésből természetszerűen adódott a következtetés, hogy Madách a *Mózesben* a nemzet boldogabb jövőjének, Kánaán elérésének lehetőségét és feltételeit ábrázolja, a nemzeti és szabadságeszmények iránti rendíthetetlen hűségre és harcra buzdít.

Keresztury Dezső az élő színpadra alkalmazott Mózes utószavában (*Marvető*, 1966.) összetettebb alkotásként értelmezi a drámát. A műben nem „a mindent magábanyelö nemzeti szenvedély” kifejezését látja. Roppant méretű sorsdrámaként elemzi: „Egy kimagasló egyéniség ráébred hivatására, átadja magát sorsának, megteremti ennek mitológiáját, megvalósításának eszközeit s végigjárja

válságait: átgázolva, elbukva és mégis megdicsőülve végzete útján. Népvezér: a néptől kapja s arra kényszeríti az új, az igazibb sorsot. az ő példájára és sugalmazására végül a nép is akarátába veszi fel sorsa kényszerűségét.” Keresztury gondolatébresztő felsorolással utal a dráma aktuális vonatkozásaira is: „közösség és vezéregyéniség, jövő és hagyomány, szabadság és áldozat, törvény és önös én, eszme és tulajdon, erőszakos elnyomás és önként vállalt fegyelem” viszonyában.

A *Mózes az ember tragédiája* szomszédságában keletkezett, a nemzeti sorskérdéseket ebben is az emberiség szintjére emelve, általánosítva vizsgálja a költő. Ezért választ ösi, mítoszi tárgyat, amelynek anyagáról már lefoszlottak az egyedi-esetleges vonások. A mítosz absztrakt és konkrét egyszerre, alkalmas az elvont-általános mondanivalók érzéki megjelenítésére. E mondanivalók feltárásához vezet, ha megfigyeljük, miként formálja át az író a dráma nyersanyagát, Mózes bibliai történetét. Mózes öt könyvének főhőse a kiszámíthatatlan, félelmes úristen. Véres viszontagságokon hajtja keresztül választott népét, hogy a maga kultuszának tökéletes végrehajtójává nevelje, délibábként lebegtetve előtte az ígéret földjének reményét. Mózes isten eszköze, tolmácsa, végrehajtó hatalma. Nem maga választotta sorsát, az úr hívta el a feladatra. Nincs önálló tette, mindig parancsra cselekszik.

Madách Mózesre nem eszköz. Maga választja sorsát, lelkében hordja, szinte teremti istenét. Benne születik meg az új nép eszménye, amelyhez méltóvá gyúrja, könyörtelen szobrászként az eleven tömeget. Madách a hőse magánélményévé, látomásává változtatja az úr megjelenéseit. Csak Mózes hallja Isten szavát mennydörgésben, lángra gyúlt bokorban, ködoszlopban. A drámaíró lehetőleg kihagyja a csodákat, vagy racionalizálja. Sejteti, hogy a tizedik csapás vérengző angyalát Mózes küldi rettentő útjára, s világosan ábrázolja, hogy a lázadókat Józsué keze által „nyeli el a föld”. A Mózes ismét egyetlen hős drámája. De míg Csák reménytelenül el van zárva a tettek lehetőségétől, Mózes szenvedélyéhez méltó teret talál, s egy népet szövetségessé, ellenszegülőül. A dráma melete ennek a mindig megújuló küzdelemnek egy-egy fordulóját, mikrodrámáját fogja egységbe. Nem „dramatizált eposz”, ahogy a kortársak látták, hanem epikus szerkezetű dráma, amelynek min-

den képe új, másfajta feszültséget hordoz egy nagy konfliktus keretében a megoldást nyújtó ötödik felvonásig. A mű különböző mellékalakjai a nép egyes csoportjainak magatartási mintáit képviselik a történet különböző szakaszaiban, az alakok plaszticitása, a lényegkiemelő tömörség az antik drámákra emlékeztet. Mint ahogy az egész mű barbár ereje, Mózes irtóztató és nagyszerű alakja is a görög tragédiákat idézi fel.

A hős jellemvonásainak nyersanyaga már az első képből elöttünk van. Inkább taszít, mint vonz. Okos, mint a kígyó, nem vesztegeti idejét hiába: tudja, hogyan férkőzzék a fáraó kegyébe. Nemcsak javasolja, készséggel meg is valósít. A kemény kéz politikáját. Első sikerét így nyugtázza:

„Megnyílt előttem a legfényesebb út
A trónig - és miért csupán a trónig?”

Érthető, hogy nem örül származása titkának. De Jókhebed jó agitátor, s Mózesben új, másfajta nagyság vágya kezd alakot öltetni. Csak hozzá méltó néppel hajlandó azonban sorsközösséget vállalni. A szabad választás lehetőségét maga hiúsítja meg a tisztartó megölésével. Madách igen gondosan építi fel ezt a jelenetet. Mózes gyilkos indulatát nem a

meggyalázott, félőrült Mária látványa, hanem Áron esdeklése lobbantja fel. Nem bírja elviselni, hogy szégyenkeznie kell miattuk. Most már csak egy út van előtte, így tettét mindjárt jelképesen értelmezi:

„Mert elborzadtam a vérbűn miatt Mit
egy egész nagy népen elkövetnek”

A nép azonban még nem érett Mózes nemzettervére. Ő maga sem a vezérszerepre. Övéi érkezésének hírére azonban magára veszi a népvezér feladatát:

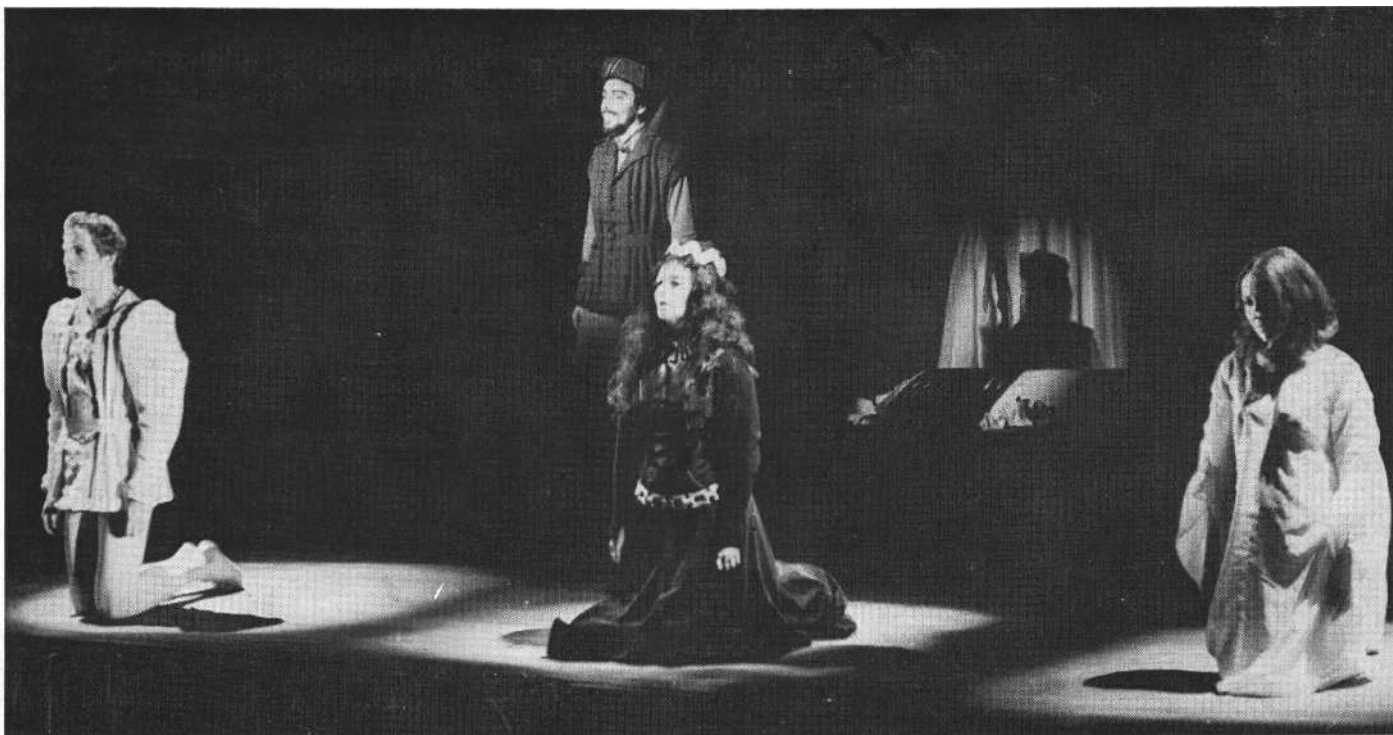
„A szellem, mely mások felett ragyogni
Él bennem, szárnyat bont, hogy népemért
Induljon harcba, s érte égjen el

az égő csipkebokorban Mózes születik újjá: roppant öntudata, egyéni hiúsága küldetéstudattal ötvöződik, azonosul a szereppel. A küldetés ettől kezdve sorsként, végzetként határozza meg minden lépését. Ez készíti, hogy eltépje bensőséges emberi kötelékeit. A hivatástudat forrasztja össze népével, s ez választja el tőle. A nép élni akar, Mózes eszméi megvalósítását követeli tőle. az emberek boldogságot kívánnak, ő áldozatot. Szabaddá akarja tenni őket, és leigázza iszonyú fölényével, háta mögött isten hatalmas árnyával. Mózes, a szabadító, Mózes, a véreskező zsarnok: Madách ember-ábrázolásának remeklése.

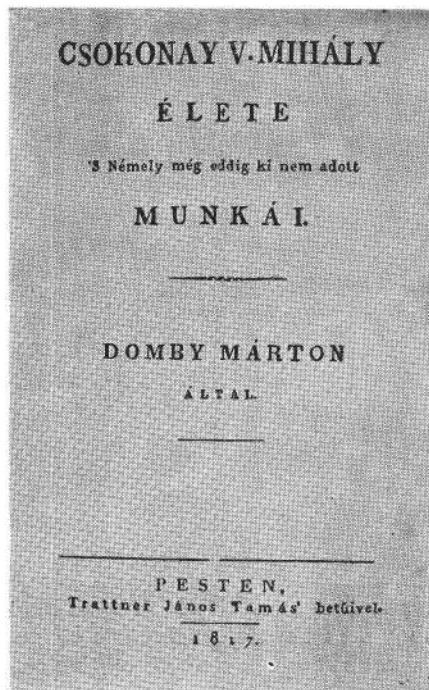
A bibliai történet nem ismeri az elbizakodottság tragikus vétkét. De Jehova egy haragos pillanatában Mózes is kirekesztette Kánaánból. A mítosznak ezt a motívumát Madách is felhasználja. Már a *Csák* végnapjaiban, Erzsébet imájában megfogalmazódott hogy isten megölte a zsidók „elbízott véneit, hogy túlragadva földi büszkeségtől zsarnokképpen ne mondják: Ím, mi voltunk, kik hont szereztünk Izrael fájának”. Madách megajándékozta Mózes a szép halál kegyelmével, de a hős tudja, miben vétkezett. Nemcsak a szolgaság megrontott népe, a zsarnok sem léphet az új országba.

az új nép - az igen. De micsoda iszonyatos áron! És megtanulták-e a szenvedésben a törvényt? az összekovácsolt testvériség, a hagyományban edződött nemzeti öntudat törvényét biztosan. De lehet-e az öntudatos fegyelem törvényét vak engedelmisségben tanulni? Lehet-e szabadságot tanulni a felelősségteljes cselekvés lehetősége nélkül? Madách tudta ábrázolni, hogyan fordul az individuális szabadság a maga ellentétébe. A nép szabadságra érésének folyamatát nem ábrázolta. Egy művéből sem hiányzott a nagy ember és tömeg, vezér és nép konfliktusa. Egyikben sem ábrázolta ilyen mélységben, a megoldás ekkora vágyával.

Jelenet a Mária királynő bemutatójáról a Szegedi Nemzeti Színházban (Hernádi Oszkár felvétele)



CSOKONAI SZÍNHÁZ



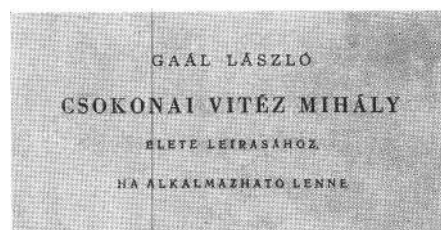
Haladta a tíz esztendőt már, mióta eltemetve heverednek Debrecennek homokja között a Csokonai hamvai: de az ő nem koporsóba való lelke, nemcsak feltördelte sírjának boltozatait, hanem új erőt vévén szintén a földtől, mint a Herkules egyszeri bajnoktársa, maga a halál által lett halhatatlanná. Hanem midőn az ő lelke, neve s versei győzedelmesen repkedtek most is mindenfelé a magyar ég boltozati alatt; midőn az ő lelkének meleg lehellete hevítgeti még ma is az általa megérzékenyült Hunnia fiainak s leányainak ajkait s melleit: másfelől az ő formálódása, az ő körülállásai, az ő történeti s az ő élete igen kevesektől esmértenek, egy század múlva pedig talán senkitől se.

Teljességgel el nem lehet hallgatni, továbbá mivel minden tanítóinak s másoknak is egész életében különösen szemébe tűnt, az a nagy elevenség, tűz, s aktori tehetség, mellyel ő már gyermekkorában, a beszélő és cselekvő személyeknek minden indulatait, magokviselését, cselekedetét, s egész módját, szokását a bámulásig követni tudja, nagy korában pedig, mikor valamit beszélt, vagy előadott, az egész társaságnak szemét s lelkét magára ragadta. Mikor ő tanuló korában közönségesen beszélt (dekklamált) az egész os-

Kétszáz éve született a magyar felvilágosodás és rokokó legnagyobb költője, aki a korai magyar drámaírásnak is kiemelkedő alakja. Négy színdarabja maradt ránk - *A méla Tempefői*, *Gerson du Malheureux*, *A cultura*, *Karnyóné* - és ezek mellett kortársak visszaemlékezései, amelyekből színpadismerete, előadókészsége is kitetszik. Drámai munkásságát méltatlanul felejtik el színházaink: Csokonai dramaturgiája, szellemes dialógusai, diákos humora ma is friss; termékenyítően hatna színházi életünkre.

kola füllé vált, és egy examenben a tekintetes Fodor úr szava szerint „egy nagytekintetű patrónus azt az ítéletet hozta akciója felől, hogy már az teátrumon is sok volna”. Azt pedig említenem se szükség, hogy ez a test által véghez menni szokott akció nem a testnek, hanem a léleknek, kivált az elevenen s energiával érező léleknek tulajdona.

Hát az akciókban vagyis az indulatoknak külső jelekkel való kifejezésében micsoda mesteri érzéssel bírt Csokonai? Már oda feljebb említettem, hogy ő akció nélkül beszélni nem tudott, annnyival inkább deklamálni. Mindenkor elevenen lesz előttem az a szívható megjelenés, midőn ő a palástos Minervától végbúcsút akarván venni, a debreceni Kollégiumban, egy a maga nagyságát s megsértetését mélyen érző lélekkel, egy az elválás miatt vérkiedző szívvel állott fel, több mint ötödfél-száz tanuló társai között, hogy tőlük örökre búcsút vegyen. A legfelsőbb potenciára emeltetett az ő meggyúlt lelke, és valahány szikrát bocsátott ki magából, mindaz az ő szájának, szemének, tagjainak mozdulatait által sokszorozódván, elektromi batteriás villám gyanánt lövődött keresztül az ötödfélszáz ifjún, és az egész auditorium egy néma rángatózásba jött. Én még igazán tüzes és rettenetes akciót a teátrumon kívül csak ezt az egyet láttam. Szemével, szájával, haja szálaival, karjainak s tagjainak minden mozdulattal beszélt, indított, s ontotta ki a meggyúlt érzést. Hasonlót lehet mondani a gróf Rhédey Lajosné felett véghezvitt akciójáról is. Véghezvitte ugyan az irigység itt is, amit véghez vihett ennek gyalázatjára, nevetségessé való tevésére, és az ő érzékeny megkeserítésére: de a közönség szava decídált és ezen akció legjobban megdicsőíteni gondoltatt mind ezen szomorú pompát, mind a gróf ízlését és választását. Ez a Csokonai utolsó hatyúi szava ugyan nem egykönnyen fog kiesni a jelen-volt gyülekezet emlékezetéből.



A „Cultura” előadása

az exameneknek végére érvén egy színjátékot adtak a nagyobb tanulók, fenn az iskolai pódiumon a széles folyosón, melyen gróf Festetics György is jelen volt és sok mások. Ezen játékban, amennyire visszaemlékezem, főszerepe volt Pofóknak, aki egy magyar paraszt gazdát ábrázolt, kinek szolgája Kanakus volt és Ábrahám zsidó.

Csokonait 1799. július 12-én a *Rákóczi-Bercsényi* nótáért Sárközy és a gróf is megintették, Sárközy az intésről meglevő levelében is emlékezik, a gróf pedig azt mondta Csokonainak, köztudomás szerint:

- Kérem, az ilyesekért iskolánkat fundamentumostól elhanyaghatják, vigyázzunk!

De azért nem kell gondolnunk, hogy azért akár Sárközy, akár a gróf Csokonaira nehezteltek volna, vagy hogy az éneket gúnyolták volna, éppen nem. Sőt bizonyos, hogy Sárközy barátilag becsülte, szerette, a gróf pedig azt javallotta Sárközynek és Csépán fiskálisnak, hogy Csokonait a rendes professzorság felvállalására beszélne rá, mert a grófnak Csokonai tetszett.

A szereplők

A Pofók-játék célja nevelés és nemzetiség. Pofók és Kanakuz szerepe a nemzetiséget neveletlen ábrázatba terjesztette elő. A neveltebb személyt egy kisasszony és ifjú képzeték leginkább, ez hegedűn is játszott, amaz klavíron, és mellette énekelt. Ezt Ágoston János tanuló adta, úgy azonban, hogy a muzsikálás és éneklés alatt a függöny le volt bocsátva, mert a



Jókai édesapja, Jókay József akvarellje Csokonai A cultura című darabjának csurgói előadását örököltette meg

klavírozást Csokonai tette és csak a mellette való éneklést Ágoston.

Közép vagy mellesleg szerepet Ábrahám zsidó vitt. Horváth József szerepeltette ezt jelesen, az aki *Karnyónéban* Karnyónét adta elő. az egész játék nagy tetszésben részesült, a neveletlen magyarnak egyetlen *Haj Rákóczi, Bercsényi* !-énekén kívül, melyre mind Sárközy, mind Festetics remarköt tettek. Ábrahám zsidó beszédéből pedig, ki legnagyobb tetszéssel játszott, e szavakra elevenen emlékezem:

Huszonnegyedik szeptember,
Ide jöjjön minden ember!

A második előadás

Ezen szavak meghívó szavakul valának mondván, szeptember 24-re, amikor nagy készülétek tettek. Csokonai Mihály úr egy oltárfőforma alkotmányt készítettett, annak fele részén egy zömök

piramis. az alkotmány fal mellé lőn alkalmazva, ennél fogva a hátulsó oldal nem volt látni való, hanem a három látható oldalakon mindazoknak a hatalmasságoknak címerai voltak szépen kímetszve, melyek a franciák ellen akkor hadba állottak és némely írások, például: *Dieu est mon droit, Honni soit qui mal y pense*. Készen lévén az alkotmány, a széles folyosóra vagy pódiumra helyeztetett és estére belerakott mécsek által kivilágosítottatott. Este gróf Festetics és sok urak ide gyűltek és a népség, amennyi belefért. Ekkor Csokonai ünnepélyesen lépve fel a címeres alkotmány elébe, annak emeltebb álló helyén eleven akcióval elolvasta *az igazság diadalmát*, vagyis: *Mantua visszavételét megünneplé 1799. szeptember 4-én.* Hogy pedig az igazság diadala annyival is érdekesebb lenne, az oskolán kívül mozgó ágyúkat rendelt Csokonai úr, melyekből a vereszetnek kije-

lött paúzáinál mindannyiszor salvék lövettek. Ez köztetszéssel végbemenvén, egy kis-idő-vártatva az auditóriumba mentek a gróffal az urak és nagy-közönségből kiket bebocsátottak. És elkezdődött a játék, melyet a nagyobb tanulók ezen cím alatt adtak: *Karnyó vagy a vén kalmár és felesége*. A játék végével Sárközy álbert mondott egy érdekes beszédet, melyben szinte azon hatalmasságok értékelte, akiket előbb Csokonai oltárfőről maga dicsőítette. Vége lévén az e napi derék időtöltésnek, vége lett a diligenciának is és a tanulók szüreti vakációra elbocsátottak.

Vagynak akik némely darabjai s némely szabadabb szavai miatt benne alacsony gyarlóságot sejtene. Én azt gondolom, hogy aki a kor szelleméhez és a társaság nagyobb részének szokásához alkalmaztatja magát, írását s beszédét, az a társaságnak egyes tagjainál erősebb megrovtást nem érdemel. Elhiszem, hogy Csokonai, ki a társalgás törvényét szemé elöl nem tévesztette, egy kedvben csapongó, vagy tósztzó társaságban se nem különcködött, se nem hipokritáskodott, de azt tudom, hogy ha ilyen társalgási viszony nem kényszerítette, valamint mértékletessége úgy tiszta erkölcsé és becsületessége ellen senkinek kifogása nem lehetett. Aki Csokonait nem is-merte is, de esmerte anyját, tanítóit, barátait, annak feddhetetlen életéről, tiszta erkölcséről ellenállhatatlanul meg kell győződnie.

Csokonai halála

Szinte megjegyzést érdemel, hogy ezen jóasszony, valamint mind a két fiai is csaknem halálok órájáig (mint aféle hektikusok) eszeken voltak. Nevezetesen Mihály, a halálra várt, mikor szája és nyelve már koromfeketére üszögült, és az orvos is érzését már el nem titkolhatá, jóbaráti és a kollégiumi ifjak öt utoljára látni betegágyához számosan jövének, ezek között estveli kilenc órakor egy Soltra János nevű egész barátsággal így szólta meg:

- Nem auffürolna az úr doktor Szentgyörgyi úrnál? ... Én is mindjárt auffüroltatom az urat a Jézus Krisztusnál.

E szavak után a látogatók arcait könnyek boríták el, s a tréfás haldokló egy-pár óra múlva élni megszűnt.

BERKES ERZSÉBET

Hevesi Sándor

1873-1939

A két évszám, mely Hevesi Sándor életét határolja, egyben azt az időt is kijelöli, amikor a magyar színjátszás kapitalista szerkezete kialakult, virágzott, s több fázisban megismétlődő válságait élte. Ennek a korszaknak volt színikritikusa, rendezője, igazgatója, fordítója és elméleti szakírója Hevesi Sándor. Tehetsége, munkabírása és munkafegyelme nemcsak emberi-művészi példa, de egy rendkívül összetett színháztörténeti periódus dokumentuma is.

Színikritikák - rendezői program

Valóban igaz a rendező művészetére is az, amit Ódry Árpádra emlékezve Hevesi Sándor elmondott: a színész alkotása olyan, mint a hóból gyúrt szobor. Elolvad. Megsemmisíti az idő.

Hevesi azonban kivételes képességű színházi ember volt: nemcsak rendezett és olvasott, de írt is. Rendezői munkáját igen széles körű elméleti tájékozottság és önálló elméleti alkotómunka egészíti ki, s ezeket a nézeteit teoretikus rendszerbe is foglalta. Ha tehát arra már nincs is módunk, hogy elméletét gyakorlatával szembevitessük, azt mindenképpen megtehetjük, hogy nézeteit a színházi világ gyakorlatával - máig érvényesen - összevessük.

Amikor első színbírálatai megjelentek, a főváros színházi életét két prózai intézmény - a Nemzeti Színház és a Népszínház valamint egy zenei életet irányító központ, az Operaház uralta. az alkalmanként még működő német színház hatásában ugyan tovább élhetett, de 1889-től - leégésétől fogva - művészi tényezőnek nem számított; s a különféle szórakozóhelyek „színházi” műsora sem. A prózai játékok stílusának korszerűségét a Nemzeti Színház jelentette, ez azonban távolról sem állt hivatása magaslatán. 1892-ben az évadot értékelő Hevesi Sándor - alig tizenkilenc éves korában - ezt írja az ország első színházi intézményéről a Magyar Szemlében:

... az Opera mellett Nemzeti Színházunk valóságos hamupipőke ... Á kopott díszletekhez, díszöltözékeknek csúfolt jelmezekhez

járul a hajlék szerénysége. Ma már a hajlék sem felel meg igényeinknek. Nem mondhatjuk azt sem, hogy a tagok fizetése valami nagyon méltányos, pedig a takarékosági szisztémának éppen a Nemzeti Színházban nincs helye . . . Á tragédiai ensemble nagyon gyenge lábakon áll, mert nem is iparkodnak kiegészíteni. az egész szezon alatt 14-szer játszottak Shakespeare-darabot, korántsem méltó előadásban. A Rómeó és Júlia előadása - kivéve Márkus ismert remek alakítását - szálnalmat keltő. Nincs igazi Rómeónk, nincs Mercutióánk, nincs Dajkánk, Hamletet egy vidéki színész - Somló Sándor - alakításában jobban élveztük, mint a mi tragikus hősüinktől. A tragédiai összjátékról nem is szólok. Nagy Imre deklamációjának bilincseiben nevelődik, s színészeik a pathetikus iskola igájában nyögnek. A Nemzeti Színháznak nevelnie kell tragédia iránt fogékony közönséget, mert most nagyrészt csak a banális iránt fogékonyak. Nem eléggé gondolkodó a közönség - aminek egyébként színikritikánk az oka. A kritikának általában nevelő és termékenyítő hatással kell bírni. Nálunk egyikkel sem bír. A magyar színikritika ahelyett, hogy nevelné a közönséget: félrevezeti.

A korántsem udvarias hangú bírálat egyfelől haragosokat szerzett Hevesinek, másfelől szövetségeseket. A színház korszerűségéért aggodók számára ugyanis az ilyen jellegű bírálat - s Hevesi szép számmal írt ilyeneket - programnak tetszett. Meggyőződésük volt ugyanis, hogy a színházépület s az ezzel járó scenikai adottságok megreformálásán túl, új műsor, színészek és játéktípus kívántatik, valamint ennek megfelelően új közönség.

az 1896-ban megnyíló Vígszínház keltette azt az illúziót, hogy a korszerű, modern színjátszás hajléka lesz. Hamarosan kitetszett, hogy újításai a nemzeti színházi avittsággal szemben csupán formálisak. Mint 1955-ben Lukács György erre a korszakra emlékezve leírta, a Vígszínház naturalizmusa a dzsentroid életvitel mértékei szerint kialakult polgárság ízlésvilágának felelt meg. S nem is csak ízlésének moráljának is.

Hevesi tehát továbbra is azt sürgeti bírálatáiban, hogy a Nemzeti Színház adjon hajlékot a realista színjátszásnak. Mű-

veltsége, szak mai megállapításainak hitele arra készítetik a Nemzeti vezetőséget, hogy segédrendező-dramaturgi minőségben leszerződtesse Hevesi Sándort. 1901-ben kerül a színházhoz, de munkáját jó pár évre lehetetlenné teszi egy szerencsétlen affér: a kövérkés, ügyetlenül öltöző, raccsoló segédrendező egy próba alkalmával szokatlan instrukcióival úgy felfingerelte a színház vezető tragikáját - Jászai Marit -, hogy a szerepet a nagy tekintélyű heroina a segédrendező fejéhez vágta. az új utakat járó fiatalember-nek volt már annyi ellensége, hogy a kiszínezett kis szcéna, megjárva a színházi élet berkeit, egy időre hiteltelenítse törekvéseit.

Műhely és elméleti munka

1904-ben azonban rendkívüli fordulat áll be a színházi világban. Megalakul a Thália Társaság. Lukács György már idézett emlékezésében így ír erről (*Csillag*, 1955. 1.sz.): „Ötven évvel ezelőtt meglehetősen romantikus történetek játszódtak le minálunk. Három fiatalember, alig kikerülve a gimnáziumból, Benedek Marcell, Bánóczy László és én, elkezdtük tervezni újsághírek, színdarab olvasás, az Antoine-féle francia szabad színpad s a Brahm-féle „német Deutsches Theater” itteni vendéjátékai alapján, hogy Magyarországon is legyen realisztikus színművészet. Ez az álom csak álom maradt volna, ha ez a három fiatalember nem találkozott volna össze Hevesi Sándorral, a Nemzeti Színház akkori segédrendezőjével, egy - mint a későbbi események mutatták - rendkívüli színházi emberrel, aki akkor, mint mondani szokták, »lógott« a Nemzeti Színházban ...”

A vállalkozás műkedvelő és frissen végzett színészek alkalmazásával jött létre. Szokatlanul nagy próbaidővel dolgoztak, s fordító, rendező, színész és közönség egymásra találásából együttes születt. ámire nem vállalkozott a hivatásos színház, arra itt lehetőség nyílt: a deklamáló színház, a hamis ideálokat kiszolgáló naturalizmus helyett realista ábrázolást teremtettek a színpadon. S nemcsak a művelt modernnek s nemcsak a sznobok, de a munkásközönség is értette, tapsaival hitelesítette a vállalkozást.

Hevesi mindazt, amit színikritikaiban mint követendő mértéket vallott, most a gyakorlatban is kipróbálhatta, s rendszerbe foglalhatta. Á négy évig működő Thália Társaság rendezője ekkor veti papírra azokat az elméleteit, melyek később is meghatározták munkásságát. Két



Hevesi Sándor a Thália Társaság fiatal rendezője

könyve jelenik meg 1908-ban: *a z előadás művészete* és *A színjátszás művészete*. Ez utóbbi a magyar színházi szakirodalomban mindmáig alapvető mű, s rendszerének jelentősége Sztanyiszlavszkij, Piscator és Brecht jelentőségével mérhető.

A színészt

Középpontjában a színészi teljesítmény összetevőinek meghatározása áll, és ennek kapcsán tárgyalja mindazt, amiből az újkori színjátszás megteremtődik. Történeti folyamatában vizsgálja a színjátszást, s megállapítja, hogy az ember-ábrázolás korábban a pusztá szóra hagyatkozott, s mindent, ami ezzel összefüggött, csak *jeleztek*. az újkori színjátszás már *ábrázol*, s ezért a színésztől nem csupán a szót igényli, hanem teljes habitusát, amihez csakis kiegészítő minőségben járulhatnak hozzá a társművészetek. A színész éppen ezért nemcsak utánozza a valóságot, hanem átéli, mégpedig azzal a céllal, hogy a szemlélőt is átélőjévé tegye. A színész átélése kettős: teszi és ellenőrzi is azt, amit ábrázol, éppen avégből, hogy a felkeltett hatással tisztában legyen, s mindvégig irányíthassa azt. Hogy ennek milyen mértékig képes megfelelni, minősíti a színészt: komédiás, virtuóz, művész kategóriákat állítva. az első lényege, hogy alakoskodik. A második soha sem mond le magáról, alakot csak olyat ölt, melyben személyiségét megcsodálathatja. A művész nem személyével hat, hanem egyéniségével. Nem imitál, nem átalakít, hanem *alakít*. Ezért tud mindig más lenni - szerepe, művészi feladatának követelményei szerint. Éppen ezért a színházi illúzió - mely külső-

legességek és belső képességek illúzióteremtő erejéből születik - akkor igazi, ha ezzel a művészi egyéniséggel ajándékozik meg. Egy korábban - 1906-ban - írt cikkében így határozza ezt meg:

„A szerelmes színész régente az lett, aki oly szép és megnyerő volt, hogy első látásra bele lehetett szeretni. Tehát nem az volt a szerelmes színész, aki szeretni tudott, hanem akit szeretni tudtak, lett légyen bár olyan buta, mint a tök. Á szerelmes szerepek merő sablonná merevedtek. Igazán jól csak a jellemszínészek adták, akik nem voltak mindig szép fiúk, sőt néha egyáltalában nem voltak szép fiúk, és a szerelem allűrjei helyett a szerelem lélektanát hozták a színpadra. Ma tehát nem az a kérdés többé, hogy hány percent valószínűséggel szerethet bele a hősnő a hősbé, hanem mindenekelőtt az, hogy miképpen tudja a hős a szerelmet ábrázolni. az illúzió kérdése tehát a külsőségekből áthelyeződött a belsőbe, a lélekbe.”

Természetesen nem feledkezik meg arról Hevesi, hogy az esztétikus külső, a kellemes hang fontos lehet a színésznél, ezeket azonban korántsem tartja mindenek fölött megkövetelhető kritériumnak. Gazdag példatárral bizonyítja, hogy Garrick-tól Clairon kisasszonyig a nagy színészek közül hány volt a civil életben jelentéktelen külsejű és hangú.

Ugyanígy finom megkülönböztetések során át tud meggyőzni arról, hogy valódi színművészé csak művelt, intelligens színész válhatik, de arra is felhívja figyelmünket, hogy a színészi intelligencia különleges kategória. Nem szaloncsevegek szellemes fordulataiban nyilvánul meg, s nem is kell hogy ott megnyilvánuljon, hiszen nem ott alkot. A színész terepe a színpad, megfigyeléseinek hitelességét, ízlését, feladatértését csakis az alakítás döntheti el.

az a megkülönböztetett figyelem, amivel Hevesi egész pályáján át követte a színészeket, számos művészi és emberi gesztusában kifejezésre jut. Hogy Hevesi miként adott instrukciót, arra kiváló példa -- szíráírói tevékenységnek sem megvetendő emlékirat - Gellért Lajosé, aki a Thália Társaságban mint kezdő színész lépett fel, s Ibsen Kísértetekjének Oswaldját játszotta. Gellért elmondja, hogy egy egész éjszakán át hogyan vezette a Hevesi szerepének funkciójára s így feladatának lényegére anélkül, hogy

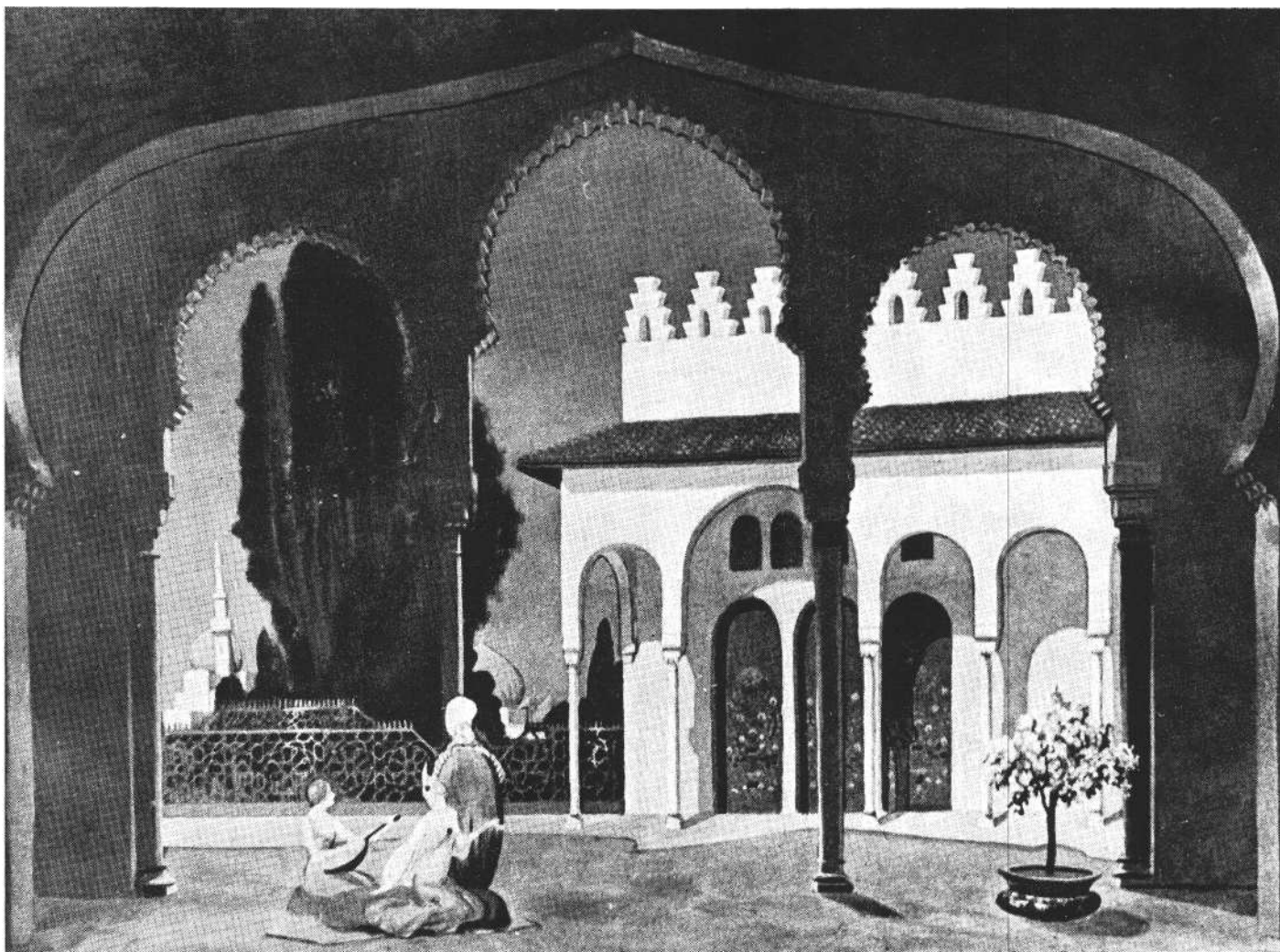
tartására, hanghordozására nézve határozott utasítást adott volna. Hevesi azt akarta, s el is érte, hogy a megtestesítő figurát saját testében érezze, s habitusának belső törvényei szerint valósítsa meg mozgásban, hanghordozásban: alakításban. Nyoma sincs itt idomításnak, lelkizésnek s kivált előjátszásnak, mégis a legerősebb ráhatás következett be: a rendező felfogásának lényege szerint formálta szereppé a színész feladatát.

A Thália Társaságnál szerzett rendezői tapasztalatai a Nemzeti Színháznál bontakoztak ki, ahol 1908-1 z-ig mint rendező működött, majd - az Operaháznál töltött néhány évi munka után - főrendezője lett az ország első prózai együttesének, 1922-32 között pedig igazgatója is.

A meggyőződés összhangját megteremtve nemcsak munkatársakká, de barátokká is formálta színészeit. A beteges, öregséggel küszködő Blaha Lujzának találja ki *A nagymamát*, s nem állja - sőt kitüntetésnek tekinti -, hogy a művésznőnek maga vigye szerepét el, s a Nép-színház utolsó évében még egyszer kivételes sikerre segítse ezt a művészasszonyt. De később ugyanezt megteszi Jászai Marival is, s ugyanígy hódítja meg Ódry Árpádot is, a korábban társadalmi drámákat játszó színészt, a klasszikus repertoárnak s a maga barátjának. Álljon itt ennek bizonyítására Bajor Gizi levele, melyet A néma levente premierje után írt Hevesinek:

„Szombat reggel - ágyban. Ince út i8. Sándorkám - édes angyalom, szívemből köszönök magának mindent - a sikert - a tegnap estét - az elkövetkező estétet - színészetem gazdagodását - a Maga szavait - tanítását - bölcsességét - jóságát - szavaiból, oktatásaiból még sokáig fogok éldelegelni - édes jó mesterem - áldja meg az én jó istenem magát - ölelem, csókolom örökké hű - Gizije”

Könnyen mondhatjuk, hogy a színész természetesen mindig hálás annak a rendezőnek, aki őt a sikerhez hozzájuttatta. Így tehát ezt a levelet is megkérdőjelezhetnénk. De el kell hárítanunk ezt az érvelést, mert nem a pusztá siker, hanem ennél lényegesen több az, amit Hevesi levezetéséből s személyes kapcsolatainak értékéből bizonyíthatunk: egész életén át, akkor is, amikor a Nemzeti Színház éléről elmozdították, hála és szeretet nyilvánul meg a színészekben iránta. az oly gyakran s nem is jogtalanul háládatlannak nevezett színészvilág Hevesiről a szeretet és a mély elkötelezettség hangján nyilatkozott.



Bánffy Miklós díszletterve Weber Oberonjához. az Operaház előadását Hevesi Sándor rendezte 1914-ben

Talán nem szorul külön magyarázatra, ha azt állítjuk, hogy ennek oka abban van, hogy Hevesi nem egyszerű sikerekhez segítette színészeit, hanem a közös munkák alkalmával egyéniségük kibontásához. Á megtalált képességek, a szerepfelfogás helyes módja, beszéd, mozgás és alakteremtés mélyebb összefüggéseinek elsajátítása később is hasznára vált azoknak, akik útmutatása mellett dolgozhattak.

A közönségért

Hevesi tehát - s ezt soha nem felejtették el színészei - klasszikus szerzőkkel egyenértékűnek tartotta színészeit, már azokat, akiket művésznek tartott. A színész becsületének - és ami ezzel szinte azonos - valódi értékének jogaiba helyezése mellett nem feledkezett meg azokról sem, akikért a játék folyik: a közönségről. Már idézett ifjúkori cikkében is úgy nyilatkozott, hogy a közönség azért fogékony a banalitásokra, mert azt adja neki a színház. Nevelni kell a közönséget, hogy valódi értékekre is fogékony legyen. Egy másik írásában - *Tragédia kell a népnek?* - azt is érezteti, hogy nem egyszerűen műsorpolitikai okok miatt szokott le a közönség az igényesebb drámákról, hanem

belső kényelemből is, s ennek társadalmi okai vannak. Ezt írja:

„Á népnek, amely csak volt - sokszor kellett a tragédia, a közönségnek, amely ma is van, soha sem kellett. A nép, akár görög, akár spanyol, akár angol volt, mindent át-fogó életösztönével, a tragédia borzalmain is keresztül tudott hatolni, és megifjodva, megacélosodva került ki a tragikai vérfürdőből. A tragédia a halált győzi le a halállal .. . a tragédiát néző és a tragédiát élvező ember megjárja a poklot, vagyis az élet mélységeit, hogy magára eszmélhessen. A tragédia a legnagyobb életszenzáció, amelyet a művészet kitalált. De amikor a nép helyett a színházakban megjelent a közönség, a tragédiának le kellett szorulnia a világot jelentő deszkákról. Mi jól tudjuk, honnan való ez a közönség, amely kieletlen arccal fordul el a tragédiától, mert azt is tudjuk, mikor kezdődött el ez az elfordulás. Á tragédia hanyatlása és sorvadása összeszik a polgári osztály föllendülésével... Olyan korban élünk, ahol nincs nép, csak közönség, amely magába térésre, megrázkódásra és meg-

indulásra, fellendülésre és felemelkedésre nem hajlandó - hogy miért, azt most ne kutassuk -, amely megszabja az irodalom és színház határait, korlátot állít minden mélységnek és magasságnak."

Hevesi tehát tisztában volt azzal, hogy nem csupán a színházak bevételeiért kell azért kárhozotni, hogy a közönség nem fogékony az irodalmilag is igényes, súlyosabb mondanivalók iránt. Ezért kísérletet tett arra, hogy a tragédia művészi élvezésére megtanítsa a közönséget, s így érje el azt, hogy a megrázkódtatás, a magára ismerés művészi élményét a társadalmi okok felé terelje. Mindenekelőtt Shakespeare és Molière drámáinak korszerű, igényes felújításait tűzte célul, s ezzel egyidejűleg azt a szervezési munkát, hogy ezeket az előadásokat a legszélesebb rétegek, mindenekelőtt az ifjúság megnézhesse. Klasszikus és Shakespeare-ciklusai - melyeket mindig hétfőn tartottak, s így hétfői ciklusok néven vonult be a köztudatba - valóban új színházlátogató közönséget hívtak életre. Nem kevés azoknak a száma, akik a húszas évek végén, harmincas évek elején diákként ismerkedtek meg a legnagyobb színpadi szerzőkkel, s tanultak meg szín-



Egy kép a 20-as évek emlékeztető Shakespeare ciklusából. Odry Árpád mint III. Richárd. az 1923-as előadás rendezője Hevesi Sándor

háza nézni, tragédiát élvezni. Ha igaz, hogy Hevesinek több színésznemzedék lehet hálás azért, hogy művészi feladatának mibenlétére ráébresztette, úgy igaz az is, hogy egy nemzedéknyi diák tanulta meg szeretni és igényelni a legrangosabb színházat.

A színház azonban Hevesi korában kapitalista vállalkozás volt. annak tekintették még az állami dotáció révén kivételes helyzetet élvező Nemzeti Színházat is, melynek - mint jeleztük - 1922-3 2 között igazgatója volt. Éppen emiatt olyan anyagi gondokat kellett vállalnia Hevesinek, melyek nem feleltek meg művészi ambícióinak. Emellett bizonyos politikai elvárásoknak is meg kellett felelnie. Néhány évi szerencsés „hajózás” után a Nemzeti Színház Kamaraszínháza is csak tovább növelte a gondokat. Hogy ezek közepette sem tett le Hevesi a klasszikus-ciklusokról, az mindenképpen művészi, etikai nagyságát igazolja. Végül azonban a színházak deficitje s az a személyes hajszája, amit jogtalan vagy túlzott mértékben felvett honoráriumok miatt indítottak ellene, arra készíteték, hogy megváljon a Nemzettől. Ez utóbbi személyes jellegű vádak alól tisztázta magát, s azt is bebizonyította, hogy fordítói, átdolgozói jogdíjainak tetemes részét nem vette fel, mert nem jelölte meg munkáját ilyen vonatkozásban is a színpadon; ha mégis több honoráriumhoz jutott, mint színigazgató kollégái, az csak azért volt, mert lényegesen többet fordított, írt, dramatizált.

Mindez azonban nem állíthatta meg azt a hajszát, mely ellene irányult. A Kle-

belsberg kultuszminisztert felváltó Hóman Bálintnak nem Hevesi-szabású direktorra volt szüksége. Politikája más embert kívánt erre a posztra, ezért minden eszközt alkalmasnak talált arra, hogy Hevesit eltávolíthassa. (Érdekességként: a Színházi Intézetben van néhány levél a fiatal Hóman Bálinttól, aki barátjánál érdeklődik - maga külföldön lévén -, hogy a Thália Társaság ügyei hogyan alakulnak. az érdeklődés mellett mély rokonszenv s diákos izgalom fejeződik ki a sorokban, azt dokumentálva, hogy a fiatal Hóman, mint annyian mások is, fiatalabb éveiben a progresszív művészi törekvéseknek „szurkolt”.) Hóman jelöltje a Nemzeti Színház élére Németh Antal volt, aki néhány évvel később el is foglalta ezt a posztot, 1935-44 között vezette a színházat, s lényegében folytatta Hevesi Sándor számos törekvését: Ibsen-, Molière-, Shakespeare-darabokat újított fel, s a magyar klasszikusok közül is azokat a műveket, melyek Hevesi életútján is mindújra színpadra kerültek, például az *ember tragédiáját*.

Amikor Hevesi ellen megindult a hajszája, azt írta naplójába: „Igazolnak? Vagy igazolom magam? Mit kell vagy mit lehet itt igazolni? Engem egyetlen ember igazolhat: az utódom.” Hevesinek még életében meglehetett az elégtétele: utódja, ha a művészi színvonalból nem akart veszíteni, csak azon az úton járhatott, amit már ő kijelölt.

Ez az eszmei elégtétel azonban, s azok a sikerek, melyeket még a Magyar színházban rendezőként arathatott, nem kár-pótolhatták. A beteg embert fizikai állapota tette egyre kimerültebbé, s a mélyen megbezett művészt egyre falánkabbul nyelte magába a kapitalista színház siker-hajszája - irodalmilag értéktelen darabokat rendezett. De még ezeknek az utolsó esztendőknél is volt két felhőtlen sikere: 1937-ben újrarendezi a *III. Richárdot*, saját fordításában, s két, azóta is sikeres Heltai-művet segít színpadra: *A néma leventét*, s *az ezerkettedik éjszakát*.

az író köszönete

Amikor 1932-ben a „hivatalosok” elfordulnak Hevesitől, a Nyugatban megjelent egy - Hevesi egész művészetiségét méltató - cikk, Móricz Zsigmond tollából. A kor nagy írójának sorai álljanak itt, mert közvetlenül is jól jellemzik Hevesit, s jól jellemzik közvetetten is: Móricz ugyanis számos olyan gondolatot mond el a színházi alkotómunkáról, amit

csakis Hevesitől hallhatott, tanulhatott meg.

„A színháznak egészen különös levegője van, amely nem hasonlít semmiféle más üzeméhez. A termelő üzemek valami haszonérték előállítására szolgálnak, a színház a káprázat és hangulat sikeres és hangulatos termelésére törekszik. . . . Ez a cél egy olyan belső kelléket kíván meg kivétel nélkül minden munkástól, ami más termelői ágaknál nem szükséges: ihletet. Ihlettel kell bírnia az igazgatótól a portásig, a főszereplőtől az utolsó statisztáig, a díszlettervezőtől a kulisszatologató munkásig mindenkinek. Ez az ihlet hasonlít a költői ihlethez. Teremtő, találékony, tehetséges és szerelmes lelkialkatot tételez fel . . . Nincs nagyobb átka a színháznak, mint a tökéletes hivatalnok-típus, vagy a szorgalmas kőműves-jelleg, aki a téglát pontosan teszi a téglához, s mikor a déli harangszó kondul, leteszi a kalapácsot. A színházi embernek nem szabad ismernie a munkaidőt, itt állandó láznak, elragadtatásnak és elbűvöltetésnek kell lennie - különben megdöglött a játék . . . Este a művészet villanyozza fel a lelkeket, nappal a rendező akarata és energiája . . . Hevesi Sándor - egy boldog ember munka közben, aki élhal, s benne van mindenben, ami a színpadon történik.

A siker aztán isten kezében van. A sikert előre még ki nem számította senki. A közönség kapcsolódása a darabhoz teljesen titokzatos. De egy bizonyos, az, hogy ő - Hevesi Sándor - minden darabhoz, amit kezébe vett, egész szívét, lelkét, minden fantáziáját és hitét odaadta.

Nemes és tiszta lélek és minden esetre a legmunkásabb életek közül való élet, amit harminc év óta a Nemzeti Színházban eltöltött.

Írók, színészek, és közönség csak szeretetet, odaadást és becsületes munkát kaptak tőle.” (Nyugat, 1932. június 16.)

*

Messze vinne annak pontos felmérése: mennyit köszönhet Hevesinek halála után közel harmincöt évvel színházművésztünk. Írásait olvasva, művészetének tárgyi emlékei között kutatva mégis kétségtelen: a XX. század magyar színpadművészetének első korszerű, európai rangú rendezője volt.

Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára

Mint Hevesi Sándor rendezői tanfolyamának egykori hallgatója, részben főiskolai jegyzeteimből, részben pedig emlékezetből írom e tanulmányt. Hevesi előadásainak anyagából e cikk csupán ízelítőt kíván adni.

Rapszodikus, izgalmas előadások voltak ezek, igen nehéz volt jegyezni. Egy-két percnél tovább Hevesi sohasem maradt a tárgynál, túl sok volt a mondanivalója, s egyszerre mindent közölni akart, ami a tárggyal kapcsolatban eszébe jutott. Rendszeres, professzoros pontosságról a jegyzetet író hallgató nemis álmodhatott. Művész volt ő inkább, mint tanár, előadásaira is úgy emlékszem, mint művészi élmények sorozatára. De éppen, mert művész volt, mindaz, amit tanított, a látványos rendszertelenség ellenére is teljes egészet adott.

az eredeti előadás és a jegyzet között természetesen nagy a különbség. Nem gyorsírással jegyeztem, s így rengeteg érdekes utalás, elkanyarodás, példa kimaradt, amire csak hézagosan emlékezem. De igyekszem Hevesit mindenütt saját szavaival idézni, az előbeszéd elevenségét visszaadni, s ennek érdekében még a pongyolaság vádját is hajlandó vagyok vállalni.

A rendezés elmélete I.

A színházi előadáshoz négy tényezővel kell számolnunk:

1. Író. 2. Színész. 3. Közönség. 4. Rendező.

A rendező szerepe közvetítés a közönség és az író között a színész segítségével. A rendezés elméletében tehát három szempontot veszünk figyelembe:

- I. A rendező viszonya a szerzőhöz. (Dramaturgiai szempont)
- II. A rendező viszonya a színészhez. (Játékmeisteri szempont)
- III. A rendező viszonya a közönséghez. (Beállítás, aktualizálás, politika stb.)

A rendező viszonya a szerzőhöz

(Dramaturgia)

A rendezőnek láthatóvá és hallhatóvá kell tennie az író szövegét. Első feladata:

az olvasás. Hogyan olvasson a rendező? Másként olvas darabot a kritikus és másképpen a közönség. A kritikus érték-megállapításokat tesz, és állást foglal a művel szemben. Megállapítja a mű fejlődéstörténeti helyét és esztétikai értékét. analitikusa, meghatározója a darabnak. Ezzel szemben az olvasó azért olvas, hogy élvezzen. Ezt a kétféle olvasást kell a rendezőnek önmagában egyesítenie. ámellett látnia és hallania kell az olvasott szöveget s a benne rejlő játéklehetőségeket. Olvasás-módjában tehát benne kell lennie a spontán olvasásnak, ahogyan a közönség olvas, 2. ugyanakkor a kritikus érték-megállapító ereje sem hiányozhatik belőle. Van harmadik fajta olvasás is. Ez a legfontosabb, mert ez a speciális rendezői olvasás. Ezt Lessing „Weiterdenken”-nek nevezi „Hamburgische Dramaturgie”-jában. (Weiterdenken = továbbgondolás.) Vannak dolgok egy színdarabban, melyeket az író elkezd, de aztán nem fejez be. Ezeket kell a színésznek játékaival folytatnia és befejeznie. Mert színpadon semmit nem kezdetünk el, amit be nem fejezünk. Hasonlóképpen a színpadon kívül nem történhetik semmi, mindent a színpadra kell hoznunk, azt is, ami kint történik, s csak beszélnek róla. Már maga a némajáték is a hallgató színészre nézve „Weiterdenken”. az író csak azt írja meg, amit az egyik szereplő mond, de nem beszél arról, amit a többi szereplőből a beszélő színész kivált. A rendező olvasásában tehát a szerzőnek is benne kell lennie. Látnia, hallania kell azt, amit a szerző elképzelt, de nem írt bele a darabba. A rendező olyan szerző helyett állt a színpadon, aki a színpadi mesterséget is tökéletesen érti.

Stílus. A rendezőnek ismernie kell a dráma történetét, mert a különböző népek és korok drámái azok különböző technikáját jelentik.

Egy darab előadásánál két álláspont lehetséges : 1. a darabot a mai közönséghez közel vinni, 2. a darabot eredeti szellemében, vagyis korának és műfajának megfelelően adni. A darab döntő eleme a műfaj, ez adja meg a darab stílusát. A stílus a legvalószínűbb, leghihetőbb formája a darabnak.

Sokszor a rendező a stílus kedvéért stilizál. Ez helytelen. Helyesen úgy fogjuk fel a stílust, hogy az az illúzió legmagasabb foka, a legművészebb megjelenési forma. Ez mindig meghatározható. Ahol például a darab unalmasA válik, ott rendszerint a stílusban van hiba. A műfaji meghatározás tehát igen fontos, mert ez

zel a darab stílusát határozom meg, vagyis azt, hogy mi jellemzi a darabot a játék szempontjából?

A stílus, a darab és a valóság viszonya. A weimari Németország rendezői például minden darabot így határoztak meg : „ein Spiel” (Játék). Hangsúlyozni kívánták, hogy színpad, komédia, játék, amit mutatnak, s nem kell komolyan venni. Ez például stilizálás. Ma már tudjuk, hogy ennek ellenkezője, a naturalizmus, tulajdonképpen szintén stilizálás, csak eltitkolja önmagát, és mást akar mutatni, mint ami. Itta szándék is, az értelmezés is téves. Mindent csak annyiban stilizálunk, amennyiben a valósághoz viszonyítva stilizáljuk.

A műfaji meghatározás szempontjából legcélszerűbb, ha a dramaturg és a rendező egyazon személy.

A dramaturgia történetében Lessing volt az első, aki dramaturgián a dráma technikáját, színpadi felépítését értette, s a színdarabokat nem irodalmi szempontból taglalta. A „Hamburgische Dramaturgie” mindvégig színpadtechnikai dolgokat tárgyal. Egyetlen irodalmi momentumot említ Lessing: hisz a polgári dráma, a pszichológiai dráma lehetőségében. A pszichológia pedig már irodalmi szempont, ami a reneszánszsal kezdődik. Ekkor kezdődik a dráma irodalmi felfogása és magyarázata. Ugyanakkor azonban élt a commedia dell'arte, a tiszta játék is.

A görög dráma még abszolút tiszta dráma. A reneszánsz tudósok ezt nem vették figyelembe, mert ők csak olvasták a görög drámát, tehát csakis irodalmi szemmel nézték. Nem gondoltak arra, hogy ezek nem annyira írott, mint inkább előadott művek voltak. A francia klasszicisták azt hitték, hogy ők a görögök követői, tiszta drámát csinálnak, követvén az arisztotelészi hármasegységet (cselekmény-, hely-, időegység). Pedig tévedtek. Racine akaratán kívül pszichológiai drámát írt, annak ellenére, hogy látszólag és külsőleg művei a görög drámákhoz hasonlítottak. De a franciák a racionális, rendszerető gall szellemet belemagyarázták arisztotelészbe.

A mai drámának a göröghöz voltaképpen nincs semmi köze. Legfeljebb talán annyi, amennyit abból a reneszánsz átvett. Ezek inkább külsőségek voltak. A reneszánszon kívül közvetlen hatás csak Seneca révén jutott el hozzánk a görög drámáról.

A mi színpadunk a görög színpadtól semmit sem vett át, a misztériumszínpad-

tól is csak keveset. A mai színpad a kocsmaudvarokból fejlődött.

A modern drámában kezdetben két irányzat ütközött össze: a görög drámák nyomán haladó tudományos és népies tendencia. Shakespeare-ben a népies és nem a klasszikus tendencia érvényesül. Általában a népi tendencia túltengése az angol, a klasszikusé a francia, a népi és klasszikus tendencia egyensúlya pedig a spanyol drámát jellemzi. Shakespeare-nél sokszor keveredik mindenféle stíluselem. A *velencei kalmárban* például népmesei, vígjátéki, tragikai elemeket találunk. Ezért nem lehet itt stilizálni, mert ez az egyes elemek hangsúlyozását jelentené. Ez helytelen. De ugyancsak el kell ítélnünk azt a romantikus értékelést is, amely szerint Shakespeare egyáltalán nem való színpadra, mert annyira „színtiszta irodalom”, hogy csak olvasásra alkalmas.

Mi a rendező szabadsága a darabbal szemben? Itt csak egy norma van: az íz-lés. A nürnbergiek a *Makrancos hölgyet* bohózták durvították vissza, pedig Shakespeare éppen a bohózat állapotából emelte ki a drámát magasabb, emberibb régiókba. Makrancos Kata szerepe Shakespeare-nél lélektanilag felépített, fokról fokra művészen, ökonomikusan beosztott jellemfejlés. A nürnbergiek ezt figyelmen kívül hagyták, s Katalin szerepét a cirkusz eszközeivel próbálták kifejezni. Ez a stílus, illetőleg stílustalanság nem más, mint a rendező túltengése a szerző és a színész kárára. Ez tulajdonképpen Reinhardt kezdeményezése, bár Reinhardt később észbekapott, és letért erről az útról, s művészibb célokat tűzött ki ki maga elé.

A shakespeare-i stílusnak és kompozíciónak tipikus példája a *makrancos hölgy*. Shakespeare vett egy középkori témát és egy másik vígjátékot (Katalin és Bianca története). A kettőnek semmi köze egymáshoz, párhuzamosan halad, s csak az utolsó felvonásban találkozik. Miért vett fel Shakespeare mellékcselekményt, ezeket a commédia dell'arte-figurákat, mi-kor volt egy pompás témája? Azért, hogy közbeiktatott jeleneteikkel müljék az idő. Mert az idő is puhítja Katalint. A mellékcselekmény jelenetei alatt érik a dolog. A jellemfejlés érdekében kell az időnek mülnia, s ezért Shakespeare néha két-három mellékcselekménnyel dolgozik. A *Sok hűhő semmiértben* például három motívumot vonultat fel, három különböző műfajt! Egy drámát, egy bohózatot és egy vígjátékot. Reinhardt ezen megakadt, és egységes stílust keresett a darab ren-

dezésénél. Egyetlen bohózati stílusba tömörítette az egész darabot. Úgy segített magán, hogy János hercegből egyszerűen bohózati figurát csinált. Shakespeare ugyanis kevés súlyt helyezett erre a figurára, az volt az ötlete, hogy egy ember eldob egy bolond szót, és az mindent megmérgez. De ez nem bohózati elem! Ilyen daraboknál a stílusegység nevetséges követelmény. Érdekes példa a *velencei kalmár*. Ebben a darabban Shylock kiszaladt Shakespeare kezéből, s a vígjátékból: váratlanul tragikus figura lesz belőle. De Shakespeare egy triviális megoldással hirtelen végetvet a tragédiának, s ez gátolja meg Shylockot abban, hogy tragikus hőssé váljék. Hogy aztán a vígjátékba visszatérhessen, megírja az ötödik felvonást, amelyben Shylock már nem szerepel.

Ilyen daraboknál nem a stílus egységét kell keresni, hanem éppen ezt a tarkaságot kell organizálni, összehangolni. Nem lehet egy másfajta dráma stílusprincípiumát ezekre ráhúzni, és tiszta műfajt keresni ott, ahol sohasem volt.

A húzás. A húzásokban nemcsak dramaturgiai szempontok irányadók, hanem rendezőiek is. Ezt a munkát a rendezőnek vagy dramaturgnak (itt is legjobb, ha a kettő egyazon személy) már a próbák megkezdése előtt kell elvégeznie.

Legelső húzási szempont az idő. *Hamlet* például kb. 4000 sorból áll. Egy háromórás előadás pedig körülbelül 2400-2500 verses sort bír el. Itt tehát szükségessé válik a húzás.

A Burgtheater egykori rendezőjét, Laubert racionalista szempontok vezették a darabok meghúzásánál. Ő, igen egyoldalúan, csak a színszerűséget tartotta szem előtt. Szerinte mindent ki kell húzni, ami nem tartozik szorosan a cselekményhez. Ez helytelen, mert nemcsak az érthetőség irányadó, hanem az *érlelődési processzus* is. A jellemek fejlődése pedig időt vesz igénybe. Ezt a szempontot is figyelembe kell venni a húzásnál.

A színpad belső törvénye az akció. A szó önmagában nagyon könnyen marad pusztán szó. Márpedig színpadon csakis akcióra kell törekedni. Ezért minden szöveget akcióvá kell alakítani, s minden szöveget ki lehet húzni, ha akcióval pótolható.

Hamletben minden alakot Hamlet szemén keresztül kell nézni. Ezért halványabbak a többi alakok. Így például a szellemjelenetnél a felületes szemlélő azt hinné: lehet húzni, mert a szellem sokat beszél. De Hamlet melankolikus

lélek, neki kell a sok beszéd. Ellentétben Laertessel, akinek egyetlen szó is elég ahhoz, hogy végsőkéig föltüzelve. Hamletben minden szerepet Hamlethez viszonyítva kell nézni, és a húzásnál ez is irányadó. De nemcsak ez. A Polonius-Laertes párbeszédéből sem hagyhatunk ki semmit, mert ebből kiderül, hogy Polonius gondos, jó apa. E jelenet nélkül csak a bolond maradna meg belőle, nem volna oly teljes ember, mint aminőnek Shakespeare megalkotta. A színjátszásról szóló jelenet, amelyben Hamlet a színészeket tanítja, nem tartozik szorosan a darabhoz, Hamlet jellemzése is könnyen nélkülözhető. Mégsem hagyható ki, mert nagyszerű jelenet. Ugyanez vonatkozik a nagy monológokra is. Ellenben a homályos sorok, ismétlődések, bőbeszédű részek mindig meghúzóhatók. Hamlet anyjával való jelenete például valamikor régen két példányból íródott össze. Ez okozza, hogy Hamlet ebben a jelenetben sok mindent kétszer mond el. Itt erős húzásra, gondos megfontolásra van szükség. Polonius és Rajnáld jelenete a II. felvonáshól kihagyható, mert sem a cselekménynek, sem a jellemek fejlesztésének nem ártunk vele.

Erősen cselekménydús darabnál könnyebb a húzás, mert van egy direktívánk: maga a cselekmény. De azoknál a daraboknál, amelyeknél nem a cselekmény a fontos, hanem az atmoszféra és a jellemrajz, már sokkal nehezebb dolgunk van. Csehovnál és Gogolnál például nem a cselekmény a fontos, hanem az atmoszféra és a jellemrajz. Van ugyan történés a Csehov-darabokban is, de ez az emberek belsejében megy végbe. Csehovnál atmoszférikus történés van. Egy Csehov-darabban a levegő egyre inkább ritkul, az emberek szinte megfulladnak. Egy Csehov-drámából egyetlen sort sem lehet kihúzni! Sztanyiszlavszkij a moszkvai Művész Színházban speciális új stílust teremtett meg. 100-120 próbával készített elő egy Csehov drámát. Őnála a rengeteg csehovi szöveg mind feloldódik játékban. Ezt másként, mint 100-120 próbával lehetetlen volna megoldani. Itt aztán húzás nincs, de nem is kell!

A hosszú, sok beszédet a tempó fokozásával sem lehet mindig megoldani. A gyors beszéd unalmas s értelemzavaró. A hosszú, sok beszéd lassú játékban feloldva célravezetőbb. Molière-nél azonban fordítva áll a dolog, őnála a gyors beszéd, olykor a hadarás maga az akció, s a humor fokozását eredményezi.

A gyorsaság és lassúság nem öncél, ha-

nem módszer, amellyel a beszédet akciósá tudjuk tenni. Egyszer a lassúság, más-szor a gyorsaság által érzük el a célt: az akciót. *Húzni tehát éppen ott kell, ahol semmiképpen nem tudjuk akciósá tenni a szöveget.* Ez a húzás legáltalánosabb elve. Még az ismétlődést sem lehet mindig kihúzni, mert sokszor ennek drámai alapja, kompozicionális szerepe van, s éppen abban van az akció, hogy a figura ugyanazt többször elismétli. Például *Othellóban* Jágó egyre nyomatékosabban, egyre hangsúlyozottabban ismétli: „Végű pénzűt magadhoz.”

Húzni tehát csakis az egész kompozíció alapos ismeretében lehet.

Különösen fontos ez egy, a mai színpadunktól eltérő színpadra írott darabnál. Nálunk a függöny például időmúlást jelent. Shakespeare-nek nem volt függönye, ő az időmúlást beiktatott jelenetek segítségével érzékeltette. (Például a *Hamlet* II. felvonásában a Polonius-Rajnald-jelenetet a mi függönyös színpadunkon nyugodtan kihagyhatjuk.) Ebből is látjuk, hogy sokszor egy régi író színpadának a megértése ad irányítást a húzásokra nézve.

A tiszta konstrukciójú dráma felé való törekvés bennünket igen gyakran arra kényszerít, hogy Shakespeare-t meghúzzuk. Shakespeare nyelve ugyanis nem tiszta drámai nyelv. Van benne retorika, líra, epika is bőven. Shakespeare korában nem volt regény, verseskötet, hanem csak dráma. az ő korában a színház volt minden, ezért oly zsúfoltak Shakespeare drámái. Másrészt ez a zsúfoltság olyan, mint barokk festményeken a sok ránc. Ha ezt levonnánk róluk, éppen lendületüktől fosztanánk meg őket. A Shakespeare-daraboknál nagyon kell ügyelni a pszichológiai időre is, amelyre a közönségnek van szüksége. A rövidítés esetleg valószínűtlenebbé, hihetlenebbé teszi a történetet.

Garrick, a 18. századi nagy színész *Hamlet*-ből kihagyta az V. felvonásbeli sírásójelenetet. Ez a korizlésből fakadt. A 18. századi angol ízlés ugyanis klasszikus, tiszta tragédiát követelt, nem tűrte meg a tragédián belül a komikus jeleneteket. Később aztán a kor ismét a shakespeare-i kevert tragédiának kedvez: szinte kizárólag tragikomédiát ismer, ahol a tragikus és komikus elválaszthatatlanul összefolyik.

Mielőtt tehát a sírásójelenetet kihúznánk, meg kell néznünk, mi van előtte és mi van utána. Előtte egy rettenetes tragikus feszültség van, Ophélia halála. Utána Ophélia temetése, de ezt megelőző-



Egy évvel halála előtt, 1938-ban készült ez a fénykép Hevesi Sándorról a Magyar Színház művészeinek társaságában

leg még a koponyajelenet. A shakespeare-i szimfonikus kompozícióban ez a jelenet nyugvópontot jelent. Tehát, ha a darabot forgószínpadon játszunk, és nem felvonásokra tagoltan (ami közel jár Shakespeare-hez), továbbá, ha nem tartunk szünetet, akkor ez a jelenet feltétlenül szükséges. Ezenkívül a sírásójelenetnek más szerepe is van. Shakespeare ugyanis a két sírásót díszletnek használta. Erre nekünk nincs szükségünk. A második sírásójelenetet azonban ennek ellenére sem húzhatjuk ki, időmulási, jellemfejlesztési és közönségeléktani szempontból. De az első sírásójelenet kihagyható, ha előtte függöny, szünet és egy jó dekoráció van. E húzás mellett szól az is, hogy a darab nagyon hosszú (húzás nélküli 5 óra!).

Mindezekből látható, hogy Shakespeare-nél a húzásnak egészen más princípiumai vannak, mint egyebütt.

Görög dráma. A görög drámákat nem meghúzni kell, hanem átdolgozni. Ennek több oka van. Nálunk Német- és Franciaországgal ellentétben a görög darabokat filológusuk fordították (Csiky Gergely, Csengery). Nálunk tehát a drámákat mindenekelőtt meg kellene szabadítani a filológiától. De nemcsak ez az akadály. Hanem például a kórus szerepeltetése, ami modern színpadon szinte megoldhatatlan az eredeti formában. Akadály továbbá a közönség hiányzó köztudata. Ágamenont nehezebb színpadra hozni, mint Krisztust, mert Krisztus maszkja a köztudatban él, míg ha Ágamenont hozzuk színpadra, félórát is eltart, míg a közönség megérti, kiről van szó.

A görög tragédiát tehát elsősorban meg kell szabadítani a filológiától, másodsorban át kell dolgozni, aktualizálni,

végül pedig nagy színészi produkció szolgáltatába kell állítani. Magyarországon például országos, majd világsiker lett *Elektrából*. Mert Jászai Mari olyan színészi alakítást nyújtott benne, hogy külföldről is ideözönlöltek az emberek, hogy lássák Jászai *Elektráját*. Ez kizárólag színészi siker volt. Azóta sem láttak az emberek ilyen hatalmas tragikai erőt színpadon megnyilvánulni. Ugyanez történt Franciaországban, ahol Oidipusz királyt Mounet Sully, francia színész alakította. Németországban viszont Reinhardt rendezői bravúrárt bámulták meg az emberek, ez által lett az *Oidipusz királyból* nagy siker. Ez egyik sem darabsiker.

A görög drámákat azonban nagyon sikeresen dolgozták át az írók. Pl.: Hoffmanstahl, Cocteau, Goethe, Hasenclever, Grillparzer, Racine, Giraudoux stb.

A nehézség már a témákban megmutatkozott. A görög drámák meséi ugyan-is nem függetlenek a kor vallási, erkölcsi felfogásától. az a kor adta meg ezeknek művészi, vallási, erkölcsi létjogosultságát. A mese egyes részeit, amelyekhez pedig a hagyomány követelményei szerint az írónak ragaszkodnia kell, nem tudja elfogadhatóvá tenni. Ezt kell, hogy az átdolgozó korának megfelelően aktualizálja. Tipikus eset Hoffmanstahl *Elektrája*. A görög világban Elektra valláserkölcsi kötelessége a vérbosszú. Itt ez erkölcsi posztulátum. Hoffmanstahl ezt pszichológiai momentummal, a bosszúszomjjal helyettesíti. Ezáltal az ő *Elektrája* patológikussá válik, A hosszúsomj kielégülése után Elektrának nincs többé létjogosultsága, s ezért Hoffmanstahlnál Elektra a darab végén meghal.

Goethe és Racine másként aktualizál-

ják görög témájukat. Goethe kereszténnyé írta át *Iphigeneiát*, a keresztény meg-bocsátás motívumát alkalmazva. Racine viszont pszichologikusan dolgozta fel *Phaedrát*. A görögök úgy fogták fel Phaedrát, hogy az embert megszállhatja valamely kívülről jövő szenvedély az istenek átka következtében. Racine Phaedráját belülről szállja meg ugyanez a szenvedély, s ragadja végzete, a tragédia felé. Ami Hoffmannstahl-nál patológus, az Racine-nál tragikus, mélyen emberi.

A görög drámát évenként egyszer, ünnepi játékok alkalmából adták elő. Tehát ünnepi diszpozíció kellett hozzá, mind a közönség, mind a színészek részéről. A modern korban ezt a diszpozíciót legfeljebb a wagneri elképzelés biztosítaná a bayreuthi ünnepi játékokkal kapcsolatban.

A mai színjátszás az úgynevezett „Guckkasten” típusú színpadot szokta meg. A görög tragédiára azonban előnyösebb az amfiteatrális típus. (A shakespeare-i színpad a kettő keveréke volt.)

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a rendező dramaturgi viszonya a szerzőhöz - ami a rendező munkájának első része - igen alapos előtanulmányt, felkészültséget, fáradságot igényel. Csak ez után kezdhet munkájának második részéhez, a színésszel való kapcsolatának kiépítéséhez.

A rendező és a színész

(Játékmesteri szempontok)

Minden művész megszerezheti objektivitását művével szemben, kivéve a színészt. Mert a színész egy a műalkotással, míg a művészet más területein ketten vannak: művész és műalkotás. Ezt a hiányzó kettőséget, objektivitást képviseli a rendező.

A rendező feladata itt két részből áll: 1. A szereposztás. 2. A darab realizálása színpadon.

A rendező hatása legerősebb az első próbán. Ezt ki is kell használni. az utolsó próbán már gyöngye a rendező hatása, az előadások folyamán még inkább gyöngül. Hogy a rendező hatása mindvégig megmaradjon, ahhoz olyan kollektív munka szükséges, mint amilyen az orosz társulatoknál található. Itt mindig az együttes egységes munkája s nem az egyes szereplők kiugró teljesítménye a cél.

A rendezőnek minden színésszel más-keppen kell bánnia. Egy nagy színésznél akinek kifejlődött technikája van, minél kiforrottabb, megállapodottabb, annál

kevesebbet érhetünk el, mert már nem alakítható. Egy nagy egyéniséget csak belső meggyőződés fordíthat meg. Itt a szuggesztivitás, a meggyőzés ereje kell, hogy hasson.

A drámai előadás anyaga a szöveg, a színész anyaga: az ő saját teste és lelke; a rendező anyaga: a színész. Ha azonban a rendező egy nagy színésszel áll szemközt, akkor ez a megállapítás módosításokra szorul.

Sokszor a színész rendező is. A görögöknél szerző, színész és rendező egy személy volt. Azóta azonban (Herbert Spencer fejlődéstudománya) lezajlott a differenciálódás folyamata e téren is.

Helyes-e, hogy a színész játsszon a darabban, melyet rendez ?

Néhány évtizeddel ezelőtt az olasz társulatoknál volt egy főszínész, aki rendezett is (például Zaccani, Novelli). Ma ez a szisztéma már Olaszországban is csődöt mondott. Ennek oka az, hogy ma már Európában az együttesjáték jutott túlsúlyra. az előbbi esetben egy virtuóz színész szerepelt a középpontban, akit jelentéktelen színészek vettek körül. Ma már ez elképzelhetetlen. Megváltozott a repertoár. Egy Csehov-darabot nem lehet jelentéktelen színészekkel eljátszatni. Itt a legkisebb szerepet is csak jelentékeny színészre lehet rábízni. Csehov-daraboknál legfontosabb tényező az atmoszféra. És az a színész, aki játszik, nem figyelhet erre. Ezt csak alulról, a nézőtérrel lehet kézbe tartani. Igaz, hogy Sztanyiszlavszkij néha játszott is azokban a darabokban, melyeket rendezett, de ő hűs olvasópróbát is tartott, s ezenkívül még száz próbát. Ahol százhusz próba áll egy előadás rendelkezésére, ott minden lehetséges.

Általában nem helyes, ha a színész játszik is a darabban, melyet rendez. Van azonban kivételes esetek, például Hamlet. Ebben a darabban minden alakot a főszereplőn keresztül kell nézni és látni, a főszerepet játszó Hamlet tehát, ha rendkívüli színész és rendező, játszhatja és rendezheti a darabot.

Visszatérünk arra az esetre, amikor a rendező és a színész két személy. Két dologban lehet megfogni a legjobb színészt is:

1. Amikor önmagát játssza a szerep helyett. Ezt ő maga a legkritikább esetben tudja ellenőrizni. Ezt csakis a rendező tudja leleplezni. A személyes, privát gesztusokat, hangsúlyokat, saját szokásait kell észrevennie és azonnal kiküszöbölni.

2. Amikor más szerepekből visz át újabb szerepekre jól bevált, sikert aratott gesztusokat, hangsúlyokat, amelyek az újabb szerepbe nem valók, de szabadulni tőlük magától nem tud. Ezt az egyik szerepből a másikba átvitt hangsúlygesztus stb. komplexumot jóindulatilag rutinnak, objektíve azonban modorosságnak nevezzük.

Minden színészben van valami bizonytalanság. Ezt kell a rendezőnek megszüntetnie. Minél öntudatosabb a tesztünk benne, annál biztosabb lesz.

Hogy oldódik meg a rendező és a színész felfogásának ellentéte? Ha teljesen megoldhatatlannak látszik a probléma, akkor engedményeket kell tennünk, s ez nem is olyan nagy baj, mert a közönség úgysem veszi észre. A tökéletes előadás csak illúzió. Magának az előadásnak szuggesztívója oly erős, hogy a kisebb hibák teljesen elmosódnak. Nem baj tehát, ha kisebb-nagyobb stílusterés van a színész játékában. A stílusbeli egység sokszor mechanikussá válik. az egység veszedelmes lehet, ha mint ketrecet kényszerítjük a színészre. az egységnek nem logikailag, nem stílusbelileg, hanem *hatásbelileg* kell érvényesülnie. Magának az előadásnak valóban egységesnek kell lennie, de az szuggesztív egység legyen. A mechanikus egységesítés mindig csődöt mond. Végeredményben helyes minden művészi egységre való törekvés, de mint dogma, mint törvény, lehetetlen. A rendezőt nem szabad összetéveszteni a karmesterrel. A zenekar mechanikus valami, legfontosabb tagját is ki lehet cserélni két nappal az előadás előtt. A zenekar a hangszerek által már egységesített, közös nevezőre hozott együttes, melyben az egyéni hang a legkritikább kivételképpen érvényesül. A színpadon viszont igen nagy érték az egyéni hang. A rendezőnek éppen ezt kell érvényesítenie. A rendező helyzete ellentétes a karmesterével. Ugyanis minél jobb a színészi produkció, annál inkább eltűnik a rendező. A jó egységes társulat egy organizált lélek, de nem instrumentum, amelyen a rendező játszik, mint a karmester a zenekaron. (A zenekarhoz még leginkább a görög színjátszás hasonlít, koturnusaival, maszkjaival, megszabott hangjaival.)

Nézzük tovább a rendezőnek mint játékmesternek munkáját azután, hogy a szerepeket már kiosztotta. Hol engedhet a színésznek, hol nem? Úgynevezett szerepdaraboknál, ahol a darab nem annyira az együttes munkáján, mint inkább egyes szerepeken nyugszik, inkább engedhet

a rendező meggyőződéséből a színész kedvéért. Itt a szerep önmagát viszi. De vannak jelenetek, melyek nem a szerepet, hanem a darabot viszik előre. Ezeknél a jelenetknél már nem engedhet, sőt itt inkább túlzásba kell vinnie követelményeit, mert ezek azok a jelenetek, melyek az előadások folyamán esnek. A szerepjelenetek inkább javulni szoktak, mert a színészt mindig a szerep érdekli, sohasem a darab. Felőle a darab akár meg is bukhat, csak neki legyen sikere.

A közönséggel a darabot csak akcióval lehet érzékelteni. Kétféle akció van: 1. *Drámára* vonatkozó akció: ez a *cselekmény*. 2. *Színpadra* vonatkozó akció: ez a *játék*.

Elsősorban magát a beszédet kell akcióvá tenni. Itt legfontosabb a *hangsúly*. Olyan fontos, mint a díszletnél a világítás. A hangsúly attól függ, hogy mi annak a szónak az akcióértéke, gesztusértéke. Ha erre gondolunk, akkor értjük meg, mily borzalmas volt az a régi szokás, mely szerint minden jambikus sorban egyetlen hangsúlyos szó van. Mily gyerekes szavalássá teszi ez a beszédet! Ez a ritmus félreértéséből eredt. Összekapcsoltak teljesen független, össze nem tartozó dolgokat, viszont összetartozókat elválasztottak egymástól. És mindezt a ritmus ürügyén! A régi Nemzeti Színházban, Paulay Ede igazgatása alatt két ellentétes irány küzdött egymással e kérdésben: Paulayé és Szigetié. (Szigeti akkora Nemzeti Színház legnagyobb művésze volt.) Paulay teóriája az volt, hogy a magyar nyelv a jelzőket hangsúlyozza, Szigeti szerint pedig a főnevet. Persze, mindketten hamis teória alapján állottak: a grammatikából indultak ki, s nem gondoltak arra, hogy a hangsúly nem a grammatika kérdése, hanem a pszichológiáé. az a legjobb hangsúly, amelyik legérzékeltetőbbé teszi a mondatot. Nem lehet semmit függetlenül, önállóan elmondani úgy, hogy ne legyen kapcsolata azzal, amit előtte vagy utána mondanak. A rendezőnek a szöveget a dikció szempontjából kell vizsgálnia. A színészi tendencia meg a recitálás felé. Ezzel szemben a rendezői tendencia az, hogy a szöveget a *recitálás stádiumából az akció stádiumába* tegyü. A beszédet ízekre kell szedni. Ez a modulációban érvényesül. S ahol a hangmoduláció már nem segít, ott kezdődik a játék. Van egy irányzat, amely szerint leghelyesebb, ha a színész csak félig tanulja meg a szöveget, *hogy* minél természetesebben hasson beszéde. Ez persze túlzott és lehetetlen naturalizmus.



Bartos Gyula, mint Harpagon a Nemzeti Kamaraszínház 1925-ös előadásában.
Rendező: Hevesi Sándor

Az igazi művészet az, amikor nem a természet marad meg természetnek, hanem a művész lesz újra természet.

az a színészi felfogás, hogy természetesnek kell lenni, helyes. De a természetesség nem mindennapiságot jelent. A művészet retortáján keresztül az író szándékát kell természetessé tenni. az, amit a színpadon látunk, valóság legyen, de ugyanakkor művészet is. Illúziót kell kelteni. Azzal, hogy valóságot adunk, emberit.

az alakot a színésznek úgy kell megalkotnia, ahogyan az író elképzelte. A szöveg olyan, mint kivonat egy emberből. Ebből a kivonathoz kell a színésznek megteremtenie az író által elképzelt teljes embert.

Egy rendezői ötletért színészi lehetőségeket és képességeket feláldozni nem

szabad. Mindent a rendező csinál, csak egyet nem: nem ő játszik! Élményszerűvé egy előadás csakis a színész egyéniségén át lehet.

A színésztől tehát elsősorban az átélést kell követelnünk. Minden más, dikció, játék stb. szükséges, de nem elégséges. az impulzív és intellektuális diszpozíciók nem ellentétek és értékükben sem különböznek. Csak különböző módszerek, utak ugyanazon cél elérésére. A cél az átélés. A színész a szövegből meríti az átélést. Minden szövegből tehát akciót kell csinálnunk. (Ideértjük a modulációkat és a tempókat is.) az instrukcióknak az apró részletek való elkészítése és lerögzítése a rendezőpéldányban nem egészen helyes dolog. Jobb, ha ez csak a rendező fejében van meg, mert különben süket és vak a színész jó dolgaival szemben. A helyes

az, hogy minden előadás maga teremtsen meg a maga rendezőpéldányát.

A próba tulajdonképpen közös átélés. A tudatos elemet a rendező képviseli, az öntudatlant a színész. A rendező el tudja magát választani munkájától, a színész azonban fizikailag elválaszthatatlan alkotásától. Csak nagyon *nagy* színész emelkedik odáig, hogy látja és hallja önmagát. Ez a színészi tudatosság legmagasabb foka. Igaz, hogy gyakran hidegségre vezet.

az igazi átélés az, ha a színész saját maga fölé kerül. az út idáig kétféle lehet: 1. intellektuális, 2. intuitív. A színész saját magának objektuma, s úgy kell maga fölé kerülnie, hogy ezt az objektumot nem zavarja. Ezért a szöveget nem *logikailag* kell megérteni, hanem *drámailag*. A rendező tehát nem logikailag, hanem drámailag magyarázza meg a színésznek a szöveget. Nem a szavakért és a szavakban van a dráma, hanem az érzésekben és az akcióért.

Hogyan válik a dikció akcióvá? A színész, amikor játszik, akkor beszél és mozog. E kettő az, amivel a szerep átélését demonstrálja, ezzé válik a dialógus. *az élmény - maga a gesztus*. Ezt a *gesztust*, vagyis *élményt* kell minden mondat, minden szünet, minden mozgás mögött keresnünk. A beszéd a hallhatóvá, a mozgás a láthatóvá vált gesztus. (Gesztus, nem gesztikuláció!) Ha valaki nem beszél és nem mozog, drámailag azért még beszél is és mozog is. Színpadi törvény, hogy amikor az egyik színész beszél, a másik némán beszél. A hallgatás is beszéd, a mozdulatlanság is gesztus. A színpadon semmi sem szünetelhet, mert a színpad folytonos történés, folytonos akció, máskülönben nincsen feszültség és nincsen illúzió.

Mi a dráma lényege? A *krízis*. (Válság. Ennek előkészítése, kirobbanása.) A krízis az a perc, melyben egy emberi sors összesűrűsödik. A színpadon ennek megfelelően a krízis színpadi megvalósulása: *a feszültség*. az egység a krízis egysége. A krízis aktív vagy passzív reakcióban fejezhető ki, dialógusban, de történetekben is.

A *beszéd*. Négyféle színpadi előadásmódot, beszédmódot lehet megkülönböztetni: *retorikus, lírai, narratív és drámai*. Mind a négyet megtalálhatjuk egy este egy színészen. Ez a négy kategória magában foglal mindent. A rangfokozat a négy beszédmód között a következő: első a drámai. Ez a legjobb. Második a lírai, ez áll legközelebb a drámaihoz. Közel van a gesztushoz, mert a líra is él

mény. Harmadik a retorika. Még ez is élményszerű, sőt vannak nagyon jó retorikai hatások. Legutolsó az epikai. Ez már csak egyszerű közlés, egyáltalán nem való színpadra.

A legdrámaibb mondat is lerontható lírává, epikává, retorikává. És fordítva is. Antonius gyászbeszéde retorika vagy dráma? Ez érdekes példa. Itt ugyanis kettősség van. A gyászbeszéd természeténél fogva retorikus. Látunk egy embert, aki szónokol. De e szónoklat mögött drámai szándékok rejtőznek. Antonius gyászbeszéde a partnerek felé retorika, a nézők felé dráma. Ennek a kettősségnek egyik felét sem szabad elhagyni. *Látszólagos retorika alatt drámai játékot kell produkálni*.

A színésznek a beszéd technikáját meg kell tanulnia, tudnia kell. De ez még nem elég. Valamit értelmesen elmondani, ez a színpadon kevés. Ez lehet célja tanárnak, de a színésznek ez legfőbb eszköze. De olyan eszköz, amely esetleg talán még nélkülözhető is a színpadon. Tairov jegyezte föl, hogy egy nagy orosz színésznek egyszer egy kitöréskor nem jutott eszébe hirtelen a szöveg két utolsó sora. Mire az történt, hogy zenei hatásra támaszkodott. Teljes átéléssel, érzéssel mondott fonetikailag érthetetlen szavakat. S a hatás mégis teljes volt. Ez a legjobb példa arra, hogy a közönség a színpadon érzéket akar s nem szavakat. Sokszor meg sem értik, mit mond a színész, de a gesztusból kitalálják.

A *színészi mozgás*. A színész privát mozdulatainak nagy hatása van színpadi mozdulataira. A mozgás, akár a beszéd, ha nem átkomponált, hanem „*ösztönös*”, naturalista, legtöbbször rossz, művésziellen. A filmnél rájöttek arra, hogy a mozgást öntudatosítani kell. Chaplinnek például soha még egyetlen pongyola mozdulata nem volt. A film tehát e téren igen egészséges módon befolyásolta a színpadot.

A spontán mozdulatot nem szabad megengedni a színésznek. Arra sem hivatkozhatik, hogy a spontán mozgás őszinte és közvetlen. Legőszintebbek a fűzfapoéták, sokkal „*őszintebbek*”, mint Petőfi vagy Arany. A legnagyobb költők nem bízták műveiket az „*ihlet*” pillanataira. Hanem inkább újból és újból javították, átdolgozták műveiket. A költőnek ez a tevékenysége nem más, mint kritikai beavatkozás, az érzék után szükségesnek vélt kontroll. Ha a színésznek nincs meg a kontrollja, önkritikája, akkor a rendezőnek kell beavatkoznia. A

színész szeret a próbákra ilyeneket mondani: „*En ezt így érzem*.” Ez nem helyes. Nem az a fontos, hogy mit érez a próbán a színész, hanem az, hogy mit fog érezni az előadáson a közönség!

A színész azt hiszi, amit ő érez, az már feltétlenül jó is. Itt egy paradoxonhoz jutottunk: a modorosság a legspontánabb színész veszedelme. Pethes Imre sohasem volt modoros. az ő mozdulatai mindig a karakterből fakadtak. A *vörös tatárban* Ecse Pál sötét, nehézvérű alak. Pethes mozdulatai ebben a szerepben nehezek, medveszerűek voltak. az *ösztön* című darabban viszont egy svihákot ideges, nyugtalan, gyors, kapkodó mozdulatokkal játszott.

Tehát a mozgást is meg kell formálni, de szigorú, kemény kontrollal, kritikával és önkritikával. az új orosz színpad legértékesebb törekvése ebben az irányban halad. Egy könyvre volna itt szükség: a mozgás történetére. A jelmez, a díszlet is az tudna helyesen megtervezni, aki azt a mozgáson keresztül rekonstruálna.

A színpadon mindennek élménnyé kell válnia; ezt a legkisebb mozgásban is keresztül kell vinni. Csak olyan mozdulatnak van létjogosultsága, mely szoros kapcsolatban áll a karakterrel, a szituációval, a cselekménnyel.

Két fő típusú színész van: 1. a táncos vagy mimikus színész, akinek fő erőssége a mozgás, 2. a retorikus színész, aki beszélni jobban tud, mint mozogni. A régiak inkább retorikusak voltak, a film hatására azonban erősen kifejlődtek a mimikai képességek. A rendező feladata, hogy a beszédet és a mozgást összehangolja, stílári egységbe foglalja.

A jó mozgás nem a festői, nem a szép, hanem a *drámai*. Mint ahogy nem az az igazi drámai dialógus, amelyben szép szavak vannak, hanem az, amelyikben a szavaknak drámai súlyuk, jelentőségük van. Nem Rostand az igazi drámaíró, hanem Racine, akinek egyáltalán nincsenek szép szavai. Ugyanez az elv érvényesíthető a mozgásnál is.

A három szempont, melyet a rendezés elméletével kapcsolatosan megállapítottunk: 1. A rendező viszonya a szerzőhöz. 2. A rendező viszonya a színészhez. 3. A rendező viszonya a közönséghez. Elérkeztünk a 3. szempont vizsgálatának végéhez. Megállapítottuk, hogy e második fejezetben a rendező szerepe csak másodszorban játékmesterség, elsősorban a szereposztás feladatával kell megküzdnie. Mégis le kell szögeznünk, hogy a *játék*-

mesterség a rendezői feladatok leglényegesebbje. Nehezebb s döntőbb súlyú még a dramaturgi teendőknél is. A jó rendező tehát elsősorban jó játékmester.

És most elérkeztünk a 3. szemponthoz:

A rendező és a közönség

A színház aktuális művészet. Minden kornak, minden társadalomnak megvan a maga közönsége, a maga külön játéktípusa. A játéktípus sohasem függetleníthető két dologtól: r. a darab szövegétől, z. a közönségtől. Ha egy rossz darab rossz előadásban tetszik a közönségnek, az éppen olyan baj, mintha egy jó darab jó előadásban megbukik, az anyagi siker nem igazolja a színházat erkölcsileg.

Mejerhold és Piscator hangsúlyozza, hogy a színház mindig a *ma színháza* legyen. Csakhogy ez nem olyan egyszerű. az úgynevezett *ma* szinte naponta változhatik. Relatív dolog a „ma”. A rendezőnek, ahhoz, hogy lépést tartson a mával, állandóan olvasnia kell a képzőművészeti, orvostudományi, társadalmi, zenei stb. folyóiratokat s a napi sajtót. De nemcsak olvasnia, hanem tudnia is kell mindent. Vegyük például a díszletet! A díszlet, akár festett, akár architektonikus, akár reális, akár stilizált, függ a képzőművészet mindenkori állásától. ápiáiék függetleníteni akarták a színpadot a festészettől. Mejerhold szintén. A festőiséget azonban ennek ellenére is kihozta a színészek csoportja.

A színpad nem irodalom, de nem is képzőművészet. A festészet elvi kiküszöbölése mégis lehetetlen, mert a színpad kompromisszum. Egy drámának az előadása ugyanannyira függ a térbeli, mint az időbeli keretezéstől.

A közönség szempontjából nagyon fontos a színpadon *az idő*. Mennyi időt vagyis pszichológiai folyamatot vesz igénybe a darab a színpadon? A darab cselekménytartalma mennyi idő alatt realizálható? Ezért van olyan nagy különbség olvasott és előadott darab között. Amit a színházban három óra alatt játszanak el, azt legföljebb másfél óra alatt olvassuk végig.

Ha rendezői szemmel olvasok egy darabot, az annyit jelent, hogy valórben olvasom a szavakat. Szinte előre lesem a közönség arcán a hatást. A némajáték a színpadon időt kíván, olvasás közben nem. De a közönségnek szüksége van a némajátékra, ha a darabot nézi. *A Bánk bán* második felvonásában a pártütők túl gyorsan pártolnak át Bánkhoz. Itt kevés a pszichológiai idő, ezért kell sok drámai

szünettel játszani a jelenetet. *A Julius Caesarban* már elég idő telik el Antonius gyászbeszéde alatt a tömeg átfordulásához. A fontos itt az, hogy a rendezőnek tudnia kell, pontosan mennyi időre van a közönségnek szüksége ahhoz, hogy elhiggye, ami a darabban történik.

Shakespeare nem pszichológikus drámaíró. Fejlődő lelkeket Racine, Ibsen és Csehov ad. Shakespeare-nél a szituáció fejlődik. Ő a közönség pszichológiájával dolgozik. Még *Hamlet* sem olyan pszichológikus dráma, mint Racine drámái. Ha *Macbethet* pszichológikus drámaíró írta volna meg, akkor úgy kezelte volna témáját, mint Racine a *Britannicust*. Vagyis megírta volna azt a lelki folyamatot, amikor egy emberből gonosztevő lesz. Racine-nál *Britannicusban* ez a lelki fejlődés ott végződik, amikor Nero az első gáztettét követi el. *Macbeth* pedig már a második felvonásban megöl egy embert. Mi mégis elhiszük. Shakespeare nem az alak pszichológiájából fejleszt ki az első gyilkosságot, hanem a közönség pszichológiájával, vagyis a színházi idő zseniális kihasználásával dolgozik. Shakespeare a közönséget preparálja, s ez már várja, mikor öli meg *Macbeth* a királyt. Nem az alakot preparálja, hanem a közönséget. Hogy az alaknak lelkifurdalásai vannak, Shakespeare-nél ez nem pszichológia, hanem fantázia dolga. Legpszichológikusabb darabja *Hamlet*, mert ebben önmagát írta meg. Racine *Britannicust* és *Berenicét* Tacitus néhány sorából csinálta meg. Néhány sort így drámává fejleszteni: ez a pszichológia. Shakespeare nagy, epikus történetet vett, s az alakok megelevenedtek nála. Ő sohasem keresi, mit miért tettek az alakok, hanem felsorakoztatja a szituációkat, és kiéli azokat. az utat egyik szituációból a másikba nem rajzolja meg. A Shakespeare-i dráma szintetikus. A pszichológikus dráma analitikus. Shakespeare úgy bánik az idővel, mint se előtte se utána senki. Mindig akkor játszat le előttünk valami szenzációt, mikor mi azt már az előzmények alapján elhiszük. Tapasztalatlan drámaírók rendszerint a jelenet elején mondanak el valamit, amit csak a jelenet végén volna szabad kimondani, amikor a közönség már megérett rá, és elhiszi. Ezért kell sokszor jeleneteket megcserélnie a dramaturg-rendezőnek. Ez indokolja a hűzások és beírások is. Színpadon mindennek csak akkor szabad megtörténnie, amikor az elhitetésre már megérett. *Ehhez pedig a közönség lélektanának alapos ismerete szükséges.*

A térbeli keretezésnél fontos a közönség képzőművészeti ízlése. Itt két szem-pontot kell szem előtt tartani: i. a keret vonatkozzék el a kortól, és ne legyen kizárólag aktuális, z. de ugyanakkor tükrözze a mai életet, a mindenkori valóságot.

A rendező és a közönség viszonyának kérdéséhez tartoznak még a következő kérdések: mi a reális színpad, és mi a stilizált színpad? Mi nevezhető stilizált-ságnak? Hányféle lehetősége van ennek? Mennyiben stílus a realizmus? Hogyan függenek össze ezek a stílusok a színpad-kerettel? Minő eredmények szűrődtek le az utolsó évtizedek alatt? Mi maradt meg ántoine, Brahm, Belesco s a naturalisták próbálkozásából? És mi maradt meg Sztanyiszlavszkij törekvéseiből? Hogyan kell ezekkel szembenézni, és mit lehet megvalósítani? Mi a haladás, a továbbfejlődés útja? Milyen lesz a jövő színháza?

Részben és körülbelül ezek azok a kérdések, melyekre a rendezőnek meg kell felelnie, ha a közönséggel áll szemközt.

*

Hevesi rendezésméletének harmadik fejezetét, a rendezőnek a közönséggel való viszonyát tulajdonképpen csak igen hiányosan vázolhatta fel. Hevesi ugyanis x939-ben, tehát jóval a felszabadulás előtt halt meg, s így nem ismerhette azt a közönséget, melynek bizonyára nagy lelkesedéssel csinált volna jó színházat. Mint ő maga mondta: „A ma színháza szinte naponta változhatik.” Nos, ez a *ma* gyökeresen megváltozott. Sajnos, ezt a változást Hevesi már nem érthette meg. S mivel, mint mondotta, „a színház aktuális művészet”, rendezésméletének harmadik részét, melyben a rendező és a közönség kapcsolatát tárgyalta, nem dolgozhatta ki kedve szerint. De a ma színházának nem ez az egyetlen vesztesége, mely Hevesi idő előtti halálával érte. Hevesi gyakran mondogatta, hogy ha ő Arany János kortársa lehetett volna, akkor a világ legnagyobb balladaköltője egyszersmind a XIX. század egyik legnagyobb drámaírója is. Mert ő nem engedte volna, hogy Arany János, ez a szerinte minden idők egyik legnagyobb drámai tehetsége meghaljon anélkül, hogy egyetlen drámát ír!

Ki tudja, ha ez a nagy színházművész és zseniális dramaturg tovább él, nem találta volna-e meg és nevelte volna már fel a *ma* drámaíróját?

Nyári játékok

NÁRAY ISTVÁN

A színház Népstadionja

Szegedi meditáció a népszínházról

Tizenötödik évadját fejezte be a Szegedi Szabadtéri Játékok. A jubileumokat számontartó és megünneplő korunkban mi sem természetesebb, mint hogy ez ünnepestélyes évad számvetésre késztesse.

Tizenöt év alatt 244 előadást tartottak, a nézők száma meghaladta az egy millió kettőszázezretet. Nagy számok.

Mi élte a Szegedi Szabadtéri Játékokat? A térszerek kulturális alapjából ide-látogató közönség? A kishatár-forgalom turistái? Vagy a zenebarát, magasabb művelőzetre fogékony külföldiek? A Dóm téri színház funkciójának elismert érdemei és perspektívája a 15. évad után.

Ezek láttán megnyugtató derűlátással nyugtázhatnánk: lám, lám, milyen remek eredmények! az ország lakosainak több mint egytizede úgy szereti a színházat, hogy nyáron, rekkenő hőségben felke-rekedik, és vonaton, autóbuzson, személgépkocsin jónéhány kilométert utazik egy-egy színházi este kedvéért. Erről van-e szó valóban?

Minden tényleges kultúrpolitikai eredmény ellenére sem mondható, hogy a színház elsőprő sikert arat nálunk, s az ország különböző vidékeiről a várható színházi élmény miatt zarándokolnának Szegedre az emberek.

Akkor hát miért? az utazásért, a kirándulásért, a látnivalókért, és többek között a színházért is, de csak úgy, ahogy például Esztergomba templom- és várnézni mennek az emberek.

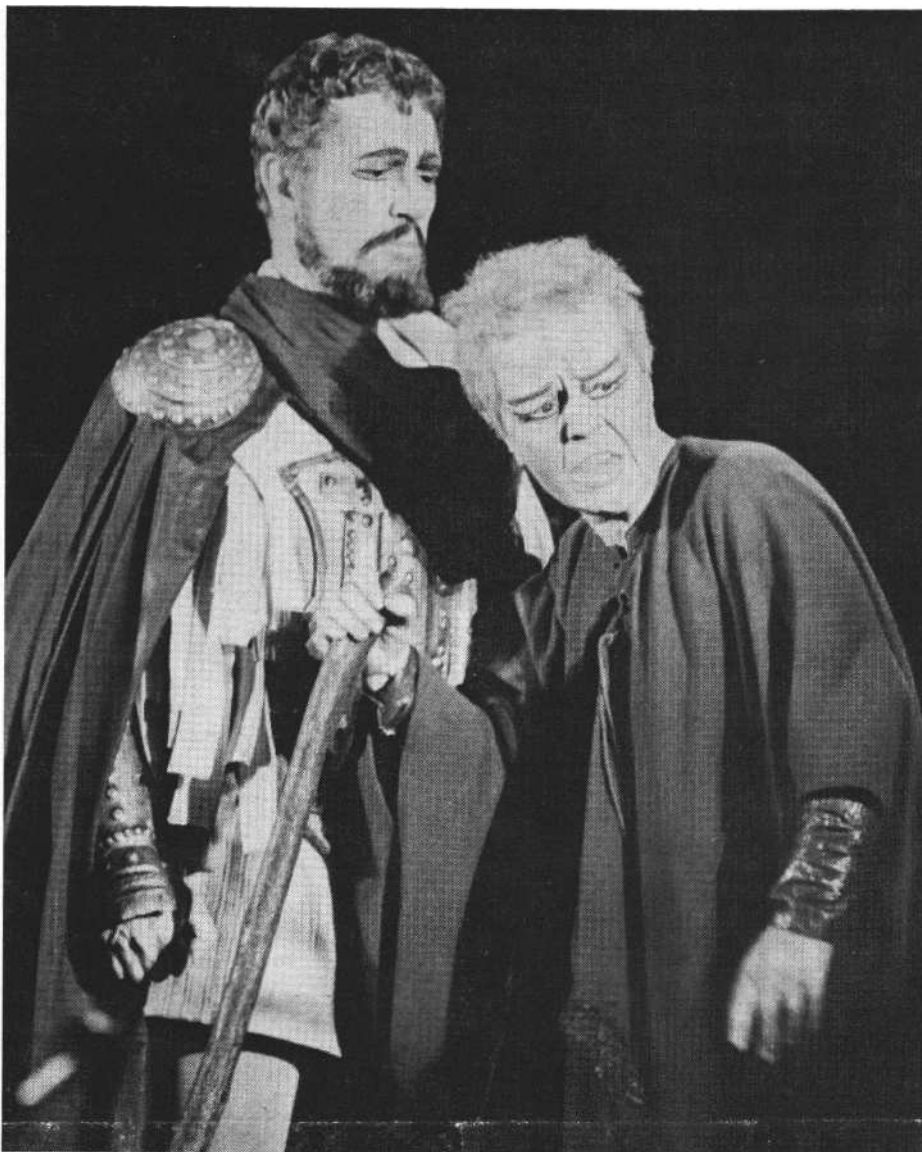
Egy Kecskeméti környéki térszerek vezetője ezt így fogalmazta meg: „A térszerek meghatározott kulturális alapja van. Ezt így is, úgy is el kell költeni. Ebből az összegből többek között kirándulásokat szervezünk legjobb dolgozóinknak, vagy nyugdíjasainknak. Nem lehet mindig a történelmi borvidékeket meglátogatni! Érdemes a kirándulásokat úgy tervezni, hogy a könnyebb szórakozás is megleljen, és a kulturális élmény se maradjon el. Legyen birkapaprikás, borozgatás, és legyen színházi este.”

Ugyanerről Molnár Gál Péter Abody Bélára hivatkozva Olvasópróba című könyvében így ír: „halászlé és primadonna, pusztamérgei és külföldi vendégszereplő, jól szervezett vendéglátás és somlói galuska, tiszta üllő párnák és hideg szódavíz majdnem olyan fontos a szabadtéri játékoknál, mint maga a produkció. A strandolás majdnem egyenértékű előidézője az élménynek, mint az énekesek tiszta intonációja, a jó vasúti közlekedés, mint a szcenírozás ötletessége.”

Azaz a Szegedi Szabadtéri Játékok csak az egyik, bár kétségtelenül a leglényegesebb, meghatározó összetevője a szegedi nyárnak, a szegedi idegenforgalmi szezonnak, amit a 15 éves jubileumra kiadott díszes album így fogalmaz meg: „A Játékok sorsa és jövője egy ösvényen, kézenfogva jár Szeged általános gazdasági és kulturális fejlődésének ügyével.”

Éppen ezért - a Molnár Gál Péter-Abody idézet „majdnem”-jeinek tartalmát is bolygatva -- érdemes a jubileum kapcsán elgondolkodni a Szabadtéri Játékokról. Annál inkább fontos ez, mert a Szabadtéri Játékok egy hónapja alatt annyi néző fordul meg az előadásokon, mint más színházban egy teljes, tíz hónapos évadban. Ugyanakkor a nézők jelentős részének az itt szerzett élmény az első színházi élmény, mely eldöntheti: nézővé válik-e, ezután, vagy közömbösen, rosszabb esetben ellenségesen viselkedik a színház iránt. Rendkívül nagy felelősség terheli tehát a nyári kikapcsolódás hónapjaiban a színházi kultúra „népstadionjának”, a Szegedi Szabadtéri Játékoknak az igazgatóságát.

Benkő Gyula (Menelaosz) és Sulyok Mária (Hekabé) A trójai nők szegedi bemutatóján (Iklády László felvétele)



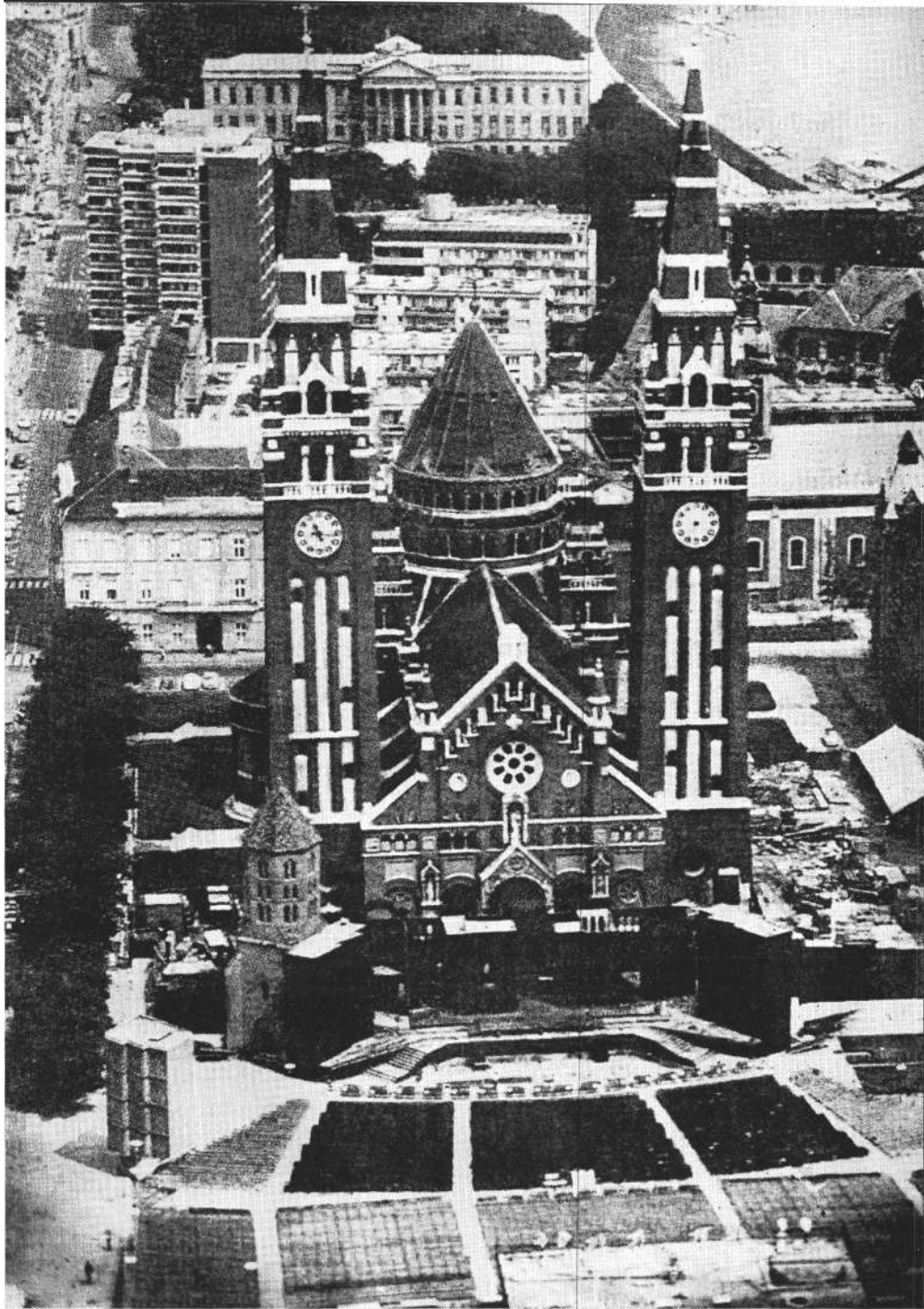
A Szegedi Szabadtéri Játékok helyét és szerepét úgy határozták meg, hogy „a művelődés nyári, üresebb hónapjaiban tartalmas, vonzó művészi programot kínáljon tíz- és tízezreknek; nagy műveket, igényes előadásban, reprezentatív szabadtéri kivitelben, a hazai művészgarda élvonalával és jeles külföldiekkel, s ezzel egyúttal megalapozza nemzetközi tekintélyét is.” „Népszínház legyen, magyar népszínház.

Népszínház lett-e a Szabadtéri Játékok? Ha a nézők óriási száma ennek kritériuma, akkor igen. De hitem szerint ez önmagában kevés ahhoz, hogy népszínháznak tekintsük a Játékokat.

Ezzel kapcsolatban idézzük Ront Ferencet, a Szabadtéri Játékok egykori megálmodóját: „Á korszerű szabadtéri játék nem pusztán látványosság, nem egyfajta nyári szórakozás a sok közül, hanem a nézők belső aktivitását felszabadító, az egyéneket tudatos közösséggé összekovácsoló, magatartásalakító, és ezen át társadalomfejlesztő tömegünnepély, amely legfőbb feladatát csak sajátos szabadtéri művészi módszerekkel teljesítheti”; illetve Csaplár Ferencet (Tisza-táj 1972. 10.): „Közösségi gondolat, szellemi izgalom nélkül nincs igazi népszínház.”

E gondolatok, követelmények vajon érvényesülnek-e a Szegedi Szabadtéri Játékok produkcióiban? Azt hiszem eléggé: Nem is érvényesülhetnek a 15 év alatt kikristályosodott, már-már megmerevedő műsorszerkezet miatt. A műsor ugyanis a „mindenkinek a kedvére való” elv szerint készül, s évente mindig tartalmaz egy klasszikus magyar vagy világirodalmi prózai művet, egy daljátékot, egy magyar és egy külföldi operát, egy balettet és népi együttest. az idén Madách Imre: *Mózes*, (a Nemzeti Színház vendégjátéka), Gershwin: *Porgy és Bess*, (a Magyar Állami Operaház vendégjátéka), Bellini: *Norma* és Borodin: *Igor herceg*, (a Belgrádi Opera vendégjátéka), a *János vitéz* (Petőfi évforduló ürügyén!), az *Ukrán Állami Táncegyüttes* mű-sora, valamint a *Hegyen-völgyön lakodalmom*, a nemzetközi szakszervezeti nép-tánc fesztivál gálaestje szerepelt az ünnepi műsorban.

A 15 év előadásainak közel egyharmada opera és daljáték, ötöde prózai mű, tizede balett, illetve néptánc bemutató volt. A legtöbbször a *z ember tragédiáját* játszották (hat bemutató, 24 előadás);



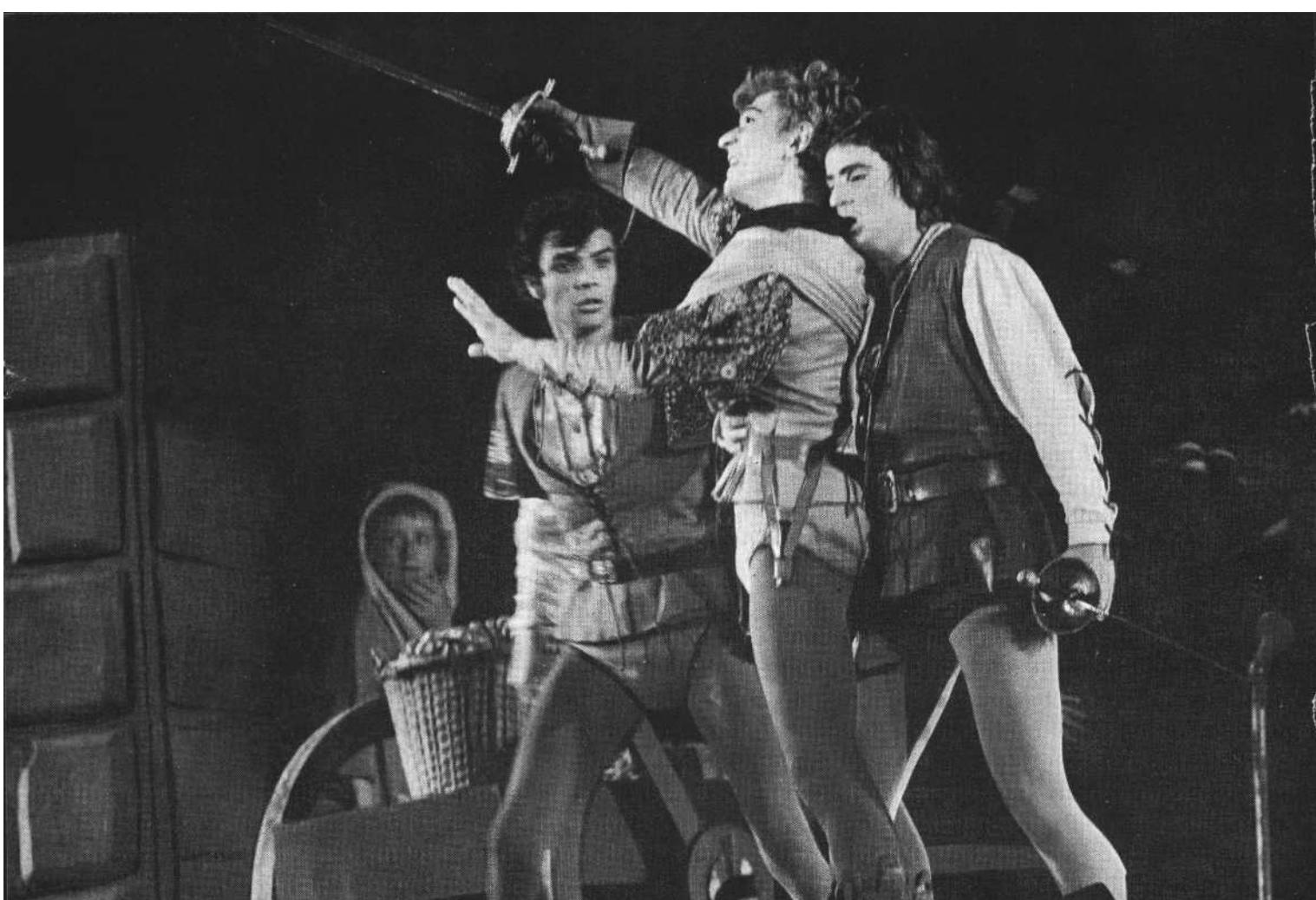
A Szegedi Szabadtéri Játékok színhelye és környezete

a *János vitéznek* 18, a *Háry Jánosnak* és Erkel Hunyadijának 16, az Állami Népi Együttes műsorainak 14, a *Cigánybáró*-nak 13, Erkel *Bánk* bánjának és az *áidá*-nak 11, a *Csínóm* Palkónak 9 előadása volt. E kilenc mű előadásai az összesnek 53,5 százalékát teszik ki, a további 46,5 százalékot 39 mű előadásai alkotják. A Szabadtéri Játékok igazgatósága jogosan büszke arra, hogy a Madách mű, valamint az Erkel operák országos népszerűsítéséért igen sokat tett, emellett persze látni kell, hogy a kilenc leglátogatottabb mű között hány daljáték van, s ezek együttes előadásszáma mily magas.

az eklektikusságot kezdetben a lehetőségek szabták meg, később azonban tudatosan vállalták, mondván: Magyarországon nincs annyi színházba vihető

ember, hogy érdemes lenne kialakítani és hosszabb ideig életben tartani egy meghatározott, vállalt profilt, ugyanakkor egyetlen profilhoz sincsenek meg - a tér lehetőségeit és korlátait figyelembe véve - a megfelelő drámák, darabok, szerzők.

Ez okoknál azonban fontosabbnak érzem a gazdasági indokokat. Horváth Mihály, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója fejtette ki; ahhoz, hogy 15-16 estén át megtöltsék a nézőteret, stabil, egységesen magas színvonalú, kétes kísérleteket, új bemutatókat csak módjával vállaló, nem a szenzációt kereső, hanem szolid, de biztos, a régi sikerek felidézésétől sem idegenkedő műsorpolitika kell. Hiszen a szervezés már januárban megindul, s szinte látatlanban veszik meg a jegyeket a leendő nézők.



Jelenet a Vámos László rendezte szabadtéri Rómeó és Júliából (Iklády László felvétele)

A jegyek 80 százalékát Csongrád megyén kívül, 85-90 százalékban szervezésben adják el. A nézők 25 százaléka falusi, kisvárosi, 75 százaléka városi, ezen belül 5-6 százaléka budapesti lakos; legtöbben Békés és Borsod megyéből, a Nyírségből, Szekszárd környékéről, de még Sopronból is szép számmal jönnek. Ennél többet nem igen tudnak a Játékok irányítói a közönség összetételéről.

Tehát rizikót nem vállalhatnak, egy-egy rosszul sikerült est évekre visszavetheti a látogatottságot. A nézőnek éreznie kell, hogy nem csapják be. Ha nem is tudják biztosan megmondani, hogy mit fog látni, azt garantálni kell, hogy érdemes lesz eljönni, a néző az előző évek színvonalánál rosszabbat nem tapasztal.

E tisztán üzleti szempont mellett persze vannak olyan tényezők is - egyeztetési, szerződési gondok, az új szerzői jogi törvény, a nemzetközi egyezmények - amelyek befolyásolják a műsorpolitikát.

Ezek ismeretében, vajon hogyan értelmezhető a sokat emlegetett népművelési feladat? az, hogy nyaranta több tízezer embert ismertetnek meg a színházzal? Hogy műsorpolitikájukkal igényes nézősereget nevelnek? Egyáltalán miért szükséges az eklektikus műsor, amikor a nézők döntő többsége úgyis csak egyet-

len előadást néz meg? És sorolhatnánk kétélyeinket.

Mert tudva tudjuk, meglehetősen szűk körben hat a színház, mégis idejélműlt, korszerűtlen népművelési koncepciót sejtet az a „néphez való lehajlás”, ahogyan a kiválasztott „nagy” mű „reprezentatív” előadását átnyújtják az „egyszerű, tanulatlan, műveletlen” embereknek, lássanak csudát. Ugyanakkor például a magas színvonal igénye miatt idegen nyelven énekelnek számos produkcióban az énekesek, ezáltal szinte automatikusan kizárják a nézők jelentős részét a művek teljes értékű élvezetéből (lásd az ideai *Igor herceg* előadását, amikor is tömegesen hagyták el a nézők a tribünt).

Amikor a tv-ben az *ember tragédiáját* az egész ország kétszer is látta, hiú ábránd azt hinni, versenyre kelhet Szeged a mű széles tömegekhez juttatásában a tévével. Ebben a helyzetben nyilván csak akkor van létjogosultsága a *Tragédia* újbóli bemutatásának, ha minden előzőeknél más, közérdekűbb mondanivalót tudnak általa hirdetni. Hiszen más a feladata a két közvetítő eszköznek: a tévé elvégezheti a mű megismertetését és megszerettetését, a színházi előadásnak a színház szeretetét, a színháznézés művészetét kell elplántálnia, az élő műalkotás közösségi élményét kell létrehozni.

De vajon milyen színházi eszményt képviselnek a Szegedi Szabadtéri Játékok előadásai?

A nézőtér és a színpad óriási méretei megkövetelik, hogy hangerősítővel dolgozzanak, ami azzal jár, hogy a színpadi térkompozíciók a mikrofonokat körülálló statikus csoportokból adódnak, hogy a színpadi beszéd dinamikáját a legtokéletesebb keverő berendezés sem tudja követni, így torz, érthetetlen lesz a szöveg, az ének, a zajok sokszor erősebbek, mint a beszéd és így tovább.

Uralkodó kifejezési forma - a teret kitöltendő - a nagyszámú statisztéria mozgatása, de ez a kevés próba, a jól-rosszul verbuvált emberanyag miatt az esetek többségében csak a legegyszerűbb mozgásokra, vonulásokra, jobbra csak csellengő álldogálásra szorítkozik.

A darabok kiválasztásánál és színrevitelénél a legfőbb szempont a látványosság, ami önmagában nem lenne baj, hiszen a látvány erejével is lehet hatni, gondolatokat megfogalmazni - példa erre Hont Ferenc első *Tragédia* rendezése - de a játékok előadásain - olykor-olykor - a látvány csak a látványért van, a tablók, a statisztéria, a színek és fények nem akarnak többet jelenteni, mint amit elsődlegesen jelenthetnek (ellenpélda: Marton Endre Mózes rendezésében a

nép, a tömeg mozgásának megkomponálása).

A pompásnak tűnő díszletek, jelmezek, a sok tánc, ki-bevonulás, világítási effektus mögött végülis elsikkad a lényeg, a darabok gondolatvilága. Mert azok a jelen gyakorlat szerint az 5. sortól hátrafelé egyre kevésbé hatnak, s csak az arcnélküli játékosok színes kavalkádja látszik.

Ez a színpadi forma ellentéte a ma tért-hódító gondolatokra koncentráló színjátszásnak, s nem lehet csodálkozni, ha ezután az a néző, aki Szegeden kapja első színházi élményét, elutasítja majd a más-hol látott előadásokat. Megkockáztatom a feltevést: a sokat emlegetett szegedi néző-passzivitás, a szegediek elpártolása saját színházuktól nem kapcsolatos-e a Szabadtéri játékok hatásával. A nézőket elandalító élményt keresnek a közsínházban is, de az nem vállalkozhat a szabadtérihez hasonló műsorra így nem is tudna produkálni azt a kiállítást, mint a szabadtéri. A néző unalmasnak és szegényesnek érzi a közsínházi előadást, mert nem hasonlítható a szabadtéri mozgalmasságához, látványosságához.

*

Visszakanyarodva meditációm kiindulásához, minden megkérdőjelezhető vonásával együtt is éltetője a Szegedi Szabadtéri játékok a város idegenforgalmának, a Szegedi Ünnepi Heteknek. A színházi programon kívül évről évre több, illetve rangosabb művelődési, szórakozási lehetőség vár a látogatóra. A hagyományos - idén már 24-edszer megrendezett - nyári tárlat, a szakszervezeti néptánc fesztivál, a szegedi ifjúsági napok, a művelődésméleti és pedagógiai nyári egyetem, ipari, mezőgazdasági vásár, sportversenyek, orgonahangverseny, időszakos kiállítások teszik teljessé a Szegedi Ünnepi Hetek programját. A város erre a hónapra kicsinosodik, tiszta lesz (legalábbis a főútvonalak), a szegediek százai vesznek részt a vendégfogadásban, kalauzolásban, kiszolgálásban.

Minden együtt, a színház, a különböző programok, a Tisza, a hangulatos város együttesen vonzza a hazai és külföldi turistákat. De csak rövid tartózkodásra. A látogatók zöme szervezett utas, és külön vonattal, autóbusszal érkezik Szegedre, s néhány órás városnézés, eszegetés, és a színházi előadás megtekintése után már indul is haza. De akik hossz-

szabb időt szánnak a szegedi látogatásra, azok is aránylag rövid időt töltenek a városban, 1972-ben ezek a turisták is csak átlagosan 2,05 napot töltöttek itt. Ennek oka a szálloda- és elszállásolási lehetőségek szűkössége, a másik azonban az, hogy két előadásnap között szinte semmiféle más esti program nincs.

Más nyári fesztiválokat rendező városokban a „hivatalos” nagy színpad mellett számos kisebb színpadon, pódiumon is folynak előadások. (Sokszor vonzóbbak, mint a nagyok!) Szegeden adva van a második színpad, az újszegedi szabadtéri, amelyet két éve újítottak fel, s nem sok ráfordítással minden igényt kielégíthetne. Meggondolandó, nem lehetne-e a Szegedi Szabadtéri Játékok programjainak néhány, kevésbé látványos, inkább kamarajellelű előadását erre a „második csatornára” áttenni. A szervezésbeli, szerződéskötés körüli problémák minden bizonnyal megoldhatók lennének. Amatőr együtteseknek is helyet adhatna az újszegedi színpad – Avignon-ban például a karmeliták kolostorának udvarán láthatók minden évben a legizgalmasabb kísérleti-amatőr produkciók.

A több játéktér jobban szolgálna az esetleges profilizálást is, hiszen a Szegedi Játékok - Balázs Béla által is megfogalmazott módon - a közép-európai országok színházainak találkozója lehetne, és felhagyhatna a csaknem kizárólagosan 19. századi témák, művek, stílusok életbentartásával, és korunk, a 20. század színházává válhatna.

A színházi problémák mellett megoldatlan Szeged nyári koncert élete. Nehezen képzelhető el, hogy ne lenne igény néhány jól kiválasztott programú, és közreműködőjű hangversenyre, pedig a Zenélő udvar koncertek állítólag épp az érdektelenség miatt haltak el.

Úgy tetszik, a Szegedi Szabadtéri játékok akkor válik népszínházzá, ha a Dóm téri előadások - a 6000-es nézőtér által determinált - látványközpontúsága helyett létrejönne a várost átszövő általános „tömegünnepély” más esti kulturálódási lehetőségekkel, a kiállítások szépre nevelő hatása mellett a kulturált ember magatartás példáival, igényfelkeltésével. Amit az üzletek rendezett kirakataitól a kulturált kiszolgálásig, az egyszerű, de szép szálláshelyektől, a színvonalas, de nem drága éttermekig, bisztrokig, „talponállókig”, az itókázástól a műélvezetig sok minden egységesen szolgálna.

GÁBOR ISTVÁN

Budapesti szabadtéri játékok 1973-ban

Sajátos arculatú volt az idei nyári évad Budapesten. A sok évi átlaggal szemben a magvasabb műfajokban hozott újat, eredetit, míg a könnyed szórakoztatásban a műsor jórészt kitaposott utakon haladt. Mert íme: a Margitszigeti Színpadon háromszor előadták Lamberto Gardelli vezényletével-akit a Budapesti Szabadtéri Színpadok igazgatósága öt évre főzeneigazgatónak szerződtetett a Szigetre - Verdi *Requiemjét*, bemutatták Csenki Imrének Puskin történetére és eredeti cigányfolklórra épülő operáját, a *Cigányokat*, és két-két estén a *Nabuccót*, illetve az *Otellt* játszotta az idei nyári szezon rangos vendégtársulata, a nápolyi San Carlo Operaház. Elővették néhány-szor a tavalyi sikeres produkciót, Verdi ifjúkori művét, az *Áttitát* is, és megrendezték dícséretes módon a nemzetközi folklór fesztivált.

Ezzel szemben a másik két szabadtéri színpadon kevés nyoma volt a kezdeményezésnek. Megzenésítettek egy régi francia bohózatot - *Válni sem érdemes* címmel játszották a Városmajorban -, a Budai Parkszínpadon pedig a *Gül babát* adták elő verses, átdolgozott formában.

Válni sem érdemes

A sokoldalúságáról ismert napilap-kritikus, aki egyforma szakértelemmel szól hozzá a balett, a dráma, a film, az opera, a kabaré és A Bach-oratóriumok kérdéseihez, a tőle megszokottnál is nagyobb indulatba jött. Haragját az váltotta ki, hogy egy kritikusnak álexander Bisson és antony Mars bohózata a városmajori változatban nem tetszett. Pontosabban megfogalmazva nem hatott számára sem az újdonság, sem az eredetiség varázsával.

A kritikus, aki ezért alaposan megkapta a magáét - én vagyok. Egy folyóirat hasábjain a napilapénál részletesebben fejthetem ki, miért nem tetszett ez az egész produkció a Városmajorban. Bisson és Mars műve, eredeti címén az *Egy válás meglepetései* kerekén 85 esztendővel ezelőtt, 1888-ban keletkezett. De hadd írjam le ide nyomban azt az elkoptatott közhelyet, hogy azért, mert valami régi,

még nem biztos, hogy jó is. Vagy másképpen: azért, mert a darab a maga korában jó volt, napjainkban nem kötelező ujjongással fogadni. Ábban az időben Bissonék bohózata része volt annak a vonulatnak, amelynek egy-egy peremén és kiszögellési pontján Feydeu, Bataille, Hennequin, Flers és Caillavet nevei találhatók. Ebben a tisztes sorban azonban Bisson neve ragyog a leghalványabb fénnel. Egy tévésített bohózatáról írva a Les Lettres Française kritikusa epésen jegyezte meg 1963-ban: „Bisson nem rendelkezik sem Feydeu precizitásával, sem Labiche költői képzelő erejével.” Ugye, szükségtelen bizonyítani, hogy hasonlatait nem is a legmagasabb irodalom régióiból vette a francia kolléga.

De ettől még eltekinthetnénk, hiszen ha Bisson nem is oly kiválóság, mint Feydeu és Labiche, nevetni még lehetne a darabján. Említsek Bissonnál gyengébb honi szerzőket, akiknek darabjai sikeresíriát futottak be? Csakhogy ott a bökkenő, hogy Bisson és Mars fölött eljárat az idő; humorán alig tudok nevetni. És félok, hogy nem bennem, hanem a darab témájában van a hiba.

A Válni sem érdemes - korábban sok egyéb címmel játszották - bemutatása idején valamiféle társadalmi mondanivalót rejtett magában; ha enyhén is, de kigúnyolni látszott az akkori francia válási törvény fonákosságait. De kit érdekel a múlt századi merev válási törvény manapság, amikor hazánk a válási statisztikában a világranglista élén halad? Ázonkívvül Bissonék, meg a későbbi felújítások idején sok baj volt az anyósokkal, őket gúnyolja ki ez a bohózat. Ha semmi más, az anyósoknak a családban megváltozott funkciója is jelzi a társadalmi talaj földrengésszerű robbanását; ilyen körülmények között aligha fakaszt mosolyt egy olyan darab -- bármilyen régi is -, amelynek ez a központi magva. Szívesen értek egyet azzal a Tolna megyei kollégámmal, aki egy alkalmi társulat előadásának méltatását - akkoriban *Madame Belzebub* címmel játszották a darabot vidéken - így kezdte: „ákarhogy is szeretném másként meghatározni, se több, se kevesebb, mint egy hosszú, kétórás nyújtott anyósvicc ez a darab.”

Ágyúval lőnék verébre, ha tovább boncolgatnám a Bisson-darab gyöngeségeit; nyári bemutatását csak az abszolút igénytelenséggel lehet indokolni.

Illetve lehetne még egy indoka: olyan rendezői, színészi telitalálat, aminek például három évvel ezelőtt lehattunk tanúi

a Charley nénye városmajori előadásán, Kerényi Imre jóvoltából. *A Charley nénye* se sokkal bölcsebb darab a Bissonénál, bár annak alapszituációja - egy fiú, aki önmaga nagynénjévé válik -, időt-lenül mulatságossá teszi az egész csacsakasságot. Simon Zsuzsa nem ismételte meg régebbi önmagát, azokat a főiskolai vizsgaelőadásokat, amelyeknek csupa - mozgásból, táncból, lendületből összekovácsolt produkciói kitörölhetetlenül megmaradnak az emlékezetben. Most a rendező kevesebb is beírta: átgondoltan meghatározott néhány örökéletű vígjáték-típust - a veje életét megkeserítő, mindig zsörtölődő anyóst, a hódító külsejű bonvivánt, az örömtől még nem búcsúzó öregurat, a munkájával elégedetlen, tehetséges muzsikust, szerelmének a konyha oltárán áldozó fiatalasszonyt stb. - ezeket belehelyezte Bisson és Mars gépezetébe, és meg nem unta végesvégtelen, hogy az a nótá mindig úgy megyen. (ád vocem nótá: Behár György válogatta össze a bohózatához tucatnyi szerzőtől a zenét, és ha nem érezn stílusterést, ez a válogatás érzékenységet, Behár íz-lését, szakmai biztonságát dicséri.) Nem történt súlyosabb hiba, tulajdonképpen mindenki a helyén volt, de valamilyen furfangos ötlettel ezt a helyet jobban, maibb szemlélettel is ki lehetett volna jelölni. Könnyedén kínálta az alkalmat ehhez Fehér Miklós színpadképe a maga vázlatosan vidám elnagyoltságával; a díszlet megfordítása és tükörképe a második részben a szituációk változatlanosságát bizonygatta, ötletesen.

az előadáson a fiatalabb évjáratú színészek munkája tetszett jobban. Szombathy Gyula például, mint Henry Duval zeneszerző abba a sokszor megírt bohózati helyzetbe, hogy a komoly zene iránt elhivatottságot érző komponista kénytelenségből a könnyű zenéből él meg, bevitt valamit egy spleenes fiatalember keserveiből, kudarcaiból, anélkül, hogy a vígjáték mérlegét fölborította volna. Álmási Éva, mint Duval első felesége ösztönösen megérezte, hogy e csekély szerep eljátszásához a régi eszközök már nem elegendők, ezért olykor kiforgatta belsejéből a vérmes Yvette-et, és úgy mozgott, mintha néma filmet perszifálna. A határozott tehetség jeleit mutatta Mátyai Zsuzsa is Gabrielle, a második feleség szerepében: alkati adottságait kedvesen és túlzás nélkül hasznosította csacska konyhatündérként, aki férjét a gyomrán át ejti rabul. Suka Sándor azoknak a társaságába tartozik, akik áttételes-

ségével együtt vállalták ezt a játékszíllust; öregedő gyarmatáru-kereskedője a műfaj telitalálata, jó mozgáskultúrával, táncos frissességgel. Papp János viszont, akit a társulat legfiatalabb tagjai közé sorolhatunk, kissé idegenül mozgott ebben a számára valószínűleg ismeretlen világban, és nem tudta, milyen az a hódító külsejű fiatalember, akit sem neki, sem a közönségnek nem szabad komolyan vennie.

Nehezebb a kritikus helyzete, amikor Schubert Éva produkcióját akarja megítélni. Ez a tehetséges színésznő ugyanis sokáig nem jutott egyéniségéhez méltó feladathoz, és íme, most a Városmajorban övé lehetett az anyós hálás szerepe. A kritikus azért van nehéz helyzetben, mert őszintén becsüli a művésznőt, és mert Schubert Éva nem is játszott rosszul. Csak éppen nem azt alakította, aki ma lehetne egy nyári bohóságban, és amely stílushoz némely kedvező tényező jó ösztönzést adhatott volna. Sztereotípiákat kaptunk csak tőle, sokszor bevált - éppen ezért már jól ismert - színészi kellékekkel, fanyar fitorokkal, a groteskségnek olyasféle elemeivel, amelyekből hiányzott az idézőjel, a nézőkkel való összekacsintás. Mensáros László megjelent a színpadon, olykor énekelt is, de ennél többet nem tett, noha lényegesen többre futotta volna sokra becsült művészi erejéből. Ha interjút készítenék vele, az volna az első kérdésem: miért elégedett meg ennyivel?

Gül Baba

Változatos és egymástól eltérő volt a kritikai fogadtatása a másik nyári szórakoztató produkciónak, *a Gül Babának* is. Nekem tetszett, mert az előbb említett bohózattal szemben azt adta, ami Huszka-Martos operettjének a lényege: mesét, pompás muzsikát, látványt, mulatságot, romantikát. A Gül Babán nem akartam számonkérni az időszerűsítést, a persziflálást, a modern játékszíllust; nem egy-szer voltunk tanúi annak, hogy az operett, minél naivabb a cselekménye, annál nagyobb indulattal dobja le magáról ezeket a fölöslegesen és erőszakkal reáaggatott külsőségeket. Ha az átdolgozó a cselekményt lényegesen megváltoztatja, porrá hullik szét a mesének amúgy is gyöngye váza, ha különleges társadalmi mondanivalóval ruházza föl, nevetségesen idézőjelbe kerül a zene.

Romhányi József szerencsére jól látta ezeket a veszélyeket, és az alaphelyzetben nem változtatott, csak inkább tömörí-

tette azt, és megnövelte Gül Baba szerepét, az egész cselekményt is személye köré csoportosítva. A prózai szöveget a töle megszokott rutinnal megverselte, ami mindenképpen a szövegmondás előnyére vált, mert eleve kizárta, vagy legalábbis csökkentette az operettben sem kívánatos nota benéket.

Különös, hogy Csinády István, ami-kor meseszerűen stilizált díszletekre, mézeskalács-házakra, sajátos levegőjű, színes operettvilágra van szükség az előadásban, mindig újból és újból bebizonyítja tehetségét, remek ízlését. Ázért különös ez, mert saját színházában viszont, amikor ilyen színpad szükséges, akkor vendéget hívnak meg díszlettervezőként. Lehetséges, hogy a tehetséges művész ezért változtatott munkahelyet az idén? Elég az hozzá, hogy Csinády színpada a szabadtéren ismét gazdag fantáziájú, jó színhatású, amellettt kedvező játék- és tánclehetőséget kínál, és mégis olyan, amit nem kell, nem szabad komolyan venni, hiszen csak festett kulissza-világ.

Zeneileg is az igényesség jellemzi a Budai Parkszínpad előadását. Nem e folyóirat elsődleges feladata, hogy Huszka Jenő zenéjének értékeit, az ízlésesen magyárosra stilizált, kiválóan meghangszerelt muzsikát értékelje. Ha mégis utalok erre, csupán azért teszem, mert meggyőződésem: a közönségnek mind tekintélyesebb részében a zene hódít a cselekménnyel szemben, számukra a muzsika élteti az egész előadást. Néhányszor tanúi lehettünk annak, hogy a Fővárosi Operettszínházban elfeledkeznek erről, és megelégednek azzal, hogy a klasszikus operett zeneileg éppen csak megálljon a lábán. Nos, a Budai Parkszínpadot nem illetheti ilyen vád: a MÁV Szimfonikusok kitűnő együttesének közreműködése operaházi karnagy, Bolberitz Tamás avatott, precíz irányításával azt a többletet adta, ami nélkül ma már nem érdemes egy-egy Huszka-, Jacobi-, Kálmán-operettet szériában eljátszani. Még mindig a zenei igények felől közelítve az előadáshoz, a Fővárosi Operettszínház ének- és tánc-kara önmaga legjobb színvonalán vett részt - a rendezés jó-voltából valóban résztvett, és nem kívül-állóként szerepelt - a játékban.

A *Gül Babát* Seregi László rendezte, és az egymástól eltérő kritikák éppen az ő munkáját dicsérték vagy bírálták első-sorban, ami érthető is, hiszen a rendező felelőssége az operettnél sem kisebb, mint bármely más drámai műfajnál. Ne-

kem tetszett Seregi munkája, főképpen azért, mert tartalmas, érdekes, hangulatos és derűs keretet biztosított a játék-hoz. A rendezőnek modern musicale-ken edzett rutinja - a szó jó értelmében -- diadalmaskodott a rossz operettes köz-helyeken. Olykor ugyanis az operett operának álcázza magát, és a rendező a régi beidegződésekhez ragaszkodva tab-lók, állóképek, mozgás nélküli, érzelem-mentes áriák és duettek sokaságá-vá vál-toztatja a cselekményt. Ha Seregi László rendezésében korszerűségről beszélhe-tünk, ezen ebben az esetben azt értem, hogy a műfaj különféle elemeit egységbe szervezte, a népszerű dalok kedvéért nem állította le a játékot, hanem minden moz-zanatot jó átmenettel az üde mesébe il-lesztett. Ahol ez mégsem sikerült neki, ott legalább olyan hibás volt a színész is, mint a rendező.

Két alakításra gondolok ezzel kapcso-latban: Pataki Lászlóra és Berkes Já-noséra. Pataki László, aki áli baba sze-repében lépett föl, olyan sablonokat hozott a színpadra, amelyekről a legtöbb vidéki társulat is régen megszabadult már. Legalább 20-30 évet elkéselt ez az alakítás: akkoriban elegendő volt az ope-rettben a daliás megjelenés, a kackiás tartás és az érces baritonhang. az utóbbi egyébként Patakinak is értékes tulajdon-sága, amelyet jobban lehetne hasznosítani. Berkes János néhány évvel ezelőtt az autóbalesetet szenvedett Palcsó Sándor helyett beugrással megmentette a mar-gitszigeti János vitéz előadást. Akkor megdicsértük a merész vállalkozást, és bizalmat előlegeztünk neki, hogy később meggyőzőbb lesz a játéka. Berkes azon-ban később, az Operettszínház *Dobányon vett kapitány* - előadásán még nem bizo-nyított: merev volt és valamiféle opera-énekesi allűrökkel szerette volna pótolni azt a csekély emberábrázolást, amit azért az operett sem nélkülözhet. A tenorista egyelőre keveset hasznosított az akkori bírálatokból, és most, a Gül Babában is éppen olyan klisékkel játssza Gábor diá-kot, mint korábbi szerepeit. Azt kell gondolnom; Berkes János valamilyen csökönyös makacssággal föltételezi, hogy a közönség még ma is elolvad egy szép hang hallatán. Pedig ez a fiatal, tehetséges művész saját intézményében, az Operaházban és az Erkel Színházban is meggyőződhetik arról, hogy az igazi si-kernek ma már nagyon sok összetevője van az éneklésen kívül.

Ez a megállapítás semmiképpen sem vonatkozik a címszereplőre, Bessenyei

Ferencre, aki nemcsak a színészi mesterség titkait ismeri mindenestől, hanem meg is becsüli azokat, és amellettt nagyon szépen énekel. A stílus egyébként sem ismeretlen Bessenyei számára, hiszen vidéki bonviván korában Gábor diákot is sokszor játszotta. az ő különleges tehetsége és művészi alázata kell hozzá. Azonban, hogy gyökeresen hátat fordítson a régi színpadi szokásoknak, amelyek-vel régebbi idő-kben bizonyára sok tapsot lehetett kicsikarni a közönségből. Bessenyei tehetséggel és leleménnyel meg-találta az arany középutat az üres sablonok és a drámai alakítás között; jól tudta ugyanis, hogy az előbbi már rangján aluli lenne, az utóbbi pedig cirkalmasan ellenkezőjére fordítan-a az előadás stílusát. Rezignált, bölcs embert alakít tehát, akinek már csak egyetlen lányában és rózsáiban telik öröme, és aki elég tapasztalt ahhoz, hogy ha kell, mindkettőtől megváljék. Játékának ezen kívül van még egy, alig látható rétege - Bessenyei arra is ügyel, hogy erre ne hívja föl külön a figyelmet -, ahogyan kissé kívülről és felülről tekint operettes önmagára, erre a derék, jószívű, naiv Gül Babára.

Mujkó cigányt Németh Sándor, az Operettszínház egyik legtehetségesebb, az utóbbi években a legtöbbet fejlődött tagja játssza. Ő is jól ismeri ezt a műfajt és hozzáértéssel szolgálja; mindez szükséges is ahhoz, hogy elkerülje a szerep veszélyes, kellemetlen buktatóit. Lehet, hogy kezdetben volt valamilyen bántóan cigányos a játékában, de azon az előadá-son, amelyen én láttam, ez már lekopott róla. Németh Sándor a fogvacogtató fé-lelemre tette a hangsúlyt, de ezt olyan elementáris erővel játszotta el, mintha a *Csongor és Tündéből* vagy a *Varázsfuvolából* vette volna a mintát. az eredendő gyávaságot humorral tetézte, csakúgy, mint nem kevésbé tehetséges partnere, Felföldi Anikó, akinek temperamentumos mozgása, remek tánc-kultúrája és groteszk alakító-készsége elismerést érdemel. Nagyon jó volt Kishegyi Árpád is Zülfikárként. Ez a tehetséges művész, aki nemrégiben ünnepelte operaházi tag-ságának negyedszázados jubileumát, pél-dát adott arra, hogyan kell komolyan venni az operettszínpadot, anélkül, hogy a közönség észrevenné a humoros alakítás mögötti fáradságos munkát.

Lehoczky Zsuzsa, aki a szép Leilát játszotta, megtette mindazt, ami ehhez az alakításhoz szükséges, de mintha a művésznő nem elég jól gazdálkodnék színészi készletével és nem gyarapítaná



Huska népszerű operettjét, a Gül Babát Seregi László rendezte meg a Budai Parkszínpadon. Képpünkön Lehoczky Zsuzsa (Leila), Bessenyei Ferenc (Gül Baba) és Berkes János (Gábor diák) (Iklády László felvétele)

azt újabb vonásokkal. Olykor úgy érzem : túlságosan biztosra megy, a rutinjára hagyatkozik és nem nagyon keres új utakat. Nem hiszem, hogy elsősorban Leila az a szerep, ahol sok újdonsággal lehet kísérletezni, de éppen Bessenyei példája mutatja, hogy alig van olyan színészi feladat, amelybe nem lehetne életet lehelni.

Hogyan kell Verdit játszani?

Színészi és scenikai szempontból aligha szükséges részletesebben szólni a nápolyi San Carlo Operaház vendégjátékáról, hiszen az olasz operaházak köztudottan staggione-rendszerre épülnek, ahol a folyamatosságot csak az ének-, zenekar és néhány állandó szereplő biztosítja. Amiből az következik, hogy az előadás színészi nívóját az éppen rendelkezésre álló, illetve leszerződött énekesek művészi képessége, az operajátékról vallott elképzelése szabja meg. Egységes stílusról beszélni tehát meddő dolog, hiszen az előadás jellege - néhány nagy fesztivál-produkciót kivéve - egy-két hevenyészett próba után dől el.

A San Carlo Operaház Nabucco- és Otello előadásainak zenei elemzésére a Muzsika című folyóirat és nem a SZÍNHÁZ hivatott. Annyit talán itt is meg-

jegyezhetünk azért, hogy a pesti közönség tanulságos példát kaphatott arra, hogyan kell az átlagnál jobban megszólaltatni a zenekarban és a színpadon Verdi muzsikáját. De hogy miképpen kell Verdit 1973-ban játszani, arra vonatkozóan kevés tanulssággal szolgált a két nápolyi előadás, vagy ha igen, akkor inkább negatív tanulssággal: így, ilyen századeleji módon nem szabad. Carlo Maestrini rendezte mindkét előadást, és munkájában főképp arra ügyelt, hogy a Margitszigeti Színpad tágas terének megfelelően szélesvásznúra húzza szét a játékot. Ezért a statisztéria a legkülönbözőbb jelenetekben csatárláncba fejlődik ki, hogy kitöltse a teret, égő fáklyáival pedig gyakorta izgalomban tartja a nézőket, hogy melyik bokor fog fölgyulladni. A kórus és az énekesek java olyannyira becsüli a közönséget, hogy egy pillanatra sem akar elszakadni tőle: mindig szembefordulnak velünk. Néhány szép, látványos tabló előnyösen változtatna a helyzeten, ha nem érnének mögötte az erőltetett hatásra törekvés, a gépies be-állítás.

Koltai Tamás kollégám cikke arról, hogyan kell nálunk Shakespeare-t játszani a Royal Shakespeare Company budapesti vendégjátéka után, érthetően

nagy viharokat kavart. Úgy gondolom, az a cikk, amely azt kérdezné, milyen legyen az Operaház Verdi-stílusa a nápolyiak szigeti turnéja után, nem váltana ki ilyen éles polémia. Mindenki valószínűleg egyet értene abban, hogy noha a pesti művészeknek, rendezőknek van még mit csiszolniuk ezen a stíluson, a nápolyi San Carlo Operaház ehhez kevés kezdeményező erőt adott. Scenikailag persze, és nem zeneileg, mert ez utóbbi területen - a sok közül csupán az Otello negyedik felvonására gondolok - van még bőségesen tanulnivalónk a nápolyi-aktól. Ez azonban már más lapra tartozik.

Bisson-Mars-Tabi: Válni sem érdemes (Város-majori Színpad)

Rendező: Simon Zsuzsa, koreográfus: Bogár Richárd, vezényel: Behár György.

Szereplők: Schubert Éva, álmási Éva, Mátyai Zsuzsa, Mensáros László, Suka Sándor, Szombathy Gyula, Papp János

Huska-Martos-Romhányi: Gül Baba (Budai Parkszínpad)

Rendező: Seregi László, vezényel: Bolberitz Tamás.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Berkes János, Kishegyi Árpád, Hadics László, Felföldi Anikó, Lehoczky Zsuzsa, Pádua Ildikó, Németh Sándor, Patáki László

világszínház

SZÁNTÓ ERIKA

Major Rómeója Stratfordban

Londoni levél

1.

Ha valaki megkérdezett volna: mit akarsz első angliai utad első színházi estéjén látni? - habozás nélkül a *Rómeó és Júliát* választom. A *Rómeó és Júliát*, amelynek budapesti próbáin végignéztem Major Tamás lázas küzdelmét, hogy a maga hite szerint hívja életre a művet. A *Rómeó és Júliát*, amelynek nem-csak a sorai tapadtak meg bennem, ha-nem a végső színpadi pillanatok otthoni „élettörténete” is, Töröcsik tudatosan vállalt „magándrámája”, kockázatvállalása, el nem fogyó ereje, a csapat (mert igenis volt csapat) széthullása és talpra-állásai, kis árulások és csendes cserben-hagyás, a drámában a „dráma”, amely a maga vérével táplálta a régit, a több száz évvel ezelőttest. Álkalmatlan vagyok hát a pontos, tárgyilagos beszámolóra, hiszen az én stratfordi *Rómeó és Júliámra* az első pillanattól az utolsóig rákópirozódott a másik, az otthoni. És megdöbbentett a két élmény közössége, letagadhatatlan, szembetűnő és lényegi rokonsága. Amikor ezeket a sorokat írom, nem tudok nem gondolni arra a kajánságra, amellyel a hazai és külföldi előadások egyezéseit, hasonlóságait nyugtázní szoktuk, feltételezve, hogy a sűrűsödő külföldi utak legújabb divatú szellemi vásárfiát eredményezték, s a gazdagabb vagy a gazdagabbnak hitt asztalról elcsent portékáról van szó... Így hát, hadd jegyezzem meg, hogy egy új, alig néhány hónapos előadás itthonival való rokonságáról beszéllek. Dehát erről később.

2.

Először arról, ami olyan erősen hatott a Terry Hands rendezte-létrehozta előadásban, hogy eltakart minden más élmény-émléket: az erkélyjelenetről, az erkélyjelenetről, amely minden *Rómeó és Júlia*-előadás szíve, s szinte minden *Rómeó és Júlia*-előadás rosszul, aritmiásan működő szíve. az erkélyjelenetről, amelyet megfürdettek már holdfényben, könnyekben, virágillatban, józan, nap-pali fényben, meghintettek már százféle fűszerrel; kamaszbájjal és türelmetlen

erotikával, szólt már égi és földi szerelemről, volt egyszerű és bonyolult, igaz és hazug, jó és rossz, alkotói már minden utat bejártak, csúcokra jutottak és visszafordultak. S mindez fel is szívdótt bennünk, mintha mindet láttuk volna, automatikusan egyik megoldáson számunkérjük a másikat, hiányérzeteink és igényeink vannak, nosztalgiáink és néha úgy tűnik, unjuk az egészet. A közönség nem szereti az erkélyjelenetet, miközben erőszakosan követeli, hogy valaki meg-szerettesse vele.

Amit Stratford-ban láttam, elhitette velem, hogy mindig ilyennek akartam, sose másnak. S így természetes, így igaz és egyszerű. A művész - szerencsés pillanataiban - mindig valami ilyen készet, egyszerűt, mindnyájunkban kimondásra várót fogalmaz meg. Valaki kimondja helyettünk és mi ráismerünk.

Megszoktuk, hogy az erkélyjelenet két, egymás mellett megszólaló, egymást megszakító költői monológ. A szonettek költője kér helyet a drámaíró mellett. Szómágia, amely a *Rómeó-szerelem* és a *Júlia-szerelem* egymástól szinte független felidőzésére vállalkozik. A csúc - épp ezért - általában rögtön az elején van: Júlia magányos, önfeledt kitörésénél. A szerelmesek valóságos párbeszéde el-halványodik e mellett az éjszakára bízott, szenvedélyes üzenet mellett. A két szerelme nem befolyásolja a másik jelenléte lényegesen, egy távollevő kedvest talán éppen így, ilyen szavakkal és gesztusokkal szeretnének. A R.S.C. előadása megteremti az erkélyjelenet egységét és állandóan fokozódó feszültségét. Hogyan? Terry Hands rendezői elképzelése nemcsak életre hív egy különleges díszletmegoldást, hanem annak minden lehetőségét (néhány pont kivételével) a vég-sőkig ki is használja. A nyitott színpadot egyetlen, vastraverzekből készült állványzat tölti be. Engem Franz Kafka amerikájának hazai színpadképére is emlékeztetett, de kietlen-kemény kontúrjaival nem áll távol Major *Rómeó és Júlia*-előadásnak kocsiemlévényeitől sem. Ez az állványzat többszintes vashídként ível át a színpadon. Legmagasabb szintje adja az erkélyjelenet színhelyét. A Terry Hands rendezte erkélyjelenet lényege ki-robbanó erejű mozgások sorozata, fent és lent. *Rómeó és Júlia* az érzések nyugtalanságától hajtvá megérinteni vágnak egymást, s az érintésnek ez az elemi erejű kívánsága minden mást - félelmet, óvatosságot, s a szavakat is - elnyomni lát-szik. A két „monológ-folyam” ezúttal

nem áll készen bennük, s nem is vágnak elmondani, s csak azért van, hogy mégis szavakat ölt a szerelem, mert a létre nem jött érintés feszültsége világra löki őket. A szó nem cél, csak azért válik olyan ékessé, mert átvállalja, amit a kéz, a test mondhatna a másiknak. A szerelemről, amely követelődő és vad, s nem a holdra néz, s kétségbeesett és ösztönös. *Rómeó és Júlia* megbabonázottan bámulnak egymásra, kinyújtott kezük már tudja, amit ők még nem. Akarják egymást, hiszen különben mi lendítené keresztül ezt a két, eddig olyan zavartalanul a saját világába beilleszkedett fiataalt a százados gyűlölködés falán.

A szemükben érvényét veszítette a megszokott. A törvény. A távolság. A magasság, a mélység. Nyújtóznak, botladoznak, ágaskodnak, kapaszkodnak, groteszk kétségbeeséssel szaladgálnak, Júlia odafent, a vasrácsosaton, *Rómeó* odalent, a makacsul felemelkedni nem tudó talajon, hogy ujjuk hegyével érint-hessék a másik ujjá hegyét. *Rómeó* vak csodahittel ugrik neki újra és újra a vasnak, mint a gyerek, aki a sokadik kudarc után sem hiszi el, hogy az áhított gyümölcs elérhetetlen magasságban van felette, egyre fokozódó dühvel ütődik-csapódik-ugrik a levegőbe, tíz körömmel kapaszkodna a közömbös semmibe, s Júlia ugyanilyen kétségbeesett csodavárással hajolna ki a rácsok közt. Már-már sikerül, a kezük olyan közel... Szinte megnyúlik a karjuk, a testük... Sistereg a levegő' a stratfordi színházban, szín-pad és nézőtér elektromos áramkörében minden szó szikrázva kifényesedik. Igen, attól, hogy a jelenet ledobja magáról a megszokást s nem a szép szavak számára akar csak alkalmas szószéket biztosítani, épp a szavak kapják vissza eredeti fontosságukat és színüket. Nem a költő Shakespeare szól ki szerelmesei mögül, hanem azokból buknak elő a szavak tépetten és megszenvedetten. az erkélyjelenet megmutatja magát: a holdfény-romantika elvont általánosságát ledobja magáról, egyszerre érezzük meg mélységes, felkavaró erotikáját és mélységes tisztaságát, egyszerre vall testről és lélekről, a felnőtté érés varázsos játékaíró és az ösztönök mélyen kavargó drámaíró.

3.

A kietlen vasrácsok *Rómeó és Júliája* eléri, amit annyi sejtelmes-hangulatosra világított, díszletezett *Rómeó és Júlia* hiába próbált: nézői átélnek azt a feszültséget, amely öntörvényűen magyarázza a színpadi sza-

vakat, elragadtatást és szenvedést. Azt, ami a Shakespeare-szöveg mélyén már annyiszor rejtve maradt.

Mégis - tegyük fel a kérdést, amit az angol kritika is szigorúan feltett, s Major rendezésének is legkeményebb „botrányköve” volt -, miért a kietlen vashidalás, a száműzött finom fények helyett a józan világos? Vajon egyszerűen csak jól működő játéktér lenne a színpadot betöltő vasszerkezet, amely lehetővé teszi a *lent* és *lent*, a *kint* és a *bent* zavartalan váltásait? Nemcsak ez a feladata, mert ha csak ez volna, nem volna ilyen kihívóan funkcionális. A kemény kietlenséget nem igyekszik enyhíteni semmi. Ennek a díszletnek nincsenek „önmentségei”. (S nem kapható olyan következetlenségen, mint Major rendezésében Lőrinc barát más előadásokból „kikölcöszött” cellája.) Összefüggő, kemény kontúrjai erőszakosan árasztják egy erőszakos kor levegőjét. Vízszintes és függőleges egyenesek szabdalják darabokra a színpadteret, s ebben a feldarabolódott világban a szerelmesek kétségbeesetten próbálják feszegetni a rácsokat.

Széthullott, erőszakos világ? Eljutotunk a kérdéshez, amely körül Major *Rómeó és Júlia* rendezése után olyan friss erővel lángolt fel a vita. Mi zajlik a színpadon, s mi a drámában? „Magántörténet”, amelyben ha a véletlen is úgy akarja, meghalnak az egymásra szomjas szerelmesek? Terry Hands válasza - amelyet szenvedélyes kritikai összecsapás kísért - egyértelmű: a *Rómeó és Júlia* nem a szerelmeseket elveszejtő véletlenek könnyes históriája, hanem kemény-kegyetlen társadalmi dráma, amelyben a feudális anarchia erőszakos fogaskerekei ledarálják azokat, akik nem tudnak, nem akarnak beilleszkedni. A gyöngéd történet helyett egy brutálisan kiélezett történetet kapunk, s ettől a tényről a hirtelen támadt szerelem szenvedélye nemcsak belső, a hősökben rejlő, hanem külső magyarázatot is kap. Nem egyszerűen két család ellenére születik ez a szerelem, hanem egy egész *világ* ellenére: keményebbnek kell lennie a vasnál, tüzeesebbnek a tűznél, hogy ne enyészsen el, még mielőtt igazán megszületne.

4.

A színészek. Estelle Kohler kristálykeménységű Júliája sem csak a szerelemtől akar vallani, hanem erről *az egész világ ellenére* született szerelemtől. S arról a magányról, amelyen a szeretett másik sem tud segíteni . . . A döntés, a vállalás ma-

gányos kényszere, a félelem, a fájdalom zárt burái fontosabbak a rendező és a színésznő számára, mint a szerelem ujjongó hangjai. Meg sem próbálnak az előadásban valamiféle egyensúlyt kiügyeskedni Rómeó és Júlia közt. Timothy Dalton is tudatosan abból formál alakot, amelybe más Rómeó-színészek gyakran heroikus erőfeszítések után belebuknak. Nem akar felnőni érett megszenvedettségben Júlia mellé. Engedi, hogy az előadás arról is szóljon, hogy még a kölcsönös szerelem sem két szavatoltan azonos emberi állapot és minőség találkozása, nincs szó értékek egyenértékű cseréjéről. az igazi dráma Júliáé, a világgal való ütközés igazi ütése az ő testén-lelkén csattan, míg Rómeó egy elragadtatott szerelem nevében a jogait követeli, s fájdalma hangoosan leválik róla, tehát - ha a halál nem szól közbe - akár meg is szabadulhatna tőle az idő kibékítő keze által. Júliával más történik: személyiségéhez a szerelem nem hozzáadódik, mint valami értékes és színes többlet, a szerelem átforgatja és áthangolja egész valóját. Szerelme talán elmúlhatna az időben, de ő maga többé nem az, aki volt. Rómeóval megesett a szerelem, Júlia fájdalommal világra hozta felnőtt-önmagát.

Estelle Kohler nem rokona a valamennyiünk tudatában élő Júliáknak. Nem tesz bájos és megható önvalomást, mint a meghatóan fiatal Júlia-színésznők, s nem is lényegül csodával határos módon kamaszlánnyá, mint a sikereik csúcsán álló érett művészek, akik jutalomjátékká teszik a szerepet, s a mesterség „trükkjeivel” illúziókeltőek. Estelle Kohler számára Júlia kora lényegtelen, s kortalanná teszi a néző számára is. Ő maga talán harminc év körül járhat, de sokkal fiatalabb is lehet. Csontos, mégis törékenynek ható teste, szenvedésre kinyíló arca nem azt a lelkiállapotot keresi, amely a kamaszkor végén, mint *általános-ság*, szinte mindenkit jellemez, hanem azt a mindenkin bekövetkező pillanatot bányássza elő magából, amit érzelmi felnőtté válásnak nevezhetünk. S miután az érzelmi kamaszkor (jobb kifejezés hiányában próbálom így nevezni az érzelmi mélység hiányát, a feloldódás képtelenségét, a dolgokban való részleges és felületes jelenlétet, a szenvedés képtelenségét, s ami ezzel együtt jár - az öröm képtelenségét) korlátlan ideig tarthat, egy teljes életen át is - Júlia életkora valóban érdektelen.

Azt állítottam, Estelle Kohler nem rokona a korábbi, tudatunkba beépült Jú

liáknak. Hozzá kell tennem: egy kivétellel. Töröcsik Mari ember-Júliája (vagy ahogy Molnár Gál Péter jó ráérzéssel nevezte: „fiú-Júliája” . . .) ugyanazt keres-te és ugyanazt találta meg: a szerelemben való emberré válás kínját.

Boldogság nélkül való Júliák? - kérdezheti csodálódottan az olvasó és a néző. Miért esik annyi szó szenvedésről, kínról? Töröcsik és Estelle Kohler Júliája megválaszolja ezt a kimondatlanul is létező kérdést. Mozdulataikban, hangjukban tökéletesen összeforr az öröm a fájdalommal, a félelem és kiszolgáltatottság az erővel - mindketten eljátszák az önmagukra ráébredők boldogságát és tériszonyát is.

5.

Kiismerhetetlenül összekuszálódott, kiszámíthatatlan indulatokkal terhes világ a stratfordi *Rómeó és Júlia* világa. Egy tehetetlen és akarattalan herceg áll a piramis tetején, akiben meg sem születik az igény arra, hogy békét teremtsen. Csak békességet akar, nem igazi békét. Nincs véleménye arról, ami körülötte-mellette dül, nem feltárni akarja ennek az ellentmondásokról szabdaltnak a törvényeit, csak *megúszni* a számára is áttekinthetetlen konfliktusokat. A zárójelenetben szinte elégedett: a véren vett, csak pillanatokig tartó álbékesség kielégíti. A keneteljes kibékülésben ő sem hisz, de a hit látszatát kelteni praktikusnak ítéli. Kemények az ütések a vastraverzek Veronájában, de az irányuk, a „ki kit üt” rendszere kusza. A szavak elvesztették valódi jelentésüket, a hangsúlyok önárulkodóan hamisak. A szerepjátszás a mindennapi élet szükséges, morállal emelt eszköze. A szülők érzelmszegények, kapcsolattalanok, ezért hát arra szorulnak, hogy harsogó és látványos módon játsszák szülő-szerepüket. Paris szerelmest játszik, Benvolio jóbarátot, Mercutio lázadót, de érzelmeik elhagyták őket, s ettől szenvedni is elfelejtettek már.

Hol vagyunk már attól a közhelytől, hogy a véletlenek és a családi viszály elveszejti a szerelmeseket? Helyébe a *különbözés* drámája lép, méghozzá egy felizzó határpillanatban. Rómeó, de mindenekelőtt Júlia mindaddig tökéletesen illeszkedtek maguk is a rendszerré szilárdult hamisjátékba, amíg a szerelem indította, egész lényüket megmozgató földcsuszamlás (nem azonos mértékben), de alkalmatlanná nem tette őket a konformizmusra. Nem készültek lázadásra, sőt ... valamilyen módon folytatni sze-

retnék az életet, ahogy azelőtt. Csakhogy erre belülről alkalmatlanná váltak. Júlia legalább a dadához fűződő kapcsolatát szeretné megőrizni régi életéből. Rómeó végül is öl, verekszik, mint azelőtt tette volna, de a régi helyzetekbe belezuhanó személyiségük nem azonos a régivel. A véletlenek mélyén ennek a szívós régi-nek a mozgása érhető tetten. A veronai utcák puskaporos hangulata ugyanaz, a karokban most is kész az ütés, az apák éppúgy határoznak gyakorlatias házasságokról, mint azelőtt, s ha a herceg rokonáról van szó, hát most is elég ok van a sietségre, a dadát nem válthatja meg jó szíve a szolgálbeidegzésektől, hiszen hogyan létezhetne annak hiányában.

Minden változatlan, csak ők nem. Mint már említettem, még Mercutio is az *establishment* része . . . (Nem úgy, mint a mi előadásunkban, ahol ő is kívülálló, ő is különbözik, csak őt a ráció gettőzza be, nem az érzelem.) Hát hol itt a véletlen?

Élhetnek-e?

6.

Minden előadásnak -- a legjobbaknak is - vannak olyan pillanatai, amikor a *kapcsolat* színpad és nézőtér között megszakad. Ilyenkor előtűnnek a tévedések, a hiányok, az üres részletek, okvetetlenkedő kérdéseink támadnak - kizuhantunk a körből, amit a színház körénk vont. Lehet, hogy az előadás nem is azokon a pontokon a legkevésbé tökéletes, lehet, hogy vannak nagyobb szakadások is. Úgy hiszem, inkább az a döntő, hogy hisznek-e a pillanatban azok, akik épp a színpadon vannak, akiknek mi, nézők átengedtük magunkat. az értelmetlen és hittelen színpadi lét jelenete volt Stratford-ban a zenészek betéte. Szándékosan használok a betét kifejezést: az volt. Nem töltötte be, s nem tölthette be a szerepét, mert Terry Hands elszakította a siratási jelenettől, egymásutániságra laposította az egymásmellettséget, s a legendásan fegyelmezett angol epizodisták - a helyzet valódi értelmének hiányában - üresen álltak.

A hajszálrepedést önjerejéből beforasztotta az előadás, de azokban a percekben bennem erősebb volt több mint egy évvel ezelőtti pesti, nemzeti színházi élmény, mint az akkor jelen idejű stratfordi.

S arra gondoltam, talán nem is olyan hitvány vigasz a látszólag rögzíthetetlen, megóvhatatlan-illékony színház számára a pontatlan emlékezet.

KATONA ÁDÁM

Páskándi Apáczai-drámája Kolozsvárott

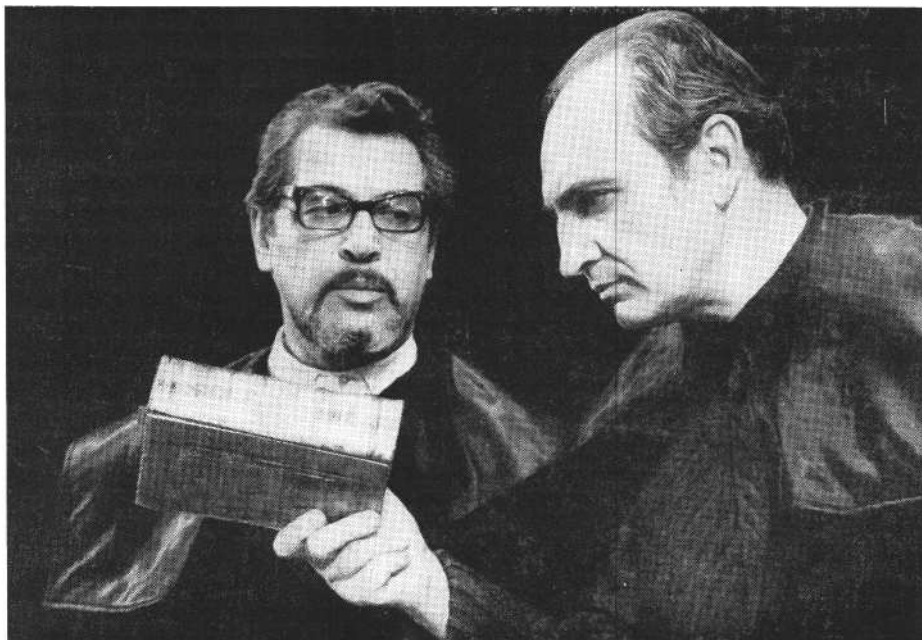
az 1970-ben megjelent kötet, majd néhány, folyóiratban közzétett dráma és több magyarországi premier után végre 1973 tavaszán Kolozsvárott is a színházi közönség elé került egy egész estét betöltő Páskándi-háromfelvonásos, a *Tornyot választok*. (Megjelent a *Korunk* múlt évi 1. és 2. számában.)* A marosvásárhelyi Harag György rendezte Apáczai-darab bemutatóját mint műsorpolitikai frontáttörést is ünnepelhetjük, mert A király köve félsikert hozó kolozsvári előadása, vagyis 1969 óta időről időre csak tervként, közönségcsalogató ígéretként szerepelt színházainknak a bérletkötések idején közzétett műsorrendjén Páskándi egyik-másik munkája. Miután végre méltó megszólaltatásban került színpadra az *Apáczai*, vagy más címen: a *Tornyot választok*, az a vélemény, amit eddig csak

* A drámát nálunk *Apáczai Csere János* címmel a Békés megyei Jókai Színház mutatta be; 1973 februárjában Földes Anna bírálatát közöltük lapunkban erről az előadásról

félszájjal hirdettünk - hogy Páskándi könyvszínházának java eléri a legjobbak: Sarkadi, Illyés Gyula, Németh László színvonalát -, mindenki, az eddig fanyalgók vagy kétkedők számára is kétségbevonhatatlan tényné vált.

A gazdag lelkivilágú, jól meghatározott személyiségű, biztos kézzel megrajzolt főhősök mindig időszerű emberitársadalmi kérdések fölött csapnak össze, ütköznek meg Páskándi drámájában. A tudomány, az értelem és a tudás szabadságjoga, a gondolkodó-kétkedő és mindig többre-jobbra törő, jelenével elégedetlen értelmiségi keveredik kibékíthetetlen konfliktusba környezetével és az önmagát erkölcssteleenné tevő hatalommal. Időtlenül örök, klasszikus kérdések ezek, akár a zsarnokölés erkölcsösségé-nek kérdése is, mégsem hat közhelyszerű általánosságokat vagy akár igazságokat taglaló tézis- vagy tandrámaként a *Tornyot választok*. Igazi drámaként élveztük, mert a történelmi környezet, a XVII. századi erdélyi fejedelemség színpadra idézett világa, meg az időszerű tanulságokat kínáló sorsú, mindig különös érdeklődésre számottartó tragikus életű Apáczai Csere János nagyszerű egyénisége alkalmas keretet, lehetőséget biztosított Páskándinak a mondandóját hordozó, közvetítő, nagy hatású konfliktus és az érzéketlen, több dimenziójú főhős megformálására. Páskándi természetesen nem az

A gyulafehérvári hitvita. Horváth Béla (Basilius) és László Gerő (ápáczai) Páskándi Géza *Tornyot választok* című drámájának kolozsvári előadásában



elemi vagy középiskolás történelemkönyvek illusztrálására vállalkozott, mint nem egy pályatársa, amikor valós történelmi szituáció és egykor élt, történelmi érdekű személyiségek színpadra állítását vállalta. Számos mozzanatában történelmileg is hiteles az Apáczai-dráma (akárcsak a Dávid Ferencről szóló *Vendégség*), azonban nem ez, a hősök és cselekményváz valóságos mivolta, hanem az újrateremtés, újraálmódás életés írói hitelessége, szándékolt mondandójának, egészében sikerült művészi-esztétikai megszerkesztése miatt mondhattuk sikeres kolozsvári bemutatója, színpadon kiteljesedése után: van igazi drámánk!

A *Tornyot választok* második felvonásában egyszeri történelmi helyzetet idéz fel: Apáczai 1655. szeptember 24-én Gyulafehérvárott - II. Rákóczi György fejedelemnek mint döntőbíróknak jelenlétében - nyilvános vitát folytat az angol forradalom elől Erdélybe menekült Basirius Izsák professzorral. De ez a történelmi jelenet csak alkalom a nemes mondanivaló egyértelmű kifejezésére-ábrázolására.

Apáczai Csere János, ez a XVII. századi nonkonformista alkotó-értelmiségi, kultúránk és történelmünk egyik legragyogóbb alakja, tiszta lelkű, messzi jövőbe tekintő hős volt, aki saját korának visszahúzó erőivel csatázva rombolta mindazt, ami a szellem világossága terjedésének útjában állott. De nemcsak rombolt, hanem épített is. Építette a szellem otthonát: tanult, művelt, gondolkodni tudó és merő tanítványokat nevelt, élőszóval és írásaival. Tudjuk, hogy miután nagyratörő fejedelme Gyulafehérvárról Kolozsvárra száműzte, diákjai követték a tűzvész pusztította, szegényes, egyetlen előadóteremből álló Farkas utcai iskolába. Vonzóerejének titka nemcsak európai, valóban enciklopedikus műveltsége volt, hanem a többre-jobbra törő, alkotó ember másokat magával vonzó sodrása is. „A lendület, a lendület! - Ezt szeretem én minden dolgomban, így a tanításban is” - vallotta ő maga. Könnyű elképzelnünk, hogy milyen lelkesedéssel hallgatták a nem gazdag főúri sarjából verbuválódott tanítványai, és milyen erős ellenérzéssel olvashatta a vita idején a leggazdagabb magyar földesúr, a lengyel trónra reménnyel aspiráló, szándékaiba később belebukó II. Rákóczi György erdélyi fejedelem a *Magyar Encyclopaedia* előszavában megfogalmazott „rendbontó”, puritanista nézeteket: „nem azokat tartom igazán nemeseknek, akik aranyláncot kötnek nyakukba, akik palotáik falait és előcsarnokait

tisztségekre emelkedett őseik képeivel díszítik, hanem azokat, akik igazi javakkal: valóban saját javaikkal akarják feldíszíteni ön-magukat és hozzátartozóikat, vagyis műveltséggel, jó erkölccsel és ékesszólással . . . A szerencse ajándékai - mint az országok, városok, testi szépség - mulandók, de amit erény és munka szerzett, az maradandó. Ezt a vagyont nem pusztíthatja el sem vas, sem lánc, sem rabló, sem a mostoha idő.” És ha mind-ehhez még hozzávesszük, hogy Apáczai korának leghaladóbb, a dogmák és az érzéssel átélt hit bástyáit romboló bölcsele, Descartes eszméit hozta haza Hollandiából, az ész mindenhatóságát valló kartezianizmust, meg azt, hogy a református egyház szervezetét mai szóval élve: demokratikusan - az alsóbb néposztályoknak is beleszólást biztosítva a vezetésbe - újjáalakítani szándékozó presbiterianusok nézeteit is vallotta, nem kell tovább keresgelnünk Rákóczi ellenérzéseinek indokait. A dráma szó szerint idézi az emlékezetes, 1655 őszi gyulafehérvári vitán elhangzott fejedelmi megállapítást: „a presbiterianizmus út az independentizmushoz”, s tudjuk, hogy az independentsek fejezték le I. Károly angol királyt. S éppen előlük, az ő forradalmuk elől menekült Franciaország és Konstantinápoly után Gyulafehérvárra a néhai I. Károly udvari papja, Basirius Izsák professzor, s lett szükségszerűen nemcsak vetélytársa, hanem eszmei-elvi ellenfele is a magát nyíltan presbiterinek valló Apáczainak.

Ebből a szembenállásból fejlődött ki a történelmi, valamint a drámabeli konfliktus, amelyben a jövőt és a haladást képviselő, de a hatalmi erőszakkal szemben erőtlén Apáczainak kellett elbuknia. Államaradt, alul kellett maradnia a nyilvános vitában is, mert nyíltan csupán élete kockázatásával vállalhatta volna nézeteit s velük a mártíromság töviskoszorúját - és mert talán maga sem számolt tanításainak esetlegesen történelmet alakító, forradalmasító következményeivel. Nem vitatkozhat tehát egyenrangúként ellenfelével a véstörvényszéki tárgyaláson. A fajúló hitvitán, egy eleve elfogult „osztálybíróság” előtt. (Érdesem emlékezetünkbe idéznünk A király köve hasonló „törvényszéki” jelenetét!) Tudjuk, hogy a szópárbajban vereséget szenvedett „rebellis professzor” toronyból levettetésre ítélt-tett, de azt is, hogy Rákóczi döntésének végrehajtása elmaradt, Apáczai a fejedelmi kegyelem után „csupán” a fejedelmi városból Kolozsvárra üzetett. az ítélet azonban így, végrehajthatatlanul is - vagy

ahogyan telitalálattal Páskándi mondja: „elhalasztva” is - ítélet. Jelképeessége töretlen. Apáczai Csere János sorsa idézi a Galileiét és a Servetét csakúgy, mint a történelmünkben is föltalálható elbukó, megtiport többiekét: Kecskeméti Vég Mihályét, Misztótfalusi Kis Miklósét például.

Három hős vállal nyugszik a tulajdonképpen dráma egész konstrukciója. A többieknek csupán a három főhőshöz: Apáczaihoz, Basiriushoz és II. Rákóczi Györgyhez kapcsolódva van funkciójuk a cselekményben. A második felvonásban a hitvitát játszatja el Páskándi, a harmadikban pedig kedvenc, „választott” temploma tornyában az ítélet végrehajtására várakozó, az elvesztett vitában vállalt és nem vállalt nézetei, eszményei fölött vívódó, meditáló Apáczait mutatja be. A fejedelmi palotában zajló első felvonásban harcos ellenfelei és véleményüket nem nyilvánító elvbarátai, a harmadikban pedig csak az utóbbiak társaságában lép elénk a címszereplő. Keresztúri Pál, a fejedelem udvari papja, a Diák és Doby László tiszteletes a presbiterianussággal, kartezianizmussal vádolt Apáczai híve, támogatója; passzívan, semmit se kockáztatva rokonszenvezik vele Csavaró József és Szeredai Álbért iskolamester is. Csulai György püspök, Rhédey főkapitány képviselik az ellentábor. az Apáczai-pártiak viszonyulása közművelődésünk, anyanyelvi tudományosságunk, természettudományos műveltségünk nagy úttörőjéhez változatosan motivált, a kétszemélyes ellentábor képviselői pedig csupán jelzett: az előzők szerepe, még ha egyik-másikuk párhuzamos is, jól játszható, az utóbbiaké viszont szinte egyáltalán nem. (Esetleg egy, a mi színpadjainkon sajnos ritka, gazdag eszköztárú, nagy színészegyéniség saját személyiségjegyeivel gazdagítván „lehelhetne lelket” ebbe a két szerepbe.)

A kolozsvári előadás sajnos a szerepépítésnek ezt a hiátusát nem hidalta át. Higgyed Imre és Mihály Pál, a püspök és a főkapitány köntösében csak fizikailag volt jelen a színpadon. A két iskolamester alakja a véstörvényszéki hitvitát követő harmadik felvonásban kiteljesedett, pontosan körvonalazódott. Álakítói: András Márton és Barkó György tiszteséggel meg is birkóztak feladatukkal. A hatalom előtt gyáván meghunyászkodó, mindenkor körülményeitől determinált szürke átlagember modelljei ők, akiknek igazi helyük a darab fináléjában fölvonuló, a kivégzés szenzációjára váró

tömegben lenne, csupán mert véletlenül éppen nem földművelők, szatócsok, kézművesek, hanem iskolamesterek, róják más miliőben, jellegtelen tájak szegélyezte életútjaikat. Ok azok a „barátok”, akik ha állásfoglalásuk nem veszélyes számukra, készséggel tesznek hitet korábban elárult társaik mellett. S ezzel le is csillapítják lelkiismeretüket. Szeredai így mentegetőzik Apáczaiknak: „Nem szólhattunk. Minket is a fejedelem fizet, be kell látnod, többre sose számíthatsz, mint arra, hogy titokban eljövünk hozzád, és titokban egyetértünk veled.”

A fejedelem papja (Senkálzsky Endre) rokonszenves értelmiségi és inkább „válaló” egyéniség, noha sohasem rohan fej-vel a falnak. Nem az ő fajtája rombolja le a lerombolható börtönfalakat - de segít a faltörő, tragikus sorsú pályatársainak. Hasonló pályára állította az író Doby tiszteletest (Márton János), annak a templomnak papját, amelynek tornyát a drámabeli Apáczaik ítélete végrehajtása színhelyül „választotta”.

A darab harmadik felvonását az önmagával vívódó elítélt monológjai meg Dobyval, majd a két iskolamesterrel és végül Keresztúri Pállal folytatott dialógusok alkotják. Mindez szerzői kitalálás, azonban mindvégig hiteles, drámai dikció és a történetek meg az adott helyzet néhol filozofikusan mély értelmezése. Rendkívül sűrű, gazdag mondandójú szöveg: művészileg, esztétikailag az utolsó kötőszóig hiteles. És egyszerű lehetőséget kínál az Apáczaik megformáló László Gerőnek pályája egyik legszebb teljesítményére. László elsősorban a szöveg intellektuális finomságait tudta felszínre hozni és kevésbé a végletes élethelyzetből adódó zaklatottságot. Valamivel több, apáczaik „lendület” kellene alakításában, ez azonban, azt hiszem, alkatától idegen. Ezért marad adósunk sajnos a halálfélelem érzékeltetésével, például a fejedelem kegyelmét hozó Keresztúri Pál érkezése előtti pillanatokban. Felejtethetetlen azonban ott, ahol a „torony-választás”, a különösen a Kant utáni filozófiában gyakran előtérbe kerülő akarat-szabadság sajátos formájáról, a különböző kivégzési módokról, az elítéltek meg-alázásáról vagy a fejedelem besúgóiról, a lelki restségről, a tudomány erejéről, használatáról és hasznosságáról értekezik.

A gyulafehérvári iskola vezető professzorául meghívott ellenforradalmár Basirius a királyi-fejedelmi hatalom sértegetésének, az egyházi szervezet ko-

rabbi formájában megőrzésének híve. Sohasem feledheti egykori ura porba gördülő véres koponyájának látványát, s ezt az emléket föl idézve figyelmezteti Erdély fejedelmét a presbiteri nézetek veszedelmes következményeire. Álláspontja épp annyira szilárdan megalapozott, hatalmat védő érvei, indokai a saját aspektusából épp annyira egyértelműen igazak, mint eszmei ellenfele, Apáczaik álláspontja és érvei. az erdélyi tudós ha nem vállalja is a forradalmár independensek nézeteit, ha nem küzd is, mint Cromwell a hatalomért, hanem „csak” a haladásért, az anyanyelvű iskoláztatásért, a természettudományok oktatásáért, a gondolat és tudás szabadságáért harcol, mégis szükségszerűen szembekerül a zsarnoki hatalommal. Apáczaik és Basirius *drámabeli* szembeállításának van egy kételyeket ébresztő vonása. Basirius a vitában végig őszintén kifejtheti és ki is fejté nézeteit, hiszen a döntőbíró, a fejedelem érdekeit képviseli, Apáczaiknak, a darabbeli Apáczaiknak pedig - mivel nem szolgálthatja ki magát - kényszerhelyzetében az „erkölcstelen” megoldást, nézeteinek letagadását kell vállalnia.

„Igenis Platónnal tartok, aki azt szerette volna, hogy az uralkodók filozófájanak és a filozófusok uralkodjanak. Elegem van a butaságból, a sötétségből... Mindenből, ami eszem és eszünk ellen történik! Hazudtam a fejedelemnek!” - vallja meg a harmadik felvonásban ő maga. Nos, ez az erkölcsi vétség, ez a hazugság nem Apáczaik, hanem az őt kényszerítő körülményeket, környezetét, az érte ki nem álló eszmétársait, valamint a hatalmi szóval igazságtevőket szennyezi be. És mégis, ennek a második felvonásbeli hazugságnak, csakúgy, mint a vita elvesztésének bemutatásától tartózkodott Páskándi, föltehetően főhőse meg-aláztatásától, deheroizálásától tartva; inkább az adott helyzetben egyértelműen „becsületesen” viselkedő Basiriust árnyékolta be néhány negatív vonással. Ezt a, véleményem szerint, szükségtelenül kisszerűen ravasz Basirius-értelmezést vállalta a szereposztás is. az angol paptanár alakítását a tőle idegen szerep körben tisztességgel helytálló Horváth Bélára bízta, és a rendezés is ezt a felfogást, értelmezést segítette. Pedig egy erős, a maga meggyőződését tisztán valló Basiriussal szemben vereséget szenvedő Apáczaik talán nem kevésbé lett volna hősiessé hős, viszont meghurcoltságában, megalázottságában feltétlenül emberibb ember. Így viszont, amikor *utólag* saját

magát vádolja hazugsággal, óhatatlanul fölötlik bennünk egy indiszkrét kérdés: a vita során észre sem vette, hogy letér az igazság útjáról, hogy megtagadja eszméit?

A kolozsvári előadás legsikerültebb színészi teljesítményét Héjja Sándor (II. Rákóczi György), valamint az első felvonás két szereplője, a két lábatlan koldus: Vadász Zoltán és Pásztor János nyújtotta. Nyúl-farknyi jelenésében jól helytállt Jancsó Miklós (Diák) is. Héjja eszközei egyre gazdagodnak, megoldásai egyre árnyaltabbak, színesebbek: messze megelőzte fejlődésében korosztálybeli kartársait. az első felvonásban és az utójátékban remekelt Vadász Zoltán és Pásztor János. Szerepüket talán ők emelték meg leginkább, árnyaltan szenvedélyes, változatos tempójú, mindvégig erős intenzitású játékkal. Kétségtelen, hogy Páskándi Géza remek szerepeket írt számukra: nemcsak élethelyzetüket föl-táró, a várt kivégzés borzongató hangulatát előlegező szöveget, hanem egy esetleges strukturalista stílusvizsgálat számára valószínű csemegét jelentő, sokféle közvetített mondandót és direkt szerzői reflexiót közvetítő, helyenként biblikusan tömör vagy példabeszéd jellegű költői-dráma-írói remeklést. Mégis úgy vélem, hogy a főkonfliktus vonatkozásában a két koldus részletező bemutatása, jellemzése ön-célú; az önmagában remekbe sikerült - és egy korábbi Páskándi-drámatípust (A bosszúálló, A kapu) idéző - első felvonás fölborítja az egész mű szerkezeti arányait.

Befejezésül a rendező, a rendkívül tudatos Harag György, célratörően eredményes munkáját kell dicsérnem. Harag György az elmúlt két esztendőben közepes darabokból megrendezte Marosvásárhelyen a hat romániai magyar színház legjobb előadásait - most örvendhetünk, hogy méltó feladatra talált. Különte Zsolt puritán, „dísztelen” díszleteinek játékerét ötletesen, céltudatosan az író mondandójának erősítésére sikerült kihasználnia. Ennyire hatásos színészvezetést pedig Major Tamás Shakespeare-rendezése óta nem láttunk Kolozsvárott. Nem riadt vissza, mint már korábban sem, az erős, expresszionista hatásoktól, sikeresen fokozva ezekkel a drámai feszültséget. A hangerősség és a ritmus rendkívül nagy skáláján tudja játszani színészeit; a forró sikerű előadások egyik főszereplőjét ünnepelhetjük személyében. Külön ki kell emelnünk az előadás rendkívül hatásos, egyéni invenciójú fináléját.

négyszemközt

Huszonötödikék

Beszélgetés Gyurkó Lászlóval,
Berek Katalinnal, Szigeti Károllyal
és Rigó Lászlóval

Azt hiszem, ha az alapítóhoz akarok fordulni, akkor Gyurkó Lászlótól kell magkérdezni: miért érezte szükségét egy huszonötödik színháznak?

Gy. L.: Ennek a színháznak a gondolata kezdettől hármunké volt, ezért megpróbálok Berek Katalin és Szigeti Károly nevében is válaszolni. A magyar színház elsősorban a beszédre épül, ez tulajdonképpen hagyomány, mert színjátszásunk nem ment át a két világháború között a világszínház megújító kísérletein. Aztán átörököltük a régi iskolát negyvenöt után is. Azok a törekvések, amelyeket Majorék indítottak akkoriban a népszínház felé, nagyon hamar elhaltak, és megmaradt egyfajta, én úgy nevezném: akadémikus színjátszóstílus. Mi ezen belül nemigen találtuk a helyünket. Magam darabíróként kezdtem, Berek színészként, Szigeti koreográfusként, s a magunk területén mindhárman más színházra vágytunk. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy kikristályosodott elképzeléseink voltak erről az új színházról. Inkább tapogatódtunk, és csak később, a gyakorlatból éreztünk rá, hogy mit és hogyan akarunk. Számomra egyébként talán a moszkvai Taganka Színház adta az első lökést, annak az eszmei mondandója és játéktípusa. Őket sokat láttam, és azt hiszem, valamiképp az ő tanítványaiként indultunk.

A Taganka nem képvisel egyetlen, pontosan körülhatárolható játéktípust. Műsorukon klasszikusok, maiak, és különböző műfajok szerepelnek. Mit éreznek az átvethető, követhető lényegnek?

Gy. L.: Úgy mondhatnám, hogy komplex játéktípust akarunk megvalósítani. A gesztus, az akrobatika, a zene és a tánc egyenrangú eszközök a szöveg mellett. De ez csak az egyik alapszándék. Nekem régóta problémát jelentett a magyar színházak strukturális öröksége is, az ezerszemélyes színházak hálózata. Hogy másfajta színházat nem ismer igazán a közönség. Ezek a színházak a befogadóképesség miatt óhatatlanul mindenevőkké váltak. Operettől Molnár Ferencig, Shakespeare-től a mai magyar drámaig terjed a repertoárjuk. Es ez a

színházeszmény tőlünk távol esik. Mi olyan színházat akarunk csinálni, amelynek a mondanivalójával alapvetően egyetértünk és fontosnak tartjuk a mai társadalom számára, amellet természetesen, hogy művészi értékét is jelentősen tartjuk. Ezt csak egy kisebb színházban lehetett megvalósítani, a mammut-színház erre nem alkalmas. Politikusi színháznak is nevezhetném a miénket, de nem szeretem a kifejezést, mert hozzátapad a piscatori értelmezés. A napi politikát színpadra vinni - ez véleményem szerint a hetvenes években túlhaladott, bár nyugaton még csinálják.

Itt is csinálják még, és azt hiszem, itt is túlhaladott ..

Gy. L.: Szerintem is. Politikusi színházon azt értem, hogy csak jelentős társadalmi problémákkal foglalkozunk. Tennessee Williams-t nem tartom rossz írónak, mi mégsem játszanánk, mert a világképe számomra itt és most egyszerűen érdektelen. Nem hiszem, hogy a magyar néző problémáira választ tudok vele adni.

Ellentmondásnak érzem, hogy ez a program az ország egyik legkisebb színházáé legyen, s hogy ez végül is vezetői szándéka szerint való.

Gy. L.: az eredeti elképzelés egy három-négyszáz személyes színház volt. De miután hivatalosan már megalakították a színházat - mint ismeretes - még egy teljes esztendeig semmiféle helyiségünk nem volt, majd nagy nehezen befogadott minket a KISZ Művészegyüttese, ahol egy körülbelül százszemélyes teremben kezdtünk dolgozni, dehát örülnünk kellett, hogy egyáltalán helyet kaptunk valahol. Később az Újságíró Szövetség székházába kerültünk, s itt ismét csak örülhetünk a létezésnek, jöllehet ez sem haladja meg a százas befogadóképességet. Amikor ideköltöztünk, tudtuk, hogy ez nem felel meg a céljainknak, de most már a további munkára egyenesen bízónak hatnak a helyiség korlátozott lehetőségei. Nemcsak mondandónk, hanem stílusunk is egyre inkább a népszínház felé vezet, és ezen a tenyérnyi színpadon már nem tudjuk megvalósítani azokat a térformákat, amelyeknek kialakítása játékmódunk lényegét jelenti, és gondolati tartalmaink talán legfontosabb kifejezőeszközei. Ettől eltekintve, a hét első felében nem is a miénk a színházterem, mert a megállapodás szerint akkor a MUOSZ rendelkezik vele. Ebben a társbérleti állapotban a próbaidő-koncentráció lehetetlen, és persze csak rendkívül kis közönségnek tudunk játszani. Ez természetesen

viszathat a produkciókra, s akarva-akaratlan bizonyos mértékig stílári értelemben is elvisz a kevesek színháza felé. Pedig megalakulásunk óta soha nem volt gond a szervezés. Elbírnánk a nagyobb házakat.

Kezdetben vitákra, asztal melletti beszélgetésekre marasztalták előadás után a közönséget. Miért maradtak el ezek a spontán találkozók?

Gy. L.: Nincs helyiségünk. Kizárólag ez az oka.

A színház egy meglehetősen lazán körvonalazott koncepció jegyében indult el azzal, hogy a szöveg mellett az újabb és ugyanakkor ősből kifejezőeszközökkel kívánt élni. Ez a szándék azonban idő múltával meg kell hogy határozzon közelebből is stílusokat. Van-e például a kortárs világszínháznak olyan irányzata, amellyel rokonságot éreznek?

Sz. K.: Nem hiszem, hogy szigorúan kötődne egy-egy iskolához. A cél az, hogy visszaadjuk a mozgólát, az ensemble-játék, és a térdramaturgia jelentőségét. Mi most ezen az úton vagyunk. Kiforrott szinten csinálni ezt, ahhoz évek kellene. Például az a beszédmodor, amit ma a nagy színházak használnak, nem ötvözhető a koreográfiával. Tehát a mesterséget alapjaitól kell másképp csinálni. Ha a beszéd csak eszközeink egyike, akkor idomulnia kell a többi eszközhöz. Ritmusában, a recitálásban, és sok másban. Ezt nehezíti, hogy az igazi testkultúra ismeretlen a mi színházainkban, a mozgás nem hordoz jelentést, maradt a test képessége, a kultúrája nélkül. Ennek a kifejlesztése is hosszú folyamatot igényel.

Vagyis stúdiómunkát. De úgy tudom, éppen ebben az évadban szüntették meg a színház amatőrstúdióját, amely a korszerűen képzett színésztanpótlást volt hivatva biztosítani ..

B. K.: Igen, mert el kellett döntenünk, hogy a készülő produkciók próbáira tartjuk-e fenn az időt és a helyiséget, vagy a továbbképzésre. S mert előadást tartani kell, az előbbi mellett döntöttünk. Persze, ez rövidtávú megoldás, ezzel tisztában vagyunk. Még két év ilyen körülmények között, és nincs 25. Színház. Megrekedünk. Mert hasznos volt, hogy szükségképpen meg kellett szoknunk a süllyesztő, a trágér és a többi színpadi manipuláció hiányát, és olyan eszközökhöz nyúltunk, amelyek csak a színészen belül lehetnek fel, az ember adottságaiban, a testben. De ennek a fejlődési iránynak is megvan a maga öntörvénye, ez is lehetőségeket kíván; nevezetesen több próba-időt és nagyobb színpadteret a miénknél.

Gyurkó László: A búsképű lovag a Huszonötödik Színházban. A Lantos szerepében Jobba Gabi

Egy naiv kérdés: *nem találnak megfelelő b* körülményeket? Hiszen nem egy művelődési otthonban kihasználatlan a színházterem.

Gy. L.: A kérdés valóban nagyon naiv. Számtalan helyen próbálkoztunk már. Vannak helyiségek, amelyeket mi, hogy úgy mondjam, rendeltetésszerűbben használnánk, mint jelenlegi tulajdonosai. De még a legmagasabb szintű döntéssel sem lehet elérni, hogy egy vállalat vagy üzem lemondjon a színházterméről, ha mégoly nagyritkán veszi is igénybe. Bármilyen szomorú, ebből presztízskérdést csinálnak.

Értem. Illetve nem értem. Hát akkor beszéljünk másról. A 25. Színház művészei a nézők közvetlen közelében látszanak. Lehet-e egy ilyen „intim” előadást az igaz partner, a közönség nélkül próbálni? Nem mutat üres nézőtér előtt minden eszköz és megoldás hamis képet?

Sz. K.: Ez valóban probléma. Éppen ezért nálunk nyílt a próba, az utcáról is bejönnek az érdeklődők, tehát mondjuk a színház „drukkerei”. Így mindig körülbelül tíz-tizenöt ember előtt folynak a próbák, még az első rendezők is. Kezdetben ez nagy ellenállásba ütközött a színészeknél. Megértettük, hogy a mi próbánk nyilvános gondolkodás, bárki bejöhet és elmondhatja a véleményét.

Nem tudom, része van-e ennek a próbamódszernek a fejlődésben vagy jobb szóval: az eszközök tisztázásában, de én úgy látom, hogy amíg a Tou-O igaztalan halálában a mozgások gyakran öncélú artisztikumukból oldódtak, addig a Szerelmem Elektrában már összefogottabb, erőteljesebb a koreográfia, a Don Quijotére pedig már a higgadt, átgondolt beállítások a jellemzőek. Es nem utolsósorban itt jelent meg egy sajátos, groteszk humor, amely már a színpadképből is fakad.

Sz. K.: Hogy ki milyen mozgásanyagot tud felhasználni, azt ismeretei mellett természetesen a darab is megszabja. A Don Quijote írói anyaga például előhívta a folklórt. És én azt ismerem is a legjobban. Már a Luzitán szörnyben és a Maratban is alkalmaztam tulajdonképpen. De a Don Quijotében szervesen bele tudtam építeni a szituációkba, míg az Elektránál kicsit még különvált a folklór.

B. K.: Szeretnék közbeszólni. A harmincas években a Színművészeti akadémia tanított egy nagyon ostoba tanár, aki nek mégis telitalálat volt ez a mondas: minden darab más. Tehát természetes, hogy ami jó az Elektránál, az nem jó a Don Quijoténál, és természetes, hogy a színház minden bemutatójával más stílust valószínűleg meg. A mű kiköveteli magának a



formát. Minden műnek valom azt a jogát, hogy másmilyen legyen, mint az előző. A színház csak egyetemességében folytathatja önmagát. A színház játék. Ezért nem mondjuk azt, hogy munkaidő, hanem, hogy játékidő. A játék szó, mint fogalom pedig magában rejtje a beszédet, a dalt, a recitálást, az ösiséget, a sámánságot, a táncot - az ég egy világon mindent magában kell hogy foglaljon.

Nem biztos, hogy az alkotónak meg kell fogalmaznia, mi az, amit csinál. De ha mégis megteszi, akkor nem kellene pontosabbnak lennie?

B. K.: Valószínűleg akkor is erre gondolt, amikor beszélgetésünk elején megkérdezte, hogy miért volt szükség egy huszonötödik színházra. Nos én már akkor provokálni akartam. Csodálkozom azon a kérdésen, hogy miért kell új színház egy országban? Sok új színház kellene, és mindegyik más kellene hogy legyen. Provokálom tehát az egész magyar szellemi életet, amelyben lehetséges egy ilyen kérdés, mert meg kell mondanom, hogy ezt nagyon gyakran feltesszük nekünk. Miért kérdés az, hogy minek az új? Nem vallhatja magát művésznek, aki azt mondja, hogy negyvenéves vagyok, most már csak a pozíciómata aka-

rom örizni hetven éves koromig, és ennek érdekében ugyanolyan színházat akarok csinálni, mint eddig. Csak az ilyenek kérdezhetik, hogy minek egy új színház? Mi hiszünk abban, hogy ma csinálni kell az újat is, és hiszünk annak is, aki holnap azt fogja mondani, hogy nem ilyen újat akar, hanem másmit.

Én nem abban kételkedtem, hogy szükség van új színházra. Kérdésem arra vonatkozott, hogy milyen céllal, milyen szándékkal, ha úgy tetszik milyen programmal jön létre az a bizonyos új? Ha azt mondja, a 25. Színház arra vállalkozott, hogy minden darabhoz a legjobban megfelelő játékestílust keresse, ezt el tudom fogadni. Volt és van is hasonló programot hirdető színház a világon. De azt is elfogadom, ha egy társulat egyetlen módszer keretei között dolgozik. Mert így is születnek jó előadások.

B. K.: Azok olyan színházak, ahol egyetlen rendező uralkodik. Nálunk három rendező volt eddig, de ide számíthatjuk még Jancsót, és ebben az évadban Iglódi István is belépett. Tehát több rendezőegyetleniség vesz részt a színház munkájában, ami természetessé teszi, hogy itt nem lehet egyforma stíusról beszélni, hiszen ki-ki hozza a magáét. De abban egyetértünk valamennyien, hogy a



A Huszonötödik Színház Utópia címmel egy előadásban mutatta be Hernádi Miklós Falanszter és antikrisztus című darabjait

legmélyebb gondolatiságot is egy olyan jelzésrendszerrel próbáljuk meg átadni a közönségnek, hogy azt egy általános iskolát végzett ember is megértse. Ezt pedig nem lehet filozófiai fejtegetésekkel. Ehhez látvány, zene és ének kell, vagyis az érzelmekre ható összes eszközt vissza kell hozni a színházba.

És kire hárul a színházvezetés feladata?

Gy. L.: Ezt a színházat kollektíva vezeti, amelybe az itt jelenlevőkön kívül még Iglódi is beletartozik. Senki nem készít el szereposztást egyedül. Attól a pillanattól kezdve, hogy egy rendező kézbe kapja a darabot, az egész kollektíva napokon vagy heteken keresztül átbeszéli vele az elképzeléseit. Amikor aztán elkezdődik a próbafolyamat, attól kezdve ő az úr a színpadon.

A színészeknek mi a szerepük ebben az irányítási rendszerben? Milyen mértékig szólhatnak bele a színház dolgaiba?

Gy. L.: Hogy minden színész beleszóljon mindenbe, ugyanúgy, mint a vezetőség tagjai, az elképzelhetetlen...

Sz. K.: Ha megengeded, hadd szóljak közbe. Nálunk a próbaidő két és fél-három hónap. És nem utolsósorban

azért, hogy a színész felszabadultabban dolgozhasson, több választási lehetősége legyen a szerepfarmálás terén. az általános színházi struktúrában a próbaidőszak sokkal rövidebb, pedig hol van arra biztosíték, hogy minden próbanap telitalálat? A produkciók éppen hogy összeállnak a főpróbáig, a gondolatok tehát nem lehetnek közösek. Milliós szükségtelen kompromisszum jön létre. Nálunk a színész szerepe egészen más, mi több kísérletet tudunk tenni annak érdekében, hogy megnézzük egy megoldás ellenkezőjét, vagy változatait. És ebben nyilvánul meg a színész érdekeltsége. Azt kívánjuk tőle, hogy gondolkodjon, hogy ne egy gép legyen csak, miután a rendező elmondta a magáét. Így a színésznek beleszólási joga és lehetősége van a próbafolyamatba, de nyilván nem szól bele abba, hogyan zajlik az adminisztráció, vagy hogyan osztunk szerepet.

az előbb beszéltünk róla, hogy a mozgásképzéssel párhuzamosan változnia kell a beszédstílusnak is. Ebben a színházban szinte kameraközelben játszanak, a színész állandóan premier planban van, tehát a természetes hangerőhöz és beszédhez kerül közelebb. De ezt gyakran mégis a koreográfia teatralitása

hoz kell idomítania. Hogyan lehet a színész játékban ezt a két követelményt koordinálni?

B. K.: Kétségtelenül nehezen, nem is sikerül minden esetben. De vegyünk egy példát. Van a *Don Quijotéban* egy jelenet, amikor a narrátor azt mondja: „Ez itt egy gazdag gazda” - ezt jelezzük mozgással és zenével. Aztán: „Ez egy szegény szolgalegény” - ezt is jelezzük mozgással és zenével. A gazdag a szegény fölé áll, s ráemel egy botot. Jaj! Jaj! Jaj! - mondja a szolgalegény, miután mereven elzuhan. Ha ezt ordítaná, akkor én elmennék a színházból, de ő a következőket csinálja: emelkedik a bot, a színész merev testtel zuhan, és öt centivel a föld felett kitémasztja magát, majd nagyon csendesen megszólal: Jaj, jaj, jaj - és elhiszem. Sajnos, ezt nem lehet igazán leírni.

Hogyan jutott arra az elhatározásra, hogy egy viszonylag hosszú színészi pálya után rendezzen?

B. K.: Gellért Endre volt a tanárom, és ő felajánlotta nekem, hogy elvégezhetem a rendezői tagozatot is. De az az idő-szak nem volt alkalmas arra, hogy egy nő rendezzen, a színházi élet az ösztön korszakát élte, és aki nem mutatta magát elég ostobának, arról az volt a feltételezés,



A búsképű lovag színpadképe. (Iklády László felvételei)

hogy nem is jó színész. Később nem véletlenül mentem olyan gyakran pódiumra, kedvem volt az önálló szerkesztéshez, a gondolkodáshoz. És amikor ez a lehetőség a 25. Színházban megnyílt számomra, megvalloam hatvan éves koromban is éltem volna vele. En nem hiszek abban a színészen, abban a művészen, aki kilencvenéves korában is nem képes megújítani önmagát.

Es miért várt ezzel a szándékkal közel két évtizedet?

B. K.: Mert a helyek foglaltak a színházi életben, és nem hiszem, hogy valaha módomban lehetett volna erre, ha a 25. Színház nem nyílik meg. Én egyetlen színházban éltem le az addigi életemet, nem tagadom meg, tiszteletem azért, amit ott tanultam, becsülésem a kollégáknak, a rendezőknek, nem rivalizálni akarok velük, csak élni, dolgozni és újat csinálni.

Gy. L.: A hazai vezető rendezők egyrésze maga is színész volt, mégis csodálkoznak, hogyan juthat eszébe egy színésznek, hogy rendezzen? Nemrégiben olvastam egy nyilatkozatot, hogyha valaki rendező akar lenni, akkor menjen el a főiskolára, s végezze el a rendezői szakot, más út nincs. Ez tarthatatlan álláspont.

Mint például az is, hogy olyan színészek, mint Darvas Iván és Gábor Miklós esztendők óta könyörögnek, de nem kapnak rendezést.

Önöknl a rendezők választják meg feladataikat?

Gy. L.: A műsorválasztás is közösen történik. Mi csak kevés darabot tudunk bemutatni, egy évadban kettőt legfeljebb hármát, mert a próbaidőből nem engedünk. Ugyanis ha túl gyorsan kell létrehozni valamit, akkor az első reflex mindig a sablon. Ebből a meggyőződésünkből következik, hogy a műveket nagyon meg kell válogatnunk, és a vezetőség minden egyes tagjának egyet kell értenie a műsortervvel.

Es mi szabja meg a válogatás konkrétabb szempontjait?

Gy. L.: Ebben a pillanatban például nehezen tudnám elképzelni, hogy Ibsent játsszunk, mert az a stílus, amit most csinálunk, meghatározza a drámairodalom bizonyos körét. Ezenkívül pedig kezdettől arra törekedtünk, hogy elsősorban mai magyar írók drámáit mutassuk be. A két utóbbi szezonban sikerült ezt megvalósítani. Megkeressük magunknak azt

a néhány író, akiről úgy véljük, hogy tudunk együtt dolgozni. Ez nem könnyű, hiszen a drámaírás nem áll olyan színvonalon nálunk, mint például a költészet...

B. K.: Helyesebben a mi színházunknak megfelelő profilú drámaírókban nem áll olyan jól. Elegen gyűlölnek már bennünket, már csak az hiányzik, hogy az írók is...

Gy. L.: Dehát miért? Változatlanul állítom, ahogyan a magyar regény soha nem volt olyan jó, mint a líra, úgy a magyar dráma sem olyan jó. Ezen nincs mit megsértődni.

az imént azt mondta, nem véletlen, hogy nem játszanak Ibsent. Tehát bizonyos dramaturgiák nem felelnek meg. Meghatározná, hogy e tekintetben mi a vígválasztó? Shakespeare-t esetleg játszanának?

Gy. L.: Shakespeare-t, Madáchot, Goethet nyugodt lélekkel. Vagyis mindazokat a szerzőket, akik a komplexitásra alkalmat adnak és egy elidegenítő színházat képviselnek. Ibsen dramaturgiájához hozzátartozik a negyedik fal. Vagy itt van Csehov. A világ egyik legnagyobb írójának ismerem, de még nem tudjuk játszani. Remélem, egyszer eljutunk egy

olyan széles eszköztár, amelybe Csehov is belefér.

Azt hiszem, figyelmet érdemel, hogy az új formákkal kísérletező színházak, például az amatőrök, műsortervükben nem vállalják a klasszikusokat. Pedig egy formakultúra, egy új színi stílus erejét végső soron az határozza meg, hogy elbírja-e a nagy remekeket is.

B. K.: Ezt mi is így látjuk. A *Tou-O igaztalan halála* klasszikus volt.

Gy. L.: Igen, de azért valljuk be, hogy nagyon magunknak kerestük, és magunkra is szabtuk. A *Tou-O* mégsem Shakespeare.

B. K.: Shakespeare dramaturgiája meggyőződésem szerint az összes hagyományos dramaturgiától elüt, ezért is lehet, hogy amit Brook a *Szentivánéji álomban* megcsinált, az iskolapéldája annak, hogy ebben a percben hogyan aktuális Shakespeare minden durva erőltetés nélkül.

A 25. Színház színészei fiatalok. A főiskola megadja azt az alapképzést, amelyre itt szükség van?

Sz. K.: A képzésen túl sem ad meg sok mindent. Nekem mániám, hogy egy művészi forradalom új morált is követel. Nagyritkán találkozom olyan fiatalemberrel, aki tudomásul venné, hogy a pálya elején jár, és attól még nem tud mindent, hogy főiskolát végzett. A mérnök a diplomájával még nem mérnök. az orvos sem. Egy műért igazán megdolgozni, ez a mi színházi életünkben nem szokás. Érttem ezen azt az intenzitást, amellyel egy zenész vagy egy táncos gyakorol. Ezt az alázatot vagy szemléletet, mintha elfelejtenék tanítani.

Önöknél mit jelent a színházi morál?

Sz. K.: Itt túl a tehetségen, túl az adott-ságon, valami plusz is kell. Vállalni kell ezt a fajta munkát, amelyetől jóval kevesebb idő marad filmre, tévére, rádióra. A próbák ideje alatt mindenki bent ül, akár párjelenet, akár monológ folyik, akár játszik a többi színész a jelenetben, akár nem. Egy négyórás próba után nálunk látok fizikai értelemben hullafáradt embert, de soha nem hallom kibúvóként a munka alól, hogy én ezt már tudom, már átvettem.

Gy. L.: Nagy hiba lenne, ha a színészetika problémáit a főiskola nyakába akar-nánk varrni. Két szempontból is általános színházi problémáról van szó. Nem hiszem, hogy van még egy foglalkozás Magyarországon, amelyben a színészhez hasonlóan, az emberek huszonkétéves korban abbahagyják az önképzést. Ez sok évtizedes beidegződés. A másik, ami

szintén fontos: nálunk a színház nem világnézetet és nem közéletet formáló intézmény. Egy festő vállalja, hogy koplal, egy író vállalja, hogy havi ötszáz forintot keres, a színész nem. De nem azért, mert rosszabb művész, hanem, mert ott-hona, a színház nem tölti be azt a funkciót, amit a többi művészet, hogy meg akarja változtatni a világot. Magyarországon a színház szórakoztató, és nem világmegváltó intézmény.

B. K.: Ehhez kapcsolódva: a fiatalok korán sztárolva kerülnek ki a főiskoláról, és amikor már fel tudnának mutatni valamit önmagukból, már nem érdekesekek. Egyébként is kicsit késeinek tartom, hogy valaki huszonkétéves korban legyen kezdő színész. A színészi élet pillanatnyi. A festő és az író műve megmarad, de a színésznél érthető ez a fajta kapkodás, hogy a neve forogjon. Ez életöszön, s ezért az önképzés helyett az önérvényesítés marad. Hiszen amikor harmincéves lesz és kezdené megtanulni a szakmát, akkor azt mondják rá, hogy öreg. Tehát huszonkét-huszonhárom éves korában, kikerülve a főiskoláról, azt mondja, hogy most kell a karrieremet megalapoznom.

Most voltaképp védi vagy támadja ezt a „korai sztárolást”?

B. K.: Természetesen támadom, de nem a színészeket tartom érte felelősnek, hanem azt a helyzetet, amelyben egy színésznek úgy kell éreznie, hogy ha a karrierjét harmincéves koráig nem csinálja meg, akkor elpusztult. A színész életét teljesen másképp kellene felfogni, megítélni, mint eddig. az ország ma egyik legjobb színésznőjének a lábai elé omlott a szakma, amikor még nem tudott sem-mit. Aztán amikor valóban szenzációs lett, akkor éveken keresztül, mint a kopasz csirkének, úgy verték a fejét. És bizony el kellett hagynia egy bizonyos kort, mire nagynehezen bebizonyíthatta, hogy már tudja a szakmát. De volt idő, amikor csaknem azt írta róla a sajtó, hogy hagyja ott a pályát.

Jó, hogy megérkeztünk a sajtóhoz. Mi a véleményük a színházi kritikáról?

Gy. L.: Nem mondhatom, hogy a színházi kritika nagyon magas színvonalú, de szerintem ez azzal van összefüggésben, hogy színházkultúránk sem az. Nem hiszem, hogy kitermelődhetnek európai látókörű kritikusok egy olyan országban, amelynek a színházi élete nem európai színvonalú. Nem hiszem, hogy a kritikusok tudnák megszabni a színházak dolgát. A színházaktól kellene olyan impulzus

kat kapniok, amelyeken felnőhet egy kritikus-nemzedék.

B. K.: Ezzel nem értek teljesen egyet, mert ez a tyúk vagy a tojás kérdése. Van úgy, hogy egy nagy elmélet lendít egy-egy művészeti ágon.

Gy. L.: A kritikus bírál, és csak azt tudja bírálni, amit lát, de nem mondhatja, hogy tessék így vagy úgy rendezni.

R. L.: Nekem sem egyezik Gyurkóval a véleményem. Én azt hiszem, hogy nagy színház nem lehet nagy színházelmélet nélkül, és persze ez fordítva is igaz. A lengyelek átmentek az utóbbi ötven évben a színházművészet valamennyi stációján, és legalább tíz kitűnő színházi teoretikust tudok mondani, akik ezen a színházon nőttek fel, ugyanakkor azonban rendkívül nagy erővel hatottak rá, húzták előre. Egyébként az utóbbi időben már vakság nem észrevenni, hogy vannak olyan színikritikusaink, akik odafigyelnek a világra és elméleti igénytel próbálják megfogalmazni a dolgokat. És meggyőződésem, hogy ezek a kritikusok már korszerűbben látják az európai vagy a magyar színház problémáját, mint a vezető színházi emberek. Nem véletlen, hogy a közelmúlt vitáiban bátran gondolkodtak színházi struktúra és formanyelv összefüggéseiben.

Őszintének tartják a kritikai állásfoglalásokat?

B. K.: Tény, hogy sok kritikusunk többet tud, mint amennyit meg mer írni.

Gy. L.: Hosszú évekig úgy éltünk, hogy semmiről nem tudtunk, ami a világban történik. Ebből óhatatlanul az lett, hogy így jó, ahogy nálunk van. Ez a fel-fogás mind a mai napig sújtja a színész-gárdát, mert nem láttak modern színházi előadást Moszkvában, Londonban, Var-sóban, vagy Bukarestben. És ma sem láthatnak, mert amikor ott színházat játszanak, ők is játszanak itthon. A nyár legfeljebb Londonban alkalmas időpont egy-egy produkció megtekintésére. Ez olyan, mint amikor egy festőnek úgy kell festenie, hogy nem látott Picassót, egy író, aki nem olvasott Thomas Mannt vagy Hemingwayt. Ezek elképesztő dolgok. Egyszerűen nem vagyunk bekapcsolódva a világ színházi áramlatába és ettől provinciális a magyar színház. Ha a szakemberek végigjárhatják a fél világot, és láthatják, hogy itt meg ott mit csinálnak, akkor majd lesz színházelmélet és gyakorlat.

Gondolom, nem a szorgalmas másolókat áhítja?

Gy. L.: Persze, hogy nem. Tájékozott,

képzett és ugyanakkor önálló gondolkodású színházi emberekről beszélek.

Tegyük fel, hogy a színházi emberek ilyenek, de ők is azt mondják, hogy ha abban a bizonyos ezerszemélyes színházban kell alkotniok, akkor kénytelenek úgynevezett mindenevővé lenni, mert különben üres lesz a nézőtér..

Gy. L.: Akkor szíveskedjenek elmenni a nyolcszázszemélyes Tagankába, vagy a Bulandra Színházba, de mehetnek Brecht színházába is és megnézhetik a varsói Nemzeti Színházat. Ezek nagy-színházak.

Tehát népszínházat lehet nagyszínházban is csinálni? Akkor talán nem a méretekkel van a baj...

Gy. L.: A népszínház közönségnevelést jelent, szolgálatot és nem kiszolgálást. A színháznak ki kell nevelnie a maga közönségét, itt kezdődik. De addig változtatni sem tudunk, amíg nem tudjuk, hogy ki a közönség? Annyit sem tudunk meg, hogy ezt megpróbáljuk felmérni. Csak elképzeléseink vannak arról, hogy kik járnak színházba, de hogy valamiféle egzakt vizsgálat lezajlott volna, erről nem tudok.

Őnök sem tudják, kinek játszanak?

R. L.: Nálunk. tapasztalat, hogy a közönség nyolcvan-kilencven százaléka fiatal, huszonötéven aluli. Többségük tanuló, és ez már meghatároz közös vonásokat.

Igen. Többek között egy sovány pénztárcát. A 2f. Színházban pedig 36,- Ft-os egységbelyár van.

R. L.: Ezt mi is képtelenségnek tartjuk. Egy színházban, amely politizál, a háromszorosát kell fizetnie a nézőnek, mintha elmegy a Kamara Varietébe. De a többi prózai színház is lényegesen olcsóbb. Ezt a kis nézőtér miatt állapították meg így, mert nagy a ráfizetés. Megjelennek hivatalos statisztikák, amelyek kimutatják, hogy nálunk az egy jegy-re való ráfordítás 162,- Ft volt a 71-es évben, tehát mi vagyunk az államnak a legdrágább színház. A színházigazgatói értekezleten ez állandó téma, a fejemhez is vágják az igazgatók - akik közül még csak egyet vagy kettőt, ha láttunk a színházunkban az évek során --, hogy mibe kerülünk mi nekik...

B. K.: Tudtommal valamennyi színházunk deficites, nem?

R. L.:... Mi is tudjuk, hogy művészi és színházpolitikai terveink homlokegyenest ellenkezőek annak a helyiségnek az adottságaival, amelyik a Népköztársaság útja 101. második emeletén létezik.

Elmélkedés színházról, színjátékról - kritikusan

Beszélgetés Bulla Elmával

árisztotelész a művészi utánzás egyik módjának tartotta a színművészetet, nem választotta külön a drámaírási művészetétől, az irodalmi aspektustól. Vajon napjainkban ez helytálló?

De még mennyire helytálló. árisztotelész mindig logikus és etikus volt. A művészi utánzást háromféleképpen jelzi, olyannak, amely az eredetit szépíti, olyannak, amely az eredetihez hű és olyan, amely az eredetit eltorzítja. Ebben benne van az idealizmus, a realizmus és a naturalizmus. Tessék csak kicsit beleolvasni a Poetikába és retorikába.

Ez igaz, de nem mondok talán újat azgal, hogy napjainkban sok az irodalmi, a rendezői „új”, ugyanakkor egyes darabok a közönség körében értetlenségbe ütköznek, nem egyszer a darabokról írt kritikák is.

Nemcsak napjainkban, az újat mindig nehezen értették meg. Ami az újban nemcsak új, hanem maradandó érték is, az előbb vagy utóbb mindenki számára érthető lesz. Hogy csak a legnagyobb példákat említsem, ády és Brecht, vagy zenei vonatkozásban Bartók. Ezekben az esetekben a kritikusnak bizony nem-csak kritikát kellene írnia, hanem megmagyarázva, értelmezve segíteni a közönséget ennek az újnak a megértésében.

Dívatból vagy ki tudja miért, sokan beszélnek színházi válságról. Mi Önnek erről a véleménye, mit tart a színház jövőjéről?

Amióta színház van, mindig volt színházi válság és amíg a világ világ lesz, mindig lesz színház.

- Ha jól tudom, közel másfélszáz darabban játszott **fő**- vagy egyéb szerepet, nem egyben - mint éppen a Macskajátékokban és az Adáshibában is - éveken keresztül. A színházszerepő nézőnek gyanútlanul is az az érzése támad, szinte kialakul benne a vélemény, hogy továbbfejleszti a produkciót. Viszont - erről panaszkodik a néző és a kritikus - sok színház esetében az figyelhető meg, hogy a premierrel befejezettnek tekintik az alkotói folyamatot, csupán a mű „megtartására” törekednek.

Ezt roppant udvariasan fejezte ki. Sajnos nagyon sokan a premier után nem-hogy továbbfejlesztnék a produkciót, hanem az előadások növekvő számával

egyidejűleg egyre inkább - hogy pestiesen fejezzem ki magam - „dobják” a szerepet és ezzel persze a darabot is. En minden egyes előadáson úgy megyek a színpadra, mintha először játszanám a szerepet és sohasem felejttem el, hogy akik lenn ülnek, először is látnak. Ha meg valaki esetleg többször megnézi a darabot, annak meg aztán éppen nem lehet csalódást okozni. Nem?

A színházlátogatók és rajongók nevében is köszönöm ezt az odaadást. Ha viszont már a darabnál tartunk, nem árt néhány szót ejteni a színészi önállóságról. Talán egyezik a véleményünk abban, hogy a darab megírásakor az író önállóságot élvez. Kevésbé mondható ez el az előadást illetően a színházról, megformáláskor a rendezőről. A legkevésbé önállóságot a színművész élvezi. Vajon ennek van-e negatív vetülete a játékra?

Amilyen élvezet próbálni egy jó, megértő rendezővel, aki meg is hallgatja az embert, olyan kín és örömtelen egy macacs, a maga igazát a színészre minden áron ráerőszakoló rendezővel dolgozni. Reinhardt sose mondta meg az első próbákon mit l kar tulajdonképpen (pedig biztosan tudta), hagyta, hogy a színész saját fantáziáját is használja. Csak később kezdte el irányítani. Ami az írórt illeti, ugyanígy, ha egy darabról van szó, nagyon sok a példa, hogy a próbák alatt a kollektíva segítségével milyen sok jó születik.

Lukács György úgy vélekedik a színművészetéről, hogy az esztétikai képződmény nem válik le a testi aktivitásról". az Ön alakításaiban finom gesztusainak láttán gyakran idéződnék balett emlékek. A cselekvés és a színpadi mozgás napjainkban a színpadon azonban nem mindig harmonikus.

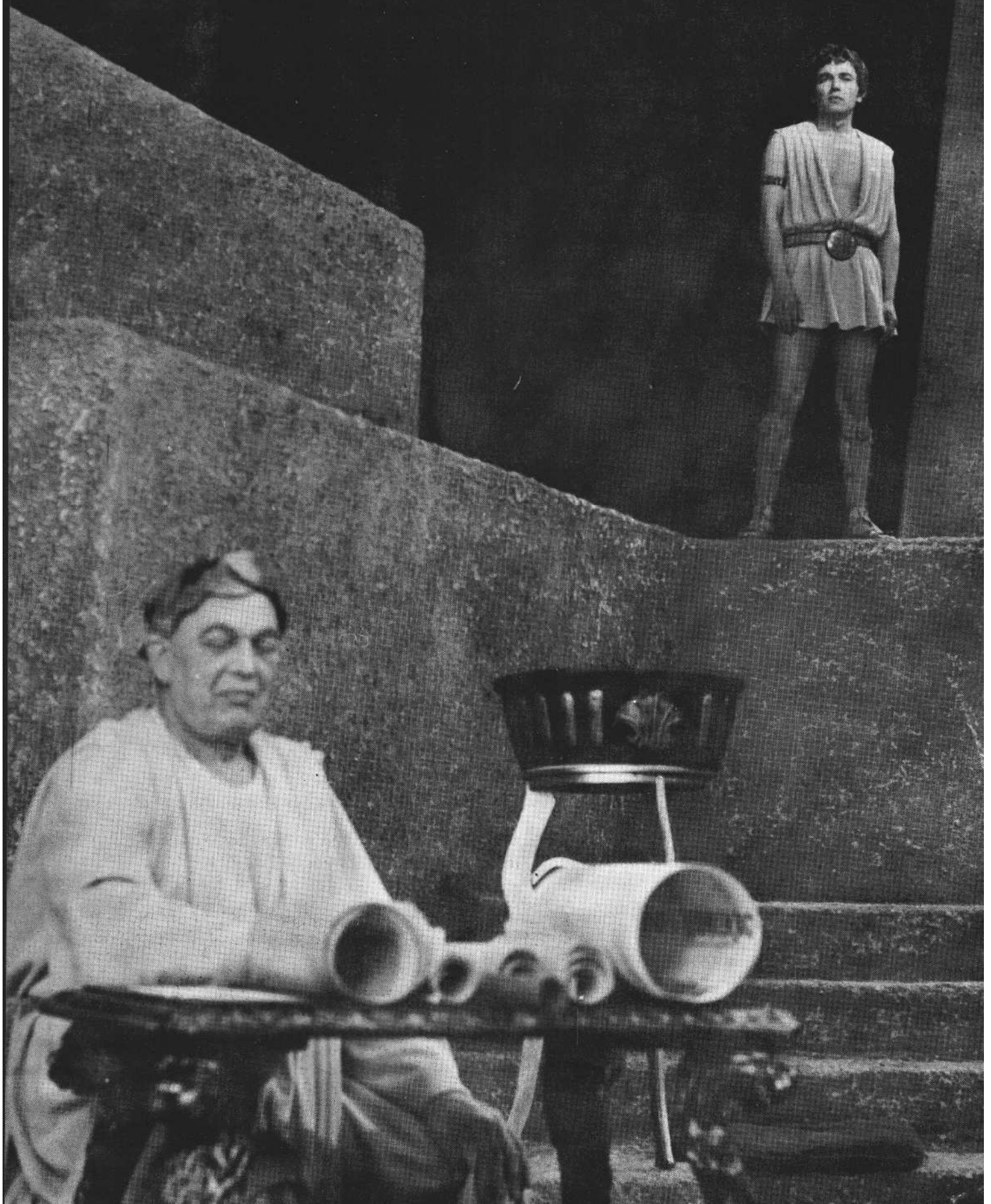
- Ha a rendező és a színész a cselekvést jól értik a színpadi mozgásnak föltétlenül azonosulnia kell a cselekvéssel. Technikailag ma már minden színművészeti főiskolán a növendékeket erre is kiképzik.

Végezetül szabad legyen még egy kérdést. az utóbbi esztendőekben egyre gyakoribbak külföldi társulatok budapesti illetve magyarországi vendégjátékai. A színművész szemével: milyen új jelenségeket hoznak, hoztak ezek a magyar színjátszásba?

- Erről már annyit beszéltek, írtak okos és nem olyan okos emberek. Mindenesetre mindnyájunk számára tanulság lehet ezekből a külföldi vendégjátékokból, hogy mi minden újat merhetnénk mi is.

Korompai János

arcok és maszkok



BÁNYAI GÁBOR

Játék a játékosról

Néhány szó Básti Lajos
Caesar-alakításáról

Napjaink dramaturgiájának egyik igen kedvelt és gyakorta használt kelléke az, amit jobb szó híján csavarásnak nevezünk, értve ezen olyan kiinduló helyzetet, alapkonfliktust, amely a valóság igaznak vélt, netán igaz szituációit száz-nyolcvan fokos fordulattal mutatja be. Ezzel látszólag olyan bonyodalom kerül a mű középpontjába, amely nem sok közösséget tart a valódival - lényegében azonban éppen így tud az író igazán az eredeti problémáról beszélni. Mindez csak akkor élvezhető, ha a csavart szituációnak önmagában is helytálló dramaturgiai funkciója van, ha úgy képes hatni, hogy előadás közben sem a rendező, sem a színészek nem leplezik le. Ha ugyanis a csavarás pusztán ötletté degradálódik - persze nem az ötletet akarom én ezzel lekicsinyelni! -, akkor a nézőt becsapták: elvették a játéktól azt, aminek éltetnie kell - a hitelét. Mindez persze legalább annyira múlik a játék megvalósítóin, mint magán az író. Ha a rendező vagy a színész nem veszi komolyan azt, amiről maga is tudja, hogy csak eszköz a játék végső egységén belül, akkor beleesik az ilyen típusú darabok csapdájába: magyarázójává, s nem megjelenítőjévé válik a színpadi műnek. A feladat éppen nehézségében hordja az izgalmát, az érdekességét: milyen játékfelfogással lehet elkerülni a buktatókat, hogyan lesz az előadás jó?!

Éppen az előbb elmondottak miatt vártam különös érdeklődéssel Arthur Jens „az összeesküvés” című, eredetileg is tévére írt darabját. Ez a színmű az is-mert történelmi história megcsavarását, Julius Caesar és Brutus össze-csapásának megkérdőjelezését használja fel drámai alapanyagként. A történet is-mertségét nem a történelemnek köszönheti - legalább a köztudatot illetően -, hanem Shakespeare drámájának, pontosabban a belőle készült filmnek. Ez a tény is kiélezi azokat a lehetőségeket,

amit a történetnek Jens által kidolgozott változata magában rejt. A lényeg: Caesar maga szervezte meg saját meggyilkoltatását. az ötlet valóban kitűnő, hiszen egészen új vetületben képes ezzel az író felmutatni a zsarnokság természetét. De még sok egyebet is: egy ember hol tudatos, hol ösztönös halálfélelmét, a történelem manipulálhatóságát, a hősiesség értékvesztését, a történelem álcázott szükségyszerűségét.

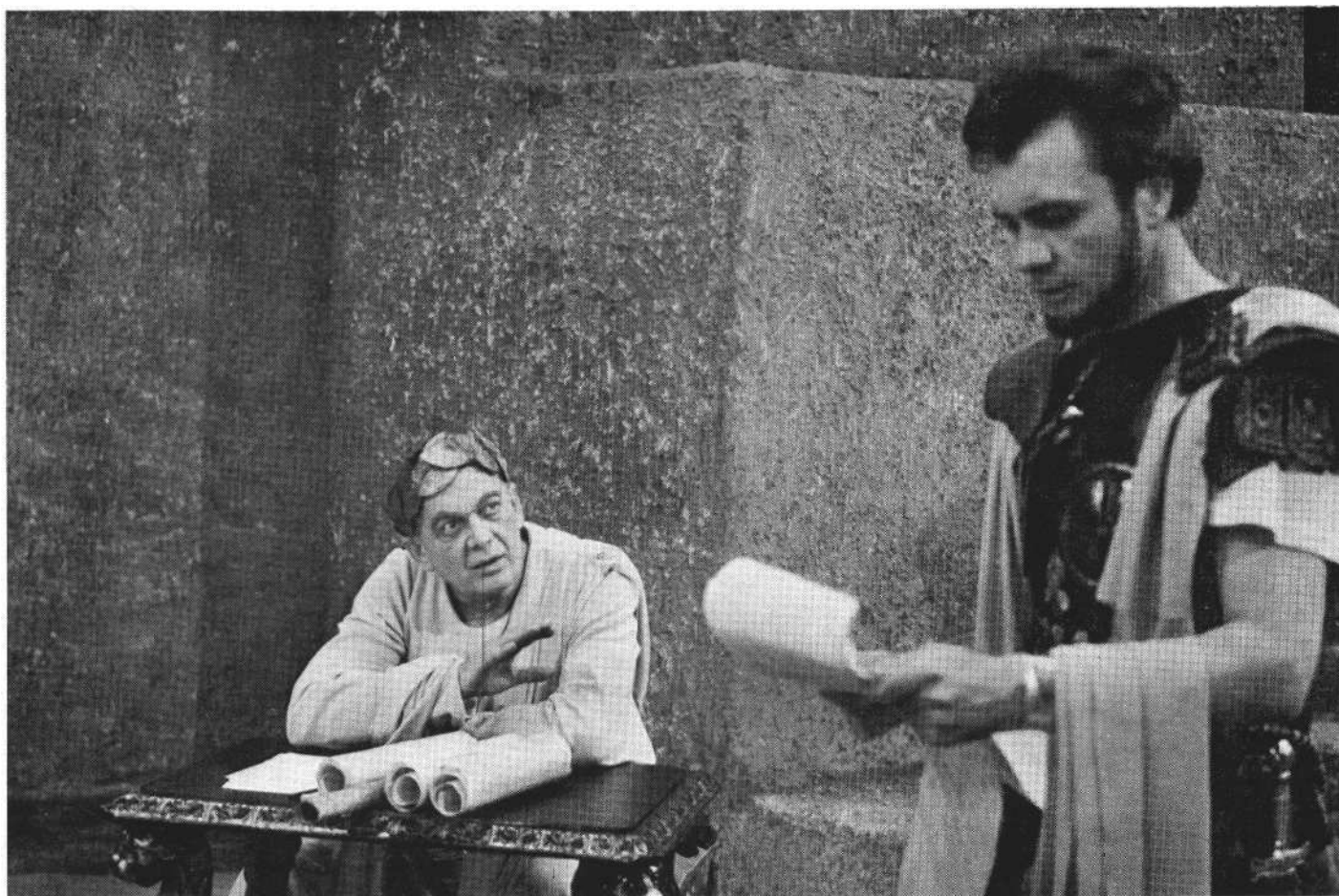
Egyetlen pillanatig sem volt kétséges, hogy ez a darab egy színész képességein, alakításának rezdülésein állhat vagy bukhathat. Mégis: elsősorban nem ennek az alakításnak a milyensége érdekelt. Hogy most mégis leginkább erről fog szó esni, arra Básti Lajos alakítása készítetett - megvallom utólag, a darab megtekintése után jutottam erre az elhatározásra. Hogy ez érthetőbb legyen, még azt is hozzá kell tennem, hogy Básti mellett még Kozák András játékaról is szeretnék néhány szót ejteni - úgy érzem ugyanis, hogy ez a darab lehetőséget adott két kiváló színészünknek képességei javának mozgósítására, a kritikusnak pedig arra, hogy egymás mellett és egyszerre szemlélhesse azt a két „játékstílust”, amit ők ketten képviselnek talán a legszembetűnőbben.

Játékstílus és egyéni jegyek

Itt mindjárt meg is kell állnunk egy pillanatra. Létezik-e ilyen vagy olyan játékstílus, avagy ezt csak a kritikusok, esetleg nagyképű színészek találták ki? Mind-egy - legalábbis a dolog lényegét illetően -, hogy ez a kérdés néha más köntösben jelenik meg: ösztönös és tudatos színészek „ellentéte”, meg azoké, akik egyéniségükre szabják a szerepet, illetve azoké, akik ezt feladva belebújnak a szerep bőrébe. Tagadom, hogy lennének mindenható módszerek, amelyek szerint fel lehet építeni szerepeket, s a színész dolga mindössze csak annyi lenne, hogy kiválasztja a neki éppen tetsző metódust. Ebben az értelemben tehát nem hiszek a játékstílusokban: azt azonban fölösleges lenne tagadni, hogy az egyéni jegyeken túl mégiscsak létezik nem is egy olyan közös vonás színészeinknél, mely hasonló stílusra utalhat. Persze ezt sem lehet merev kategóriák közé szorítani, tehát igen szerencsétlen dolog hagyományos és korszerű stílusról beszélni például. Ezeknek az elvi fejtegetéseknek az igazolására szeretném felmutatni Básti és Kozák nagyszerű alakítását Jens tévéjátékában.

Jens Caesarja tudatos zsarnok. az a fajta ember, aki tisztában van saját képességeivel, lehetőségeivel és egyszerűsmind korlátaival is. Tudja, hogy bátran játszhat az emberekkel: az a sakkjátékos ő, aki minőségelőnyének fölényében néha már bölcs is tud lenni, már tanácsokat is tud adni az ellenfélnek, sőt már annak bábuit is ő mozgatja. Básti Lajos először ezt a sakkozót jeleníti meg a darab legelején. Gúnyosan, ajkát biggyeszítve hallatja merénylőinek név-sorát, kérdez, irányít - érezzük az első pillanattól kezdve, hogy ő van felül. Itt szinte statikus Básti játéka: az arcjáték nem változik jeleneten át, az alaphangot csak egy-két szándékoltan fölösleges és a fölényt hangsúlyozó mozdulat erősíti. Ebben a pillanatban úgy tűnik, hogy ez a szerep tovább nem fokozható, az alak ebben a stádiumában szoborba önthető. Kerülném a szót, hiszen lejáratott és rosszízű, mégis ki kell mondanom: Básti felvesz egy pózt, ami a tökélyig van fejlesztve, s ebbe merevíti a szituációt is. Ezen a ponton mindez még csak eset-legesnek tűnik, de már itt is telitalálatnak érezzük. Érteni csak akkor kezdjük, amikor Básti-Caesar kiesik egyszer a szerepéből. Ez akkor következik be, amikor megtudja a gyilkosság módját. Két dolgot játszik el ekkor a színész: először a meglepődést hiszen valami nem úgy történt, ahogy szerette volna -, majd pedig a hirtelen félelmet, amit itt még csak a halál nem kegyetlensége vált ki belőle. Ragyogó jelenet: Bástiból egyszerre tör ki a düh és a rettegés, az utóbbi azonban elnyomja az előbbi. Ismét egy kidolgozott póz vagy nevezzük gesztusnak. Félre-hajta a fejét -, ennek később még jelentése lesz -, majd lassan hátrálni kezd. Úgy szűkül eközben, mint a megriadt kutya. Tétova mozdulatokkal botladozik, riadt szemekkel néz körül, mintha segítséget várna - maga sem tudja, hogy kitől. De mindez csak egy pillanatig tart, s utána ismét azt a fölényes sakkjátékost látjuk, aki először jelent meg a szemünk előtt. Most már azonban Caesar elárulta magát: mindenkit és mindent le tud győzni, de a halállal - pedig ettől fél a legjobban - ő sem bír; a terv itt fordul először kiagyalója ellen. ázért is kellett erről viszonylag hosszabb án szólni, mert a riadt Caesar még egyszer megjelenik majd a darabban, s BA ti akkor is ezekből az elemekből építi fel a szituációt. Egyelőre azonban még nem árul el többet a figurából, mint ezt a két pózt - hogy melyik a valódi, az ekkor még csak sejtethető,

áthur Jens: az összeesküvés című tévéjátékában Básti Lajos Julius Caesart, Kozák András Brutust játszotta



Julius Caesar (Báti Lajos) ötletet ad Antoniusnak (Bitskey Tibor) beszéde elkészítéséhez

Nagyjelenet helyett

Ezután következik az a jelenet, ami hagyományosan a dráma csúcspontját jelenthetné: Caesar és az ifjú Brutus összecsapása. Jens azonban nem engedi ezt meg. Brutusból fantomot csinál, alakja tehát ekkor csak pusztá kitalálás, pontosabban odaképzelés. Caesar nem folytat igazi vitát Brutussal, csupán a megkezdett színjátékot folytatja. A színésznek éreztetnie kell, hogy Caesar most is játszik, még önmagának is, hogy hatalmát próbálgatja - de csak egy szellem, csak a képzeletében. Es Báti pontosan el is játssza ezt. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a császár itt most további pózokat és gesztusokat, mimikát és hangsúlyokat gyakorol csak. Jens két „biológiai” fegyvert ad a színész kezébe: a császár süket az egyik fülére, s néha epilepsziás rohamai is vannak. Báti egyiket sem játssza el a darab folyamán, csak jelzi, hogy ha kell, ezt is elő tudja szedni. Megmutatja, hogy milyen is akkor, amikor süket - a fej félrehajtása -, s milyen egy epileptikus roham. De Báti épp azzal teszi hitelessé Caesar figuráját, hogy ezeket is csak eszközként értelmezi, láttatja a nézővel, hogy Caesar maga is színész. Itt válik ez az alakítás bravúrossá: anélkül éreztetni mindezt Báti, hogy közben kitekintene a szerepből, kívülről próbálna játszani. Caesar szen-

vedélyes játékos: Bástinak azt is sikerül éreztetnie, hogy ez a szerepjátszás annyira az élettere a császárnak, hogy már maga sem tudja egészen pontosan, van-e igazán őszinte pillanata.

Nem a hagyományos zsarnokot, a kegyetlen számítót játssza el Báti. Nem kísért egyetlen pillanatra sem a Shakespeare-figura megvalósítása - és ez nemcsak annak köszönhető, hogy itt némileg más előjellel megírt az alak már eleve is. Kozák Andrásnak még nehezebb dolog volt elszakadni az angol drámaíró megálmodta alaktól - lévén az ő szerepe ebben a darabban igen kevés. Mindössze két jelenete van - mindkettő bravúros megoldás. Először akkor látjuk, amikor Caesar képzeletben vitatkozik vele: itt Kozák segít Bástinak azzal, hogy ő is egy pózt jelenít meg, hiszen nyilvánvaló, hogy Caesar számára Brutus: is csak egy-fajta gesztusban él. Kozák egy interjúban elmondta, hogy ő mindig a folyamatot igyekszik eljátszani, nem a külön szituációkat. Itt erre nincs lehetősége: Jensnél a császár irányít, az pedig mindig jelene-
teket hoz létre, szinte statikus állóképeket. Kozák sokkal „takarékosabb”, mint Báti, ő a pózt gesztus nélkül, egyetlen arcmozdulattal csinálja meg: kicsit összehúzott szemöldöke s az összeszorított száj sugallja a császár elképzelését Brutus alakjáról. Kozák tehát eljátssza azt, amit

Caesar gondol Brutusról: gyerekes durcasságot és megtörhető erőt, látszólagos biztonságot és legyőzhetetlen makacsságot. Csak a hangja játszik: beszélget, meglepődik, fenyeget, számonkér és ellenkezik. Kozák itt egy bábút kelt életre - Caesarnak erre van szüksége terveihez. Amikor azután a valóságban is megjelenik Brutus, Kozák leleplezi, hogy a császár pózai hamisak: bár ebben az utolsó jelenetben Caesar megint felülkerekedik - de csak egy újabb színjáték révén, aminek Brutus most már a császár ellenére válik befejezőjévé. Kozák hallatlanul egyszerű eszközökkel éreztet, hogy ő már kiszáll a játékból, azaz lezárja azt: csendes mosollyal köszönti a császárt, léptei magabiztosak, hangja magabiztosan cseng, gesztusai nyugodtak; egy kicsit oldalra áll a többiektől - ő már nem ide tartozik. Három mondatot mond - de már tudjuk, hogy nem Caesar a nyertes.

A teatralitás leleplezése

Mielőtt azonban eddig a pontig eljutnánk, még tanúi lehetünk két Caesar-nagyjelenetnek. az első kétszeresen is kulcsfontosságú: egyrészt valóban kiderül, hogy a császár igazi lételeme az a játék, amelyet emberekkel folytathat, másrészt itt Báti is előszedhet minden rejtett játéktartalékokat, végre nyíltan eljátszhatja - a játékot magát. Arra a jelenetre gondo-



Az orvos (Györfy György), Julius Caesar (Básti Lajos) és Antonius (**Bitskey** Tibor) ártur Jens az összeesküvés című tévéjátékában

lok, amelyben betanítja Antoniusnak az emlékbeszédet, amelyben kioktatja további teendőit illetően. A teatralitás tudatos leleplezése ez az ellenállhatatlanul komikus jelenet. - Álljunk csak meg egy pillanatra! A „teátrális” szónak két jelentése van: értsük úgy is, hogy „szín-padi, színházba való”, s ne csak a pejoratív értelmezésére gondoljunk. az említett jelenetben ugyanis mindkét formájában érvényesül a szó jelentése: a darabban Caesar rosszízű teatralitása kerül ekkor végképp napvilágra; Básti viszont „eljátssza” a másik jelentést is, pontosabban annak karikatúráját. Minket ez utóbbi érdekel most jobban. - Ebben a szituációban a színész nem új eszközöket teremt: célját azzal éri el, hogy a már eddig is felhasználtakat nagyítja fel. S ez darabbeli funkcióján túl azt a veszélyt is jelzi, amit Básti „játékstílusa” ezen az estén szerencsésen elkerült: a megjelenítés nem vált a szó rossz értelmében teatralissá.

Básti-Caesar tanítja Antoniust: megmutatja, hogy mivel lehet „szín-padi” hatást elérni. A gesztusok szélesek és látványosak, a hang érces és szárnyaló. Básti tudja, hogy a dikció nagyon fontos - mintha manapság erről egyre többen feledkeznének meg! Nála minden mondat, minden egyes közlés több ívből épül fel, s ezek az ívek nem is mindig a

nyelv szigorú normáihoz igazodnak. Igazolásuk értelmi és érzelmi hitelükben rejlik. A mondatok hangsúlyviszonyait Básti legtöbbször önkényesen, de nem öncélúan borítja fel. Csak egyetlen kis példa: Antonius a „De ki vagyok én?” kérdésében a ki-t hangsúlyozza - nyelvileg helyesen; Caesar kijavítja, mondván, a lényeg az én szócskán van. Nagy-szerű jellemzés, plasztikus kifejező esz-köz ez Bástinál, gyakorta használja is. Szándékosan nem törekszik az élőbeszéd hatását kelteni, dikciója tudatosan szín-padi. (Csak zárójelben jegyezném meg, hogy Kozák András sokat emlegetett „eszköztelenségének” egyik hatásos eszköze, divatos kifejezéssel „titka” a színész sajátos, a köznapi beszédet plasztikussá nemesítő dikciójában rejlik szerintem. Ezt emeli legjobb alakításaiban olyan szintre, ami szinte fölöslegessé teszi nála a gesztusokat.) Mindez már régen beletartozik Básti eszköztárába: segítségével van ebben hangjának rugalmassága, az a képessége, hogy színben és erőben pillanatról pillanatra képes változtatni. Szövegmondása méginkább erősíti azt az érzésünket, hogy a színész mindent statikus szituációkra, mondhatnánk pózokra bont le a szerepnek meg-felelően, s mindegyiket a legapróbb részletig kidolgozza.

A fizikai cselekvés

á. dikción túl 'ezt segíti a fizikai cselekvések pontosan megvalósított rendszere. Azt hiszem, nem kell bizonygatnom, hogy ennek milyen nagy jelentősége van egy szerep felépítésében. Azonban itt is jelentős veszélyek leselkedhetnek a színészre - erre számos példát hozhatnánk éppen Básti Lajos alakításaiból, amikor ezek a cselekvések, gesztusok manírokká öncélúsodtak nála. Ezúttal azonban minden a helyén volt. Ahogyan a körmét ráspolyozza, miközben Antonius a beszéd elmondását gyakorolja, ahogyan néma beállásokkal mutat példát a helyes testtartásra - egyetlen szó nélkül is érzékelteti Caesar mélységes megvetését és lenézését Antonius iránt. Ahogyan a rab-szolga felolvasását hallgatva a levegőben kiüti az Euripidész-szöveg ütemeit, miközben merően maga elé mered: minden nézőt meggyőz arról, hogy a császárt most minden érdekli, csak éppen a fel-olvasás nem. Ez azután le is lepleződik abban a jelenetben, ahol Caesar egy kétségbeesett kísérlettel megpróbál kimenekülni a saját maga gyártotta kelepceből. Ennek a képnek már a pusztá koreográfiája is szinte mindent elmond: a hátrahőkölések, a fölhorgadások, az összeesések, a zavart és tanácstalan körülnézések, a visszakozások és menekülések azt idézik fel és bővítik ki, amivel

Básti már a darab elején is egy pillanatra érzékeltette a császár megriadását. Ez a riadtság itt végképp félelemmé nővi ki magát. Ehhez a színész egy-két perc alatt szinte minden idevágó emberi szituációt eljátszik - pusztán mozdulatokkal. Néhány póz szinte fel is idéz egy-egy régebbi szerepet: itt nem zavaró mind-ez, sőt éppen a kidolgozottságával válik nagyszerűvé és nélkülözhetetlenné.

Azt mondják Bástiról, hogy elsősorban színpadi színész, a televízió intimtása nem való az ő játéktílusához, az ő eszközeihez. Ezt nem hiszem. az mindenestre biztos, hogy az elmúlt évben, években jónéhány nagy siker bizonyította - ennek éppen az ellenkezőjét. Nincsenek tévés eszközök és tévétenek a színészek játékában - elnézést a szörnyű szócsinálásért! -, csak hiteles és rossz megvalósítások léteznek. A televízió intimtása nem jelenti a színpadi esz-közök száműzését, legfeljebb azok megfelelő alkalmazását, netán új vonásokkal való kiegészítését. Ez az új Básti esetében most mimikájának hallatlan kifinomultsága volt.

Még egyszer a stílusokról

Mindig kivételes élményt jelent egy-egy nagy színészi alakítás tanújának lenni. Básti Lajos alakítása e kivételes élmények közé tartozik. Játékának ebben a darabban stílussteremtő ereje volt: nemcsak a hatalom epileptikusan megszállott játékosát játszotta el, hanem az író felfogását, ha tetszik világnézetét is.

az elmondottak után talán már jobban érthető, miért is húzódoztam annyira az egyes játéktílusok merev elhatárolásától. Kétségtelen ugyanis, hogy Kozák András eszköztára látszólag puritánabb megoldásokat rejt, mint például Básti Lajosé. az is lehet, hogy mindkettőjük neve mögé még felsorakoztatnánk egy-két olyan pályatársukét, akik némileg hasonló úton járnak. Viszont ahhoz sem kellene túl sok fantázia, hogy számtalan, tőlük és egymástól is eltérő „stílusú” színészt megemlítsünk. Amit mi sokszor stílusnak nevezünk, az az esetek többségében nem más, mint rossz és zavaró manír - márpedig az igazán jelentős alakításokból épp ezek hiányoznak. A megvalósult szerep nem ennek a függvénye - természetesen itt most az ideális esetre gondolok. Es végül is egy színészt a legjobb, az ideális alakításai határoznak meg leginkább - ezek is teszik a néző számára feledhetetlenné.

FÖLDES ANNA

Hegedüs Ágnes emlékére

Hány esztendeje kellett volna megírni ezt a portrét, pályaképet Hegedüs Ágnesről? Tíz éve, amikor a fiatal, tehetséges karakterszínésznő Angliai Erzsébet szerepében megtalálta önmagát? Vagy öt éve, amikor pályája, *Kurácsi mama* tragédiájának felzaklató megformálásával, úgy hittük, csúcsra ért? Vagy még később, 1971-ben, amikor éppen két évtizedet töltött már a pályán? De még a szolnoki *Macskajáték* izgalmas, újszerű sikere után is jókor lett volna...

A halasztgatás, a késedelem csak most vált jövátételenné. Amikor a kritikus, a szerkesztő és az olvasó is tudja: a tervezett portréből megszenvedett búcsú lett, s az érzékeny művészarc változó vonásai véglegessé merevedtek. Hegedüs Ágnes színész profilja, ha eleven is, mégis emlék lett, mert új szerep, új alakítás, új siker már nem módosíthatja.

Írott emlékek között lapozgatva találtam egy jellemző mondatára. A legpóztalanabb, civilben legszerényebb színésznő a tavalyi miskolci vígjátékfesztivál előestéjén így vallott önmagáról a Színházi Magazin rádióriporterének: „1951-ben kaptam meg a diplomámat. az életem azóta színházi élet volt. Sokat játszottam, nagyon szépeket játszottam, remélem, hogy fogok is.” Nem hiszem, hogy összegezésnek szánta, még kevésbé búcsúnak. Hiszen csak egy szereptől búcsúzott: aznap játszotta utoljára a Szolnoki Szigligeti Színház együttesével a *Macskajátékot*. És mégis, amit ebben a nyilatkozatában elmondott, olyan, mintha művészi végrendelete lenne. „Sokáig tartott, amíg megtaláltam magam. Karakterszínész vagyok, húszévesen sem voltam naiva alkat. Nem hiszek a könnyű sikerben, minden szerephez úgy kezdek hozzá, hogy azzal a pályát is előről kezdem. Nemcsak minden szereppel, minden alkalommal újra kell kezdeni a pályát. Tulajdonképpen minden este újra kell kezdeni. Mert minden este új közönség ül benne, minden este valami frisset kell adni, nem a tegnapi felidézni, hanem a mait megszűlni.”

Tagadta, hogy szerep-álmai lennének. Azzal érvelt, hogy a régen vágyott, dé-

delgetett szerepek, amikor végre elérhetővé válnak, többnyire csalódást hoznak. A színészen hosszú idő alatt felgyűlt érzelmek és gondolatok a figurába sűrítve ritkán formálódnak igazán jó alakítássá. Inkább váratlan, *jó új* szerepekről álmódott. És mai magyar darabokról, fiatalok és öregek, szerzők és költők drámáiról, pezsgő színházi életről.

Ez a vallomása - ritka kivétel volt. Igaz, nem is igen ostromolták őt nyilatkozatokért az újságírók. De ha mégis rányitották az öltöző ajtaját, többnyire vagy a megformált színpadi alakról, vagy az életben, jelmez nélkül oly sok odaadással játszott anyaszerepéről beszélt. Csak ha ezekből kizökkent, akkor fogalmazta meg a nagy nyilvánosságnak (de akkor a rá jellemző érzékeny intelligenciával, félreérthetetlen szabatosággal) művészi elképzeléseit, saját pályájának tanulságait.

A felkészülés éve

Mindenki másnál régebben kísérem figyelemmel Hegedüs Ágnes pályáját. És minősítettem is, hivatalból - még az önképzőkörben. Amikor a gimnázium büszkeségei közé tartozott, szavalt és szervezett, és azt hiszem, természetesnek tartotta, hogy teljesítményét többnyire „jegyzőkönyvi dicséretben” részesítettük. Mint ahogy természetesnek tartotta azt is, hogy a versmondás - csak játék, élvezet. A jövő, a pálya, amire készülni kell -- az orvosi hivatás. Azután, az utolsó pillanatban, mégis a Színművészeti Főiskolára adta be a kérvényét. A gimnáziumban még Éva volt, de már a kezdet kezdetén Ágnesra változtatta a nevét. A legnehezebben édesanyja szokta meg. Ha otthon telefonon keresték, előfordult, hogy azt felelte: „Hegedüs Ágnes? Igen, adom... Évikém, telefon!” Nyomatásban először már így szerepelt, harmadéves korában egy vizsgaelőadás színlapján.

Nádasdy Kálmán tanítványai a Magyar Elektrával vizsgáztak, az akkor negyedéves Vámos László rendezésében. A hajdani tanítványok, osztálytársak, azóta mesterek: az Elektrát játszó Kohut Magdán kívül Sinkovits Imre, Szirtes Ádám, Keres Emil, Márkus László, Örkényi Éva, Lénárt Judit neve szerepel még a színlapon. És a harmadéves Hegedüs Ágnesé, aki a kórust játssza - egymagában, s akire már akkor felfigyel a kritika. Szaz szerep után, már betegágyban emlékezett vissza Hegedüs Ágnes azokra az

alakításokra, amelyeket változatlan érvénnyel vállalt. Ámelyekről azóta is azt érzi, hogy így kellett, s máshogy nem lehetett eljátszani. S az első a legkedvesebbek, a kegyelemben részesült emlékek közül, ez az öregasszonyként megjelent kórus volt.

Színészi pályája papírforma szerint szerencsésen indult. Először a Néphadsereg Színháza szerződteti, s nagyon hamar a Nemzeti Színház. Miért nem ugrott ki már ekkor, a pályakezdés éveiben a bolyból? Ki tudja. Bizonyára összefüggött azzal, hogy alkata és életkora valamilyen konfliktusba kerültek. Szóké és hűsévesen sem volt soha naiva, s ami a főiskola homogén közösségében szereposztás szempontjából előny-hiszen csupa hamvas naiva között sokszorosán becsülendő az, aki karakterszerepekre vágyik, s ennek érdekében örömmel csúfítja, öregíti magát -, az egy korban heterogén, felnőtt társulatban, ahol a művészi hierarchia és a munkamegosztás is részben életkor függvénye, feltétlenül hátrány. De valószínű, hogy még ez a probléma sem fogalmazódott meg akkoriban, sem a szerepet osztó rendezőkben, sem a kezdő színésznőben. Hegedüs Ágnes egyébként is más főszerepet kapott ebben az időben: kismama volt, gyereke született. Igazi pályakezdése kitolódott. Voltaképpen munkahelyét sem választotta: férjét, Berényi Gábort, a Csokonai Színház újonnan kinevezett főrendezőjét követte Debrecenbe. Itt azután kitértek előtte a kapuk: pezsgő színházi élet, szerepek, barátok ... Még sokkal később, ismert és elismert szolnoki színésznő korában is némi nosztalgiával; gondolt vissza rá. Szolnoki színésznőnek érzi magát, de nem szolnoki asszonynak. Debrecenben minden más volt. Ott barátok vették körül, míg Szolnokon inkább csak ismerősök. Debrecenben élénk zenei élet volt, s a színház körül gyűrűző társadalmi mozgás. Latinovits Zoltán a Ködszurkálóban így emlékezett erre az együttesre: „Összetartoztunk. Ismertük, becsültük és szeretjük egymást. Aki elesett, fel emeltük. Ha elestem, felemeltek. Aki elbízta magát, helyretoltuk. Ha elbízta magam, helyrehúztak. Itt mindent tudás, szeretet és humor irányított, önbizalmunkat az együvértartozás emelte ... Társulat volt ez a javából, céhtörvényeken alapuló, igazi együttes. Kiváló szakemberek vezettek, játszottak, álmodtak itt színházat akkoriban.”

Hegedüs Ágnes már az első évben, 1955-ben kedvére való szerepet kap

Násztját az *Éjjeli fneredék* helyben. A Berényi Gábor rendezte előadásról, a többi között B. Nagy László ír elismerő kritikát. az orosz utcalány után, más világok másféle hősei következtek. Hegedüs Ágnes Viola kisasszonyt játssza a *Légy jó mindhalálig*ban, azután egy Sheridan-komédiát és Priestley *Veszélyes fordulóját*.

Schiller, Shakespeare és a többiek

Debrecen után a következő, leghosszabb állomás: Szolnok. A vidéki színházi struktúra parancsa szerint itt minden vezetőszínész örökké színpadon van. Hegedüs Ágnes évente négy-öt szerepet is eljátszott. Shakespeare-t és Fehér Klára-darabot, Schillert és operettet. az egyik első szolnoki interjában még arról panaszkodik, hogy nincs talentuma az éneklésre („Prózába öntöm a szívemet ...” 1961. jan. 22., Szolnokmegyei Néplap), majd néhány év alatt, erős akarattal és szorgalommal, ezt is megtanulja. Vidéken mindent tudni kell ... A *Kurázi mama* songjainak remek előadásáért lelkesedő barátait már azzal tromfolja le évődve, hogy „ez semmi, hallottatok volna engem a Csárdáskirálynőben ...”

Pályáján az első szolnoki mérföldkő Angliai Erzsébet volt, Schiller *Stuart Mária*jában. Negyvennyolc órával a premier előtt így vallott a szerepről: „alapvető dolognak tartottam, hogy megkeressem azokat az emberi vonásokat, amelyekből olyan lett ez az asszony, amilyen. Azaz a gonoszság, a kétszínűség páncélja alatt megkerestem a szerencsétlenség, a magányosság vonásait. Ezzel próbálom mai emberközelségbe hozni Angliai Erzsébetet. Hiszen igen sok olyan érzést ábrázol Schiller mélységes szenvedéllyel, amely a mai emberre is jellemző. Vajon nincs olyan, aki karrierizmusból, vagy féltékenységéből szeretné eltenni vetélytársát útjából? Vajon nincs olyan ember, aki túlságosan szereti, ha hatalom van a kezében? Ezért tartom időszerűnek a *Stuart Mária*t, ezért szeretném Erzsébet alakját sokrétűvé, érdekessé és izgalmassá tenni.” (Szolnokmegyei Néplap, 1962. 1. 11.)

az eredmény igazolta a szándékot. Erzsébet félelmetesen rút maszkja, visszafojtottan is parancsoló hangja mögött ott zihált a sértett, és sérelmei következtében bosszúvágyó asszonyi lélek. Mert a kegyelmet nem ismerő fattyúkirálynő Hegedüs Ágnes alakításában embertelenségében is emberi maradt. Kérlelhetetlen királynői modorában árnyalati gúny lapang: a figura sajátja, de a színészi játék

által különös hangsúlyt kap, mert az asszonyi rútság és hiúság összeütközésének kifejező eszközévé válik. A *hős* önmagára kényszerített fegyelme a színészt a

legszigorúbb ökonómiára, mértéktartásra szorítja, de kitörései éppen ezáltal kapnak sokszoros energiatöltést. Hegedüs Ágnes erre a kontrasztra építette játékát. S ha volt gyöngesége alakításának, az csak egy lehetett: Erzsébet drámájává billentette át a *Stuart Mária*t.

Hegedüs Ágnes a színpadon állást foglalt, a többi között éppen a klasszikus szerepek korunkhoz szóló mondanivalójának tudatos vállalásával. Shakespeare-rel nem Júliaként találkozott. Először Margit királynő volt a *III. Richárd*ban. Azután Regan következett a *Lear király*ban. A bemutató tan végignézte az előadásról készült fényképeket. az egyik az ő Regan-alakításának csúcspontját ragadta meg, azt a pillanatot, amikor Glostert megvakítja a bosszú, és Lear király kígyószavú lánya vérszomjas fenevaddá dühödve követeli, hogy az első kiontott szemet köve se a másik, s úgy nézi az öregember fájalmától megittasodva a pusztítást. Ehhez a képhez fűzte a *Nők Lap*jában megjelent kommentárját. „A mai Reganokhoz és Gonerilekhez is szeretnünk volna szólni, azokhoz, akiknek valahol talán éppen úgy igazuk van, mint Lear lányainak, mégis kivetkőzve emberségükből, szörnyeteggé torzulnak. Lear a maga tévedésének, vétkének áldozata, de lányai taszítják őt abba a feneketlen mélységbe, amelyből már nincs kiút. Került a felesleges gesztusokat, csak a szövegre, a shakespeare-i szóra támaszkodva szerettem volna életre kelteni Regant. Régen vágyom erre a szerepre, de már azt hittem, elkerült. Hiszen sehol sem mutatják be a *Lear királyt* - Regan kedvéért. (1964. II. z9.)

Kurázi mama győzelme

Brechtet Hegedüs Ágnes 1968-ban játszotta először, és rögtön a legizgalmasabb, legösszetettebb hősnő- és anyaszerepet, Kurázi mamáét. A vidéken szokásos próbaidő sokszorosát fordította a szerepre Lakásba zárkózva tanulta a szöveget, azután korrepetitorral a songokat. Kurázi mama kedvéért leszokott a cigarettáról is, hogy a hangját kímélje. Bár maszkja percek alatt elkészült, s a biztonságot adó mindennapi skálázás sem vett sokkal többet igénybe, esténként már háromnegyed hatkor ott ült az öltözőben. Szüksége volt arra az időbeli senki földjére, hogy a jelenből a XVII. század-



Hegedüs Ágnes (árkagyina) a Sirály szolnoki előadásának egyik jelenetében

ba érjen. Hogy minden idegszálában markotányosnévA alakuljon.

Berényi Gábor rendezéséről és Hegedüs Ágnes alakításáról még a legkurtább kritika is elismerően nyilatkozott. Hitelesnek és brechtinek értékelték - s ez nem kis dolog a hazai Brecht-előadások történetében. Vajda György Mihály a Szolnok-megyei Néplapban még azt is megfogalmazta, hogy ez az előadás „díszére válnék az ország bármelyik színpadának”. S a többi kritikussal egybehangzóan megállapítja, hogy a rendező „mindenelőtt rátermett főszereplőt talált Hegedüs Ágnes személyében. A művésznő valóban megfelelt a szerep minden feltételének. Erélyes egyénisége, erős hangja és jó énekhangja, határozott a mozgása, kitűnő humora van, s mindezeket kellő he-

lyen és kellő mértékben juttatja érvényre.

Hegedüs Ágnes a dráma több mint egy évtizeden átívelő cselekményét tökéletes művészi egységbe fogta, de ezen belül jó dramaturgiai érzékkel hangsúlyozta a figura belső életének csúcspontjait. az egyik ilyen volt A nagy kapituláció dala. Amikor rázendít: egy a sors ellen lázadó, az emberben kételkedő, de a maga igazságában és életismeretében bízó asszonyt látunk, két keze tehetetlenségében is majdnem gúnyosan rebben a térdén, azután, hogy végiggondolja és végigéneklí a maga lamentációját - szemünk előtt roppan bele az igazságba. A dal végére érve az ajka lebiggyed, ráncai is mélyebbek; fejét öregesen ingatva, mintha a megadás szobrát mintázná. A kisember,

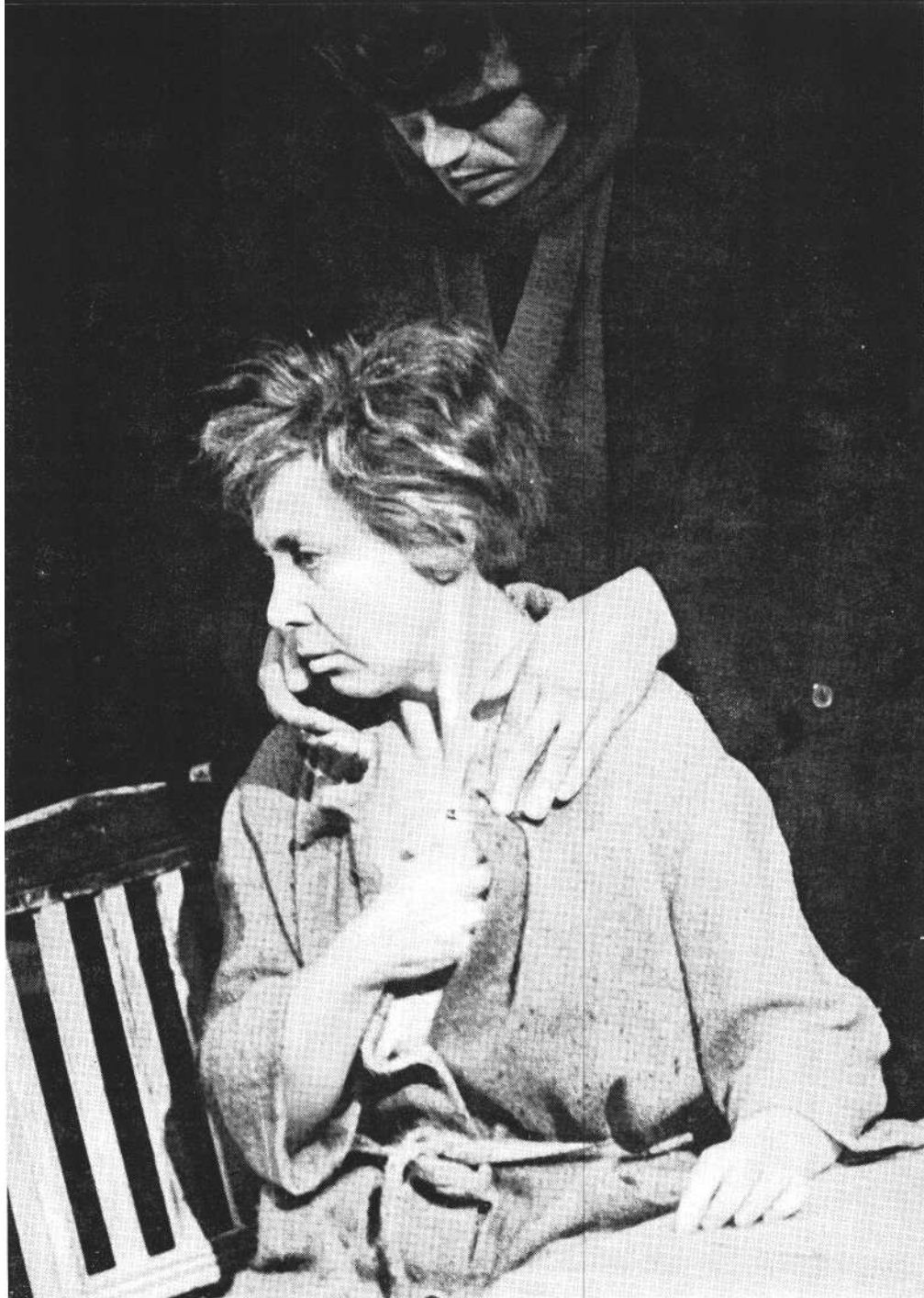
aki ha elsírta könnyeit és kiadta mérgét - végül is nem tesz panaszt. De nemcsak az énekében, még a hallgatásában is erő volt. *Úgy* kopasztja a kappant a főkapitány konyháján, hogy érzékelteti: erősebb a hatalmasoknál. Megedzette a gyaloglás, a küszködés, hányatott életének minden viszontagsága, és az a tudat, hogy fiait felnevelve betöltötte hivatását. Hegedüs Ágnes arcára munka közben kiült a gyönyörűség: a főkapitány szobájában Kurázi fia énekelt. az anyai szeretet ritka, lírai pillanatainál is bonyolultabb, sűrítetten drámai feladat Kurázi mama és az őt alakító színész számára megtagadni saját halott fiát, hogy megmenthesse a másikat, az élő. És Hegedüs Ágnes alakításának ez a pillanat volt talán a csúcsa: amikor eltűri, hogy fia testét a dögtemetőbe vigyék és még egy torz mosolyt is vet a katonákra, és csak távozásuk után engedi kitörni testéből az állati, hangtalan sírást. Akkor rogy össze a fájdalomtól némán.

Drámateremtő színésznő

A legnagyobb szolnoki siker is - kevesek ünnepe volt. Még ha vendégként el is jutott a színház rendszeresen Salgótarjába, alkalmanként Ceglédre, vagy akár Budapestre is, még ez a megszorított nézőtábor sem mérhető ahhoz, amely a képernyőn találkozott Hegedüs Ágnessel. Ott kapott országos nyilvánosságot, Kurázi mamája után nem sokkal, Nusi nénije is, Jókai Anna *Fejünk fölül a tetőt* című drámájában. Ez a Nusi néni Hegedüs Ágnes alakításában egészen más volt, mint a megelőző évek piederstálra emelt proletár-anyája. Kegyetlenebb, durvább, igazságtalanabb náluk, önző és úrhatnám, de a rászakadó magányban mégis tigrisanyaként harcoló ember, szeretetre éhes, szerencsétlen asszony. Hegedüs Ágnes talán Kurázi mamából és a világirodalom nagy anyaszerepeiből is merített alakításához: az emberi nagyság és törpeség kettősségét nem változtatva, hanem egy-egy helyzetbe, mondatba sűrítve érzékeltette. Alakítása nemcsak színészi győzelem volt, hanem reveláció is azoknak, akik Jókai Anna drámaíró tehetségében kételkedtek. A szerző még évekkel később is hálás szeretettel emlékszik vissza a szolnoki társulatra, a másfél hónapos megfeszített közös munkára, s arra, hogy Berényi Gábor rendező és a színészek hogy hittek a darabban. „Hegedüs Ágnes Nusi néni nehéz, borotva-élen táncoló szerepében „megcsinálta a darab végét. Én bizony túl sok szöveget

írtam oda, a reménytelenség, a bevégzett élet kiáltásait, szép, teatrális mondatokat. Ő ezeket nem használta. Helyette becsukta az üres könyha ajtaját. Kezét rajtafelejtette a kilincsen. Majd felemelte a tömött ócska bőröndöt. Bal kezében halott anyja ócska napernyője. Nézte. Aztán el-indult, csoszsanó léptekkel, nem hallatszott, csak az ernyő koppanása. Kiment a kapun, s a kapu becsukódott mögötte, hosszú, panaszos nyikorgással. Mindig vastapsot kapott. Pedig nem volt ebben látványosság, különösebb színpadi fortély. Csak *igaz* volt. Mert a szerepet nem csak játszani, hanem vállalni is kell ..." (Jókai Anna: *A színház többet érdemel*, Film Színház Muzsika, 1972. XI. 25.)

Hogy mit jelentett Hegedüs Ágnesnél ez a vállalás, arról ezúttal már szinte egybehangzó szuperlatívuszokban emlékezik meg a kritika. Koltai Tamás a Népszabadságban Hegedüs Ágnes illúzióihoz, rögeszmékhez ragaszkodó, elnyűtt Nusi nénijét hibátlan alakításnak értékeli. Lukácsy András a Magyar Hírlapban „hátborzongatóan erőteljes” színészi játékról ír, s azért dicséri Hegedüs Ágnes, mert „annyi színe van az emberi gyengeség, rosszaság, a beszűkült ostobaság ábrázolására, amennyi kevés színészünktől telik ki manapság”. Gábor István a Magyar Nemzetben arról ír, hogy „Hegedüs Ágnes ezt a nagyon bonyolult, haragból és dachból, önző szeretetből és gyűlöletből összegyúrt szerepet roppant bensőségesen, a jellem alakulásának minden külső és belső motívumával együtt játszotta el, kitűnően”. Berényi Gábor rendezését és Hegedüs Ágnes játékát együtt méltatja Mihályi Gábor a Kortársban. „Egyöntetűen érvényesül a rendezői koncepció, a színészek átélnek, belülről vállalják szerepüket, de ugyanakkor kíméletlenül, szentimentalizmus nélkül le is leplezik az általuk megformált alakot. Életek omlanak össze, remények fulladnak kudarcba, de a színészek egy pillanatra sem lágyulnak el, nem keresik részvétünket. Ez a világ, ezek az emberek megérték a vereségre, megérdemlik bukásukat. De a színészek nem esnek az ellenkező végletbe sem, nem szörnyeket, hanem élő embereket jelenítenek meg, akiknek kisszerű, groteszk tragédiái végül is egészséges nevetést, e világ elutasítását váltják ki a nézőkből ... A színészi játék hitelességét mi sem bizonyítja jobban számomra, hogy amikor elolvastam a regényt, a regényfigurák tökéletesen azonosultak képzeletemben a Szolnoki Színház szereplőivel. Hegedüs Ágnes (aki ezzel az alakítá-



Nusi néninek (Hegedüs Ágnes) el kell hagynia **boldog-szomorú** éveinek színhelyét. Mögötte a fiát játszó Kránitz Lajos (Iklády László felvételei)

sával újra bebizonyította, hogy nagy színésznőink sorába tartozik - félelmetesen sokat tudott az általa formált deklaszálódott, megöregedett, megkeseredett öregasszonyról, Nusi néniről). (Kortárs, 1970. január)

A zárójelbe szorított besorolás az, amelyben kimondatott, amivel addig és azóta is adósak maradtunk: hogy Hegedüs Ágnes *nagy színésznőink* sorába tartozik.

Macskajáték - Orbán Béláné

A magyar drámáért folytatott tervszerű és szívós küzdelemben a következő szolnoki láncszem, a következő siker a *Macskajáték* ősbemutatója volt. Amikor Örkény István a Szigligeti Színháznak adta a darabot, még nemigen volt szokás a vi-

déki ősbemutató. Örkény azonban, a *Tóték* sikeres szolnoki szériája után, bízott Székely Gáborban, a színház kitűnő fiatal rendezőjében, és bízott Hegedüs Ágnesben is. „Olyan hősnőre volt szükségem, akiben megvan egy pletykás, hazudós, nagyszájú kofa közönségessége és egy görög tragika fensége, aki önként lép a halál elé. Én ezt a hősnőt Hegedüs Ágnesben véltem megtalálni” - mondotta. (Szolnokmegyei Néplap, 1971. jan. 15.)

A színész nő a bizalomra élete legjobb alakításával válaszolt. És amikor a rádióban Orbán Bélánéről kérdezték, szokatlan, túlradó lelkesedéssel vallott róla. „Vígjátékot játszani bizonyos értelemben bonyolultabb, komolyabb, izgalmasabb feladat, mint akár egy klasszikus tragédiát. Hosszú színészi pályám során meg-

tanultam, hogy a közönséget nemes esz-közökkel megnevettetni nehezebb, mint könnyzacskókra hatni ... Orbánné furcsa, izgalmas, torokszorítóan érdekes és mégis felszabadultan komédiázó stílusát igyekeztünk megkeresni az előadásban ... Soha életemben szereppel ennyit nem foglalkoztam, ennyi fejtörést, ennyi munkát, ennyi energiát szerepre még nem fordítottam. Világéletemben minden szerepemre nagyon becsületesen és rengeteg munkával készültem fel. Mégis azt éreztem most, hogy itt a bevált módszerekkel, a megszokott eszközökkel, mozgásvilággal és beszédkultúrával nem megyek semmire. Nem akartunk szokvány vígjátékot csinálni a Macskajáték-ból, sőt még komédiát sem. Megpróbáltuk megkeresni azt a borotvaélen táncoló érdekes és izgalmas színpadi kifejezésformát, amelyik életet ad ennek a darab-nak."

az eredményt illetően a kritikusi vélemények megoszlottak. Voltak, akik nem értették meg, harsánynak, túlhevültnek, naturalistának érezték Hegedüs Ágnes játékát, a lírát hiányolták belőle, vagy szüntelen aktív színpadi jelenlétét érezték túltengésnek. Mások viszont elragadtattottan fedezték fel, hogy így is lehet komédiázni. „Hegedüs Ágnes mindvégig páratlan iramot diktál, megtölti a színpadot Orbánnénak a felszínen tüskés, némelykor úgyszólván elviselhetetlen, de igényei és vágyai gazdagságában mégis vonzó, túlzásaiban is magávalragadó lényével. Nagy mesterségbeli tudás egyesül itt rendkívüli emberi és emberséges ábrázolásmóddal" - hangsúlyozta a rádió *Láttuk, hallottuk* rovatának kritikusa. Egy másik kritika szerint: „Hegedüs Ágnes - Örkenyvel egyetértésben és a mű szelleméhez híven - nem szépítette, finomította, romantizálta a hősnőt, nem aján-dékozta őt meg az írott figurából hiányzó lírával a színpadon. Vállalta nemcsak hű-ségét, hanem harsányságát is. Hangos volt, már-már durva, de hiszen Örkeny hőse szájkaskodó, alakoskodó pörlekedés-ről szólt, és a történetben meglevenít-tett „legszenzibb érzelmeit” is - a fonák-járól mutatta. Orbánné nemcsak a természet, az öregség ellen lázad, de komi-kumba fulladó szenvedélyét is egy zakla-tott, makacs lélek értelmetlen és remény-telen handabandázásával kompromittál-ja." (Orbánné *hűsége*, Nők Lapja, 1971. febr. 13.)

S hogy az idő is a kritikusi elismerést igazolta, s nem a kételyeket, alátámaszt-ja, hogy Miskolcon Hegedüs Ágnes erre

kapta meg a legjobb női alakítás díját, s vendégként nagy sikerrel játszott a *Macskajáték* főszerepét Szegeden is. Ör-kény tragikomédiájának budapesti pre-mierje, Sulyok Mária vitathatatlanul ki-tűnő alakítása után, egyszercsak napnál világosabbá vált, hogyan közelíthették meg ketten két oldalról, hasonló művészi igényel, de eltérő koncepcióval Orbán-né alakját. Á különbség részben a két elő-adás születésének eltérő körülményeiből, részben a két színész életkori differenciá-jából adódott. Hegedüs Ágnes egy új magyar dráma születésének vált nem egy-szerűen részesévé, de motorjává is Szol-nokon. Lényegében Székely Gáborral együtt alakította ki azokat a groteszk színpadi szituációkat, amelyekben Orbán Béláné jelleme, törpesége és nagysága, kisszerűségében is tiszteletre méltó élni-akarása kibontakozott. Á figurán kívül Hegedüs Ágnes a mű szokatlan színpadi nyelvének elfogadtatását is a maga ügyé-nek érezte. Orbánné mohó életvágyával szubjektíve is azonosította magát, ma-kacs szerelemhűségét azonban, az asszonyisága teljében levő nő fölényével látta, s mert ráérezett az öregasszony ér-zelemtúltengésének szomorú komiku-mára, nem félt őt kinevetetni sem. (El-lentétben Sulyok Máriával, aki a kész színpadi mű eleven figurájának minél tel-jesebb, árnyaltabb, lírai színekkel moti-vált megteremtésével szolgálta a drámát.) Nem rangsorolni kell tehát utólag sem kettőjük alakítását, annál kevésbé, mert a mű más-más rétegeinek jogos elő-térbe állítása - a drámai hős jellemének gazdagságát dokumentálta. De hadd mondjuk el utólag is, kései jóvátételként, hogy e figura teremő társszerzője Hege-düs Ágnes volt és maradt.

A Macskajátékkal nem ért véget Hege-düs Ágnes szolnoki pályája, de ez volt a csúc-s. Egy szezonnal később, Berényi Gábor budapesti főrendezői kinevezését követően, az ő életében is változás követ-kezett be. Férje a József Attila színházi posztjának elvállalásakor nem szabott feltételeket, hitte - mint ahogy vala-mennyien hittük -, hogy Hegedüs Ág-nesre szükség van Budapesten. Hányszor láttunk akkor és azóta is drámákat, amelyeknek egyik vagy másik szerepét az ő testére szabták, s más játszott a hal-ványabban; ne firtassuk. Hiszem, hogy nem egyes emberekben, hanem talán a merevségéből lassan oldódó színházi struktúrában volt a hiba, vagy abban a közszellemben, amely a langyos nyugal-mat többre értékeli a lázas nyugtalanság-

nál, s amelyben sokan félnek a vitára-tetre kész, s az ügy érdekében önmaguk-kal és környezetükkel szemben is maxi-malista tehetségektől. És Hegedüs Ág-nesről barátai és ellenségei is tudták, hogy ezek közül való. Á színháznak élt és színházi ügyekben, pontosabban a színház ügyében nem ismert sem kegyelmet, sem tréfát.

Sok évvel Budapestre költözése előtt, amikor a Film Színház Muzsika riportere feltette Hegedüs Ágnesnek a kényes kér-dést, hogy nem vágyik-e fővárosi szín-padra, így válaszolt: „Sokáig vártam, nem szépítem, ki ne várná. De most már én a magam örömeire játszom, és itt sza-badabban tehetem. Annyian csúsztak fél-re azok közül, akik Pestre mentek. Hol az a színház, ahol én ennyit dolgozhatnék? Ilyeneket? Ennek a kilenc évnek súlya is van. Emlékek, harcok ... hogy magyarázzam? És valahova már eljutot-tam. Lejebb nem adom." (1964. júl. 3.)

Lejebb nem adom ... Évek múltán is ez volt a hitvallása, ez volt a szerencséje, ez lett a tragédiája. Színpadi tragédiák helyett negyvennégy éves korában a sa-játját kényszerült eljátszani.

Megíratlan, végigélt drámájának leg-keservesebb tanulságát már sokak sírjánál mondtuk el, de Hegedüs Ágnest siratva újra meg kell fogalmazni: magunkat szegényítjük, ha nem becsüljük, óvjuk értékük szerint - s még időben - a te-hetségeket.

KÖVETKEZŐ SZÁMÁINK TÁRTÁLMÁBÓL

Sziládi János:

Magyar bemutatók vidéken

Berkes Erzsébet:

Szilvai Gyula házassága

Spiró György:

Don Juan avagy tévéjáték a színpadon

Nánay István:

Mitől korszerű egy előadás?

Koltai Tamás:

á. N. Osztrovskij a magyar színpadon

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Iván Boldizsár: Mode d'emploi

Cette année en Hongrie est celle de toute une série d'anniversaires qui touchent de près le théâtre, ce qui fait qu'une partie importante du numéro de novembre est consacrée à l'histoire du théâtre. Non seulement pour fêter d'une façon formelle ces anniversaires, mais pour aller à la recherche d'enseignements qui peuvent être appliqués même aujourd'hui dans la pratique théâtrale.

Éva Mész: Vice de titans

Un des plus grands auteurs hongrois du XIX^e siècle, Imre Madách, est né il y a 150 ans. Madách, non seulement à l'étranger mais aussi en Hongrie, fut considéré comme l'auteur de *La Tragédie de l'Homme*. Ces dernières années — surtout grâce au Théâtre National et à l'adaptateur de tact de ses oeuvres, Dezső Keresztury — on put faire connaissance d'autres drames de Madách aussi. L'étude présente a pour but d'enrichir le répertoire madáchien de plus en plus ample.

Le théâtre de Csokonai

Mihály Csokonai Vitéz, né il y a 200 ans, le plus grand poète des Lumières en Hongrie, est également important comme auteur dramatique. Nous publions une sélection de textes de son époque et de fragments d'histoires littéraires sur l'homme et l'oeuvre.

Erzsébet Berkes: Sándor Hevesi

Sándor Hevesi fut le metteur en scène-directeur du Théâtre National après la Grande Guerre. Bien qu'il n'ait été en tête de la troupe que pendant un temps bref, c'est à partir de son entrée en fonctions qu'on peut dater le renouveau du théâtre hongrois. Il ouvra la voie aux nouvelles tendances et non seulement en tant que metteur en scène mais aussi qu'écrivain, il

fit beaucoup pour que le théâtre hongrois connaisse une évolution théoriquement bien fondée.

Júlia Székely: Souvenirs des cours de mise en scène de Hevesi

L'auteur de cet article fut élève du cours par lequel Hevesi fonda la formation des metteurs en scène en Hongrie. L'article composé des notes d'une part et de mémoire, de l'autre, présente d'une manière fidèle la conception de diriger un théâtre de Hevesi, ses théories et sa pratique dans la mise en scène.

István Nánay: Le Stade populaire du théâtre

Le festival d'été de Szeged, ville du Sud de la Hongrie, a 15 ans. Les critiques mènent des discussions sur son programme et ses objectifs déjà dès le moment de sa naissance. Il serait préférable que Szeged devienne le théâtre populaire de la pensée du XX^e siècle exigeant la participation du public au lieu de se concentrer à des représentations spectaculaires.

István Gábor: Représentations en plein-air à Budapest en 1973

Dans les théâtres en plein-air de la capitale on ne remarque pas beaucoup d'esprit d'entreprise. On a composé une nouvelle musique à une vieille vaudeville française et on a monté une opérette hongroise au couplets remaniés. Dans le Théâtre en Plein-Air de Margitsziget — qui est le refuge de l'opéra en été —, le programme est meilleur et plus varié que l'année dernière.

Erika Szántó: Roméo de Tamás Major à Stratford

Bizarre coïncidence: la Royal Shakespeare Company, dirigée par Terry Hands, a découvert la même conception politique en Roméo et Juliette, laquelle a été réalisée dans la mise en scène de Tamás Major, il y a deux ans, au Théâtre National de Budapest.

Ádám Katona: Pièce sur Apáczai de Páskándi a Kolozsvár

La pièce sur János Apáczai Csere, érudit professeur transylvain du dix-septième siècle, de Géza Páskándi, écrivain hongrois de Roumanie, a été jouée sous le titre *Je choisis ma Tour* par l'ensemble du Théâtre Hongrois de Cluj. La représentation a mis l'accent sur les idées relatives à la vocation professionnelle et à la fermeté.

Tamás Mészáros: Chez le Vingt-cinquième Théâtre

L'entretien avec les animateurs du Vingt-cinquième Théâtre a pour sujet les projets et les questions du fonctionnement du théâtre et les problèmes actuels de la vie théâtrale de Hongrie.

János Korompay: Entretien avec Madame Elma Bulla

Il n'y a pas longtemps que le monde de théâtre hongrois a fêté le soixantième anniversaire de l'actrice du Théâtre Víg. Elle se montre optimiste dans cet interview et dit que des la naissance du théâtre, la crise existe, mais tant que le monde tournera, le théâtre persistera.

Gábor Bánai: Jeu sur le joueur

La Conspiration, jeu télévisé d'Arthur Jens traite l'histoire connue de Jules César et de Brutus sous un nouvel aspect. L'étude fait l'analyse du travail excellent de l'acteur qui joue César, Lajos Báti, en comparant en quelque sorte ses caractéristiques avec ceux d'András Kozák, interprétant le rôle de Brutus.

Anna Földes: Hommage à Ágnes Hegedüs

C'est au mois d'août qu'une comédienne remarquable qui jouait surtout des rôles de caractère, Ágnes Hegedüs, est morte. Elle faisait partie de la troupe du Théâtre-Szigligeti de Szolnok, ville se trouvant dans les régions centrales de Hongrie, mais elle a attiré l'attention même des journaux de la capitale, et grâce à la télévision, son talent a pu être connu par tout le pays.



Ára: 12 Ft

© 1990-1991 K&N Co. All rights reserved.

