

SZÍNHÁZ



Nánay István: Amatőr seregszemlék • Koltai Tamás:
A színház alkímistája: Eugenio Barba • Mészáros Tamás:
Grotowski felel? • Saád Katalin: Színház, Jancsónál •
Szántó Erika: Arnolf új arca • Czére Béla: Látszatdrámák
• Csík István: Az „embertan” tudománya • Köröspataki
Kiss Sándor: „Beszélgetés” a százéves Mejerholddal

1974
Február



A SZÍNHÁZ MŰVÉSZETI
SZÖVETSEG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM 1974.
FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐHELYETTES:
CSABAINÉ 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 jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797



73.4019 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
A címlapon:
Dénes Piroska (Fruzsina) és Bicskey Károly
(Mócsi) Baranyi Ferenc:
A lónak vélt menyasszony című komédiájában
(Békés megyei Jókai Színház)
(Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Székely László díszlete Ciprian: Gácsérfej című
vigjátékához (Szolnoki Szigligeti Színház) (MTI
Fotó)

TARTALOM

Nyitott színház

VITÁNYI IVÁN

Az amatőr színjátszás - ma (2)

NÁNAY ISTVÁN

Amatőr seregszemlék (2)

KOLTAI TAMÁS

A színház alkimistája: Eugenio Barba (10)

MÉSZÁROS TAMÁS

Grotowski felel? (14)

SAÁD KATALIN

Színház, Jancsónál (17)

játékszín

SZÁNTÓ ERIKA

Arnolf új arca (21)

CZÉRE BÉLA

Látszatdrámák (24)

LUX ALFRÉD

A pódium örömei és gondjai (29)

BÁNYAI GÁBOR

A játék hiánya a Bulgakov-előadásokban (31)

CSERJE ZSUZSA

A szolnoki Gácsérfej (33)

SZÜCS MIKLÓS

A magyar dráma jegyében (36)

fórum

NYAKAS SZILÁRD

Árnydramaturgia, avagy a dramaturgia árnya? (39)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN

Az „embertan” tudománya (41)

világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

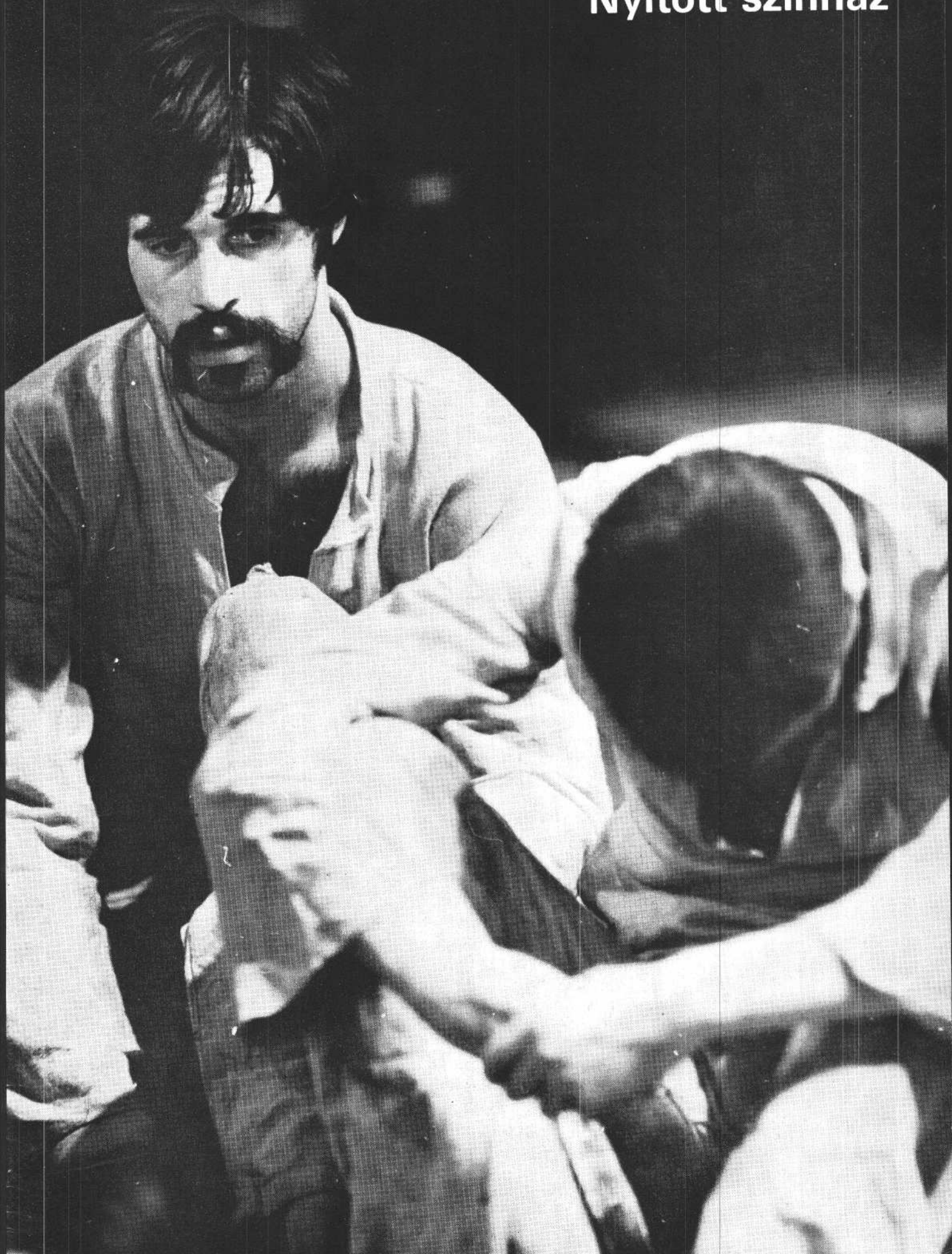
„Beszélgetés” a százéves Mejerholddal (44)

műhely

RADNÓTI ZSUZSA

Ősvigasztalás (47)

Nyitott színház



Az amatőr színjátszás - ma

Tévednek azok, akik abban látják csak az amatőr színjátszás jelentőségét, hogy közönség- és színészutánpótlást nevel. Sokkal többről van szó, a társadalom és a művészet *sem* pontjából egyaránt.

Az amatőr művészeti tevékenységek társadalmi szerepe mindig is túlmutatott közvetlen hatásán. Azok a fiatalok, akik ezekben a mozgalmakban részt vettek, nem csupán a művészetben szereztek jártasságot, hanem társadalmi szerepet is vállaltak, közösséget kerestek, a maguk kifejezésének lehetőségét próbálgatták. S ennek hatása akkor is megmutatkozhat, ha maga a művészi gyakorlat esztétikailag sem igazán magasrendű.

De a művészeti szerepet sem lehet az utánpótlás nevelésére korlátozni. Az amatőr művészeti mozgalmaknak azonban ugyanúgy megvan a maguk története, mint a hivatásos művészeteknek. Ahogy a hivatásos műfajoknak

vannak virágzási és hanyatlási szakaszai - ugyanúgy az amatőr ágazatoknak is. Nagyon érdekes, hogy mikor melyik következik be.

Az amatőr színjátszás történetében is több korszakot különböztetünk meg. A századforduló után több jelentős újító (Sztanyiszlavszkij, Antoine, nálunk a Thália) kezdett amatőrökkel. A 30-as években az avantgarde törekvésekkel fonódott össze az amatőrizmus, legalábbis annak egyik ágazata.

Az utóbbi évtizedekben úgy látszott, hogy a színjátszás az amatőr mozgalmakon belül is háttérbe szorul. Művészetileg legalábbis kisebb volt a vonzóereje, mint a táncnak vagy a zenének. A „kocka” csak a legutóbbi években fordult, méghozzá nemcsak nálunk, hanem világviszonylatban is. S ebben számos ok játszott közre, az ifjúsági mozgalmak megélénkülésétől a televízió megjelenéséig (amely nem kedvezett a hagyományos színháznak, de annál jobban az oldottabb, közvetlenebb formáknak).

Az amatőr színjátszás ennek következtében egyszerre művészi tartalommal telt meg. Most ismét bebizonyosodott, hogy művészileg nincs profi és amatőr színjátszás, csak jó és rossz. Amatőrök is nyújthatnak igazi művészetet, habár nem mindig ugyanazokban a mű-

fajokban, mint a hivatásosok. A műfaji határ azonban nem merev, mostanában sok státusa szerint profi színház is hasonló szellemben dolgozik, mint az amatőrök. Olyan új mű-fajok vagy - Hont Ferenc kitűnő kifejezésével élve - színjátéktípusok alakulnak, amelyek egyaránt helyet kapnak a hivatásos és az amatőr színjátszásban. Új együttműködés alakulhat tehát ki közöttük.

A magyar amatőr színjátszás mostani növekvő szerepét ez a fejlődés határozza meg. Van benne jó és rossz, sikerült és sikertelen alkotás. (Ugyanezt el lehet mondani egyéb-ként a hivatásos színházról is.) Az amatőr színjátszás mindezzel együtt ma ismét szerves része egész színházi életünknek.

A továbbhaladás úja természetesen nyitott. Vajon tartós lesz-e az amatőr színjátszás fejlődése, vagy egy bizonyos fokon - esetleg éppen a jelenlegin - megreked? Vajon lesz-e elég ereje ahhoz, hogy az ígéretes kezdeményezéseket tovább tudja vinni, vagy csak a jelenlegi lesz képes ismételtetni? E kérdésekre a jövő adja meg a feleletet.

Elősegítheti azonban a jövő munkáját, a pozitív megoldást, ha az amatőr színjátszásnak megadjuk végre az őt megillető figyelmet.

Vitányi Iván

NÁNAY ISTVÁN

Amatőr seregszemlék

Októberben egy hónapon belül két nemzetközi fesztiválon vettem részt. A budapestin és a Wrocławin. Budapesten először rendeztek nemzetközi seregszemlét, Wrocławban negyedszer. A budapesti találkozó hivatalos neve Nemzetközi Színjátszó Fesztivál, a wrocławiai Nyitott Színházak Nemzetközi Diákfesztiválja. Budapesten három nap alatt 5 együttes tartott egy-egy előadást, Wrocławban nyolc nap alatt 20 együttes három-három előadást. A budapesti - előadássorozat volt, a wrocławai - fesztivál.

Miért a különbség?

Nem elsősorban formai, szervezési, lebonyolítási okai vannak az eltérésnek. A fesztiválok céljának, tartalmának két-féle megközelítése adhat magyarázatot a rendezvények különböző színvonalára.

Alig több mint egy évtized alatt az amatőr színházi mozgalom szerte a világon óriásit fejlődött. A 60-as évek elején jóformán csak az egyetemi együttesek képviselték a progresszív tartalmú, kísérletező formájú amatőr színházat. Ma - a társadalom életébe való mind intenzívebb alkotó-alakító részvétel igényétől hajtva - az ifjúság legszélesebb rétegei kérnek szót a világ minden táján, és gondolataik kifejtésére felhasználják a színházi forma nyújtotta lehetőségeket is. Tíz évvel ezelőtt még lehetett úgy fesztivált rendezni, hogy néhány ország egy-egy egyetemét felkérték a részvételre. A kínálat és a kereslet nagyjából fedte egymást, sokkal több exportképes együtessel nem rendelkezett egy-egy ország egyetemi színjátszása, mint amennyi részvételi lehetőség volt a fesztiválokon. (Gondoljunk csak arra, hogy 1965-ben hány csoportot lehetett volna ajánlani az Universitason kívül a nancyi fesztiválra? Nem sokat.)

A mai körülmények között, amikor megsokszorozódott a számottevő együttesek s ezzel együtt a fesztiválok száma, csak igen erős válogatással lehet egy fesztivált sikeressé tenni. A sokféle irány

zat, kísérlet, a társadalmi problémák sokféle megközelítési módja, tehát a minden tekintetben jellemző sokszínűség megköveteli, hogy a nemzetközi találkozónak meghatározott profilja, központi rendező elve, válogatási szempontrendszere legyen.

Ez feltételezi, hogy azonos művészi, színházi, politikai elveket valló szervező testület, az egész rendezvénysorozat jellegét meghatározó vezető egyéniség tartsa kezében a fesztivál előkészítését és lebonyolítását.

A válogatás természetesen valamilyen szempontból szűrést, szűkítést jelent. De a tematika szűkítése nem jelenti a stílusváltozatok csökkenését, a művészi színvonal leszállítását. Egy megfelelően tág határokkal meghatározott témakör megközelítése stílusosan, formai szempontokból kifejezheti az amatőr színházak rendkívüli sokszínűségét.

A nemzetközi mezőny részvétele azonban csak szükséges, de nem elégséges feltétele egy fesztivál sikerének. Az előadásokat követő viták, eszmecsere, konzultációk, a színházi életet, a társadalmi fejlődést érintő problémák megbeszélése legalább olyan fontos, mint ma-

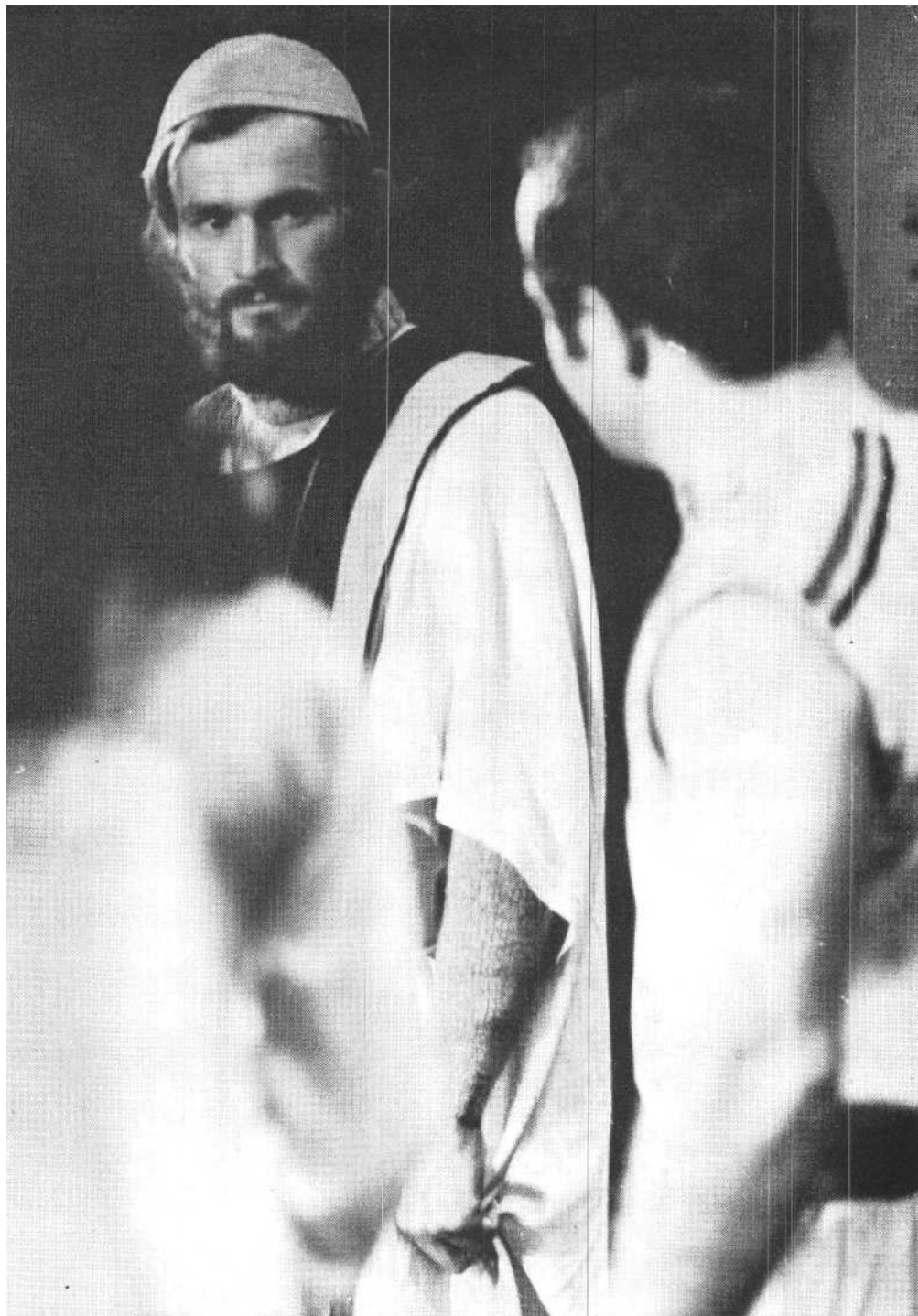
guk az előadások. Egy fesztivál sikerét igazán az jelzi, hogy a résztvevők egymást megismerve, egymás nézeteit, eszméit, művészi gyakorlatát elemezve mennyit gazdagodtak, milyen inspirációt kaptak további munkájukhoz.

A fesztiválok nem lehetnek bezártak, nem sikerülhetnek, ha csak a résztvevő csoportok tagjai nézik a produkciókat. Éppen ezért egy-egy fesztivál sikere nagyban függ attól, hogy a helység, a város milyen házigazda, mennyire érzi, tudja magáénak az ügyet, milyen mértékben pezdíti meg a mindennapos életet a fesztivál forgataga, milyen bázist alkot a lakosság. Nemzetközi tapasztalat, hogy a milliós nagyvárosok és a tízezer lakosú kisvárosok egyaránt nem alkalmasak arra, hogy bennük közüggé váljék egy fesztivál sorsa. Egy-egy ország közepes nagyságú városaiban viszont található elég érdeklődő, elég kulturális intézmény, amely otthont adhat az előadásoknak, valamint elegendő szállás és étkezési lehetőség is, s könnyűszerrel meg lehet szervezni a kiegészítő programokat (viták, filmvetítések, kiállítások, klubélet).

Biztató kezdet - hiányosságokkal

A magyar amatőr színjátszás az utóbbi években sokat fejlődött. Jogos igény volt tehát - a csoportok és a szakmai vezetők részéről egyaránt -, hogy mérjük fel, milyen színvonalat képvisel, milyen helyet foglal el a mi színjátszásunk, a környező népekéhez viszonyítva. Helyes és folytatandó kezdeményezés a nemzetközi fesztivál megrendezése. Az első lépések azonban még kissé bizonytalanokra sikerültek.

Budapest centenáriumi ünnepségei kapcsán a Művelődésügyi Minisztérium, a Fővárosi Tanács V. B., a Szakszervezetek budapesti tanácsa, a KISZ budapesti bizottsága és a Népművelési Intézet védnökségével a Fővárosi Művelődési Ház rendezte meg a fesztivált. A Budapesti Művészeti Hetek túlsúlyolt programjába illeszkedett a rendezvénysorozat, s - bizonyos szempontból érthetően --nem versenyezhetett a többi, vele egy-időben zajló, rangosabbnak ítélt eseménnyel. Így csaknem kizárólag egymás-nak játszottak a résztvevők. A program embertelenül zsúfolt volt. Dél előtt szakmai megbeszélés, délután, este, éjjel előadások, naponta négy-öt. Mivel a Fővárosi Művelődési Ház színház- és körtermének befogadóképessége alaposan el-térő, állandó tumultuózus jeleneteknek ehettünk szenvedő részesei. A tájékoz-



Budapesti Színjátszó Fesztivál: a Tatabányai Bányász Színpad előadása (Danek: Negyven gazfickó meg egy ma született bárány)

tatás elégtelen volt, a kötetlen beszélgetésekre, a kikapcsolódást nyújtó szórakozásra, klubéletre nem volt meg a lehetőség.

Mindez tulajdonképpen a lebonyolítást érintő formai kifogás, ám igen-igen sokat jelentenek ezek az „apróságok” ahhoz, hogy a találkozó jó légkörű, fesztiválhangulatú legyen.

A nagyobb probléma a résztvevők kiválasztása, meghívása körül adódott. A hazai mezőnyt hét együttes képviselte. (Eredetileg nyolc, de az utolsó percben, a fesztivál első napján „kizsűrítették” a Metró Színpadot. Vajon azt is a „gyermekbetegségek” számlájára írjuk, hogy a zsűrizés ilyen fejtellenül zajlott le?) Ezek az együttesek a hazai amatőr szín-

játszás élvonalába tartoznak, bár azon lehetne vitázni, hogy egyik-másik csoport helyett mások nem képviselték volna-e jobban a magyar színeket.

A fesztiválra meghívták a szocialista országok egy-egy együttesét. A rendezők előzetesen nem tájékoztak, válogattak. A kiválasztást az illető országok szakembereire bízták. Mivel az egyes országokban más-más választási szempont érvényesült, érthető, hogy az előadások tematikája, színvonala nagyon különbözött.

A találkozó így elsősorban a műfajok és feldolgozások sokféleségét reprezentálta, meglehetősen eltérő művészi szín-vonalú, gondolati igényességű produkciók váltogatták egymást.

A *Pathelin Péter mester* című ófrancia komédiából a varsói Akt 69 előadásában elveszett a komédia, csak a csodálatosan szép díszletek, jelmezek képzőművészeti élményében gyönyörködhattunk. A martini TEES Színpad viszont megismertette Turgenyevet mint komédiaszerzőt. *Egy szaka a Nagy Vadkanhoz címzett korcsmában* című darabját játszották a szlovák munkásszínházak, fergeteges némafilmbohózáti stílusban, s a találkozó egyik nagy sikerét aratták.

Német specialitást, a kávéházi kabarészínház légkörét igyekezett visszaadni a lipcsei Karl Marx Egyetem Poétikus Színháza, amikor a Dachauban fiatalon elpusztult Jura Soyfert *Világvége* című szatírját játszották el. Am egy percig sem éreztem, miért éppen ezt a darabot mutatták be, milyen aktuális mondandója van ma a harminc éve irt, a diktátor „diplomatajának” kálváriáját ábrázoló műnek. A szatíra ötletek sorává szelődött.

De nem járt jobban Soyfertnél Danek sem. *Negyven gaffickó meg egy ma született bárány* című szatírját a tatabányai Bánya Színpad értette félre. A Heródes király gyermekgyilkoltatása ürügyén meglevenített kegyetlen szatíra helyett a tatabányaiak katonaviccek sorát játszották el unottan, rutinból.

A belgrádi Dadov Színpad fiatal jugoszláv szerző, Vuk Vučo *A háromlábú kutya* című művét mutatták be, ami a *III. Richárd* persziflázsa, ugyanakkor az i666-os londoni tűzvész után játszódó, mégis modern misztériumjáték. Szimbolikus darab, elgondolkodtató komédia. Díszlet nincs, a szereplők kettős szerepet játszanak, a figurákat csak jelzik. A néző aktivitására nagy szükség van.

A Pincészház Szécsi Margit bébikrimijét viháncolta végig. *Eszem a gesztenyét* című előadásuk példázza, így kellene, lehet gyerekszínházat játszani. Egy ugróasztalnak kiképzett vaságy egyaránt szolgált játszótér, lakószoba, hulinárlang gyanánt. A szereplők akrobatamutatványok közben is tudnak énekelni, s a nem túl igényes történet, valamint az „eszmei mondanivaló” a játékos ötletekkel jól megemészthető lett, akárcsak az előadás végén szétszórott gesztenye.

A találkozó botrányköve a Manézs Színpad bemutatója, Bereményi Géza: *A korába visszahelyezett Csokonai Vitéz Mihály* című művéből készített improvizációs játék volt. Az eddig elsősorban mozgáskompozíciókra építő társulat új kifejezési eszközöket, stílust keres. Ehhez a törekvésükhöz nem a legszerencsésebben

választották meg az irodalmi alanyanyagot, mert Bereményi kimerítően filozófiáját zavaros formába rejti. S az együttes nem tudott rendet teremteni a műben, nem találta meg még az abszurdba hajló groteszk ábrázolás eszközeit, az ötletek nem álltak össze egységes egésszé.

A fesztivál kiemelkedően legjobb külföldi előadása a szófiai SU-113 együttes bemutatkozása volt. Két évvel ezelőtt Wroclawban nem hívták fel magukra a figyelmet *Analfabéta* című szatírjukkal. Most mintha egy merőben új társulatot láttam volna. Stachimov *Horo* című regényének feldolgozását játszották, mely az 1923. szeptemberi bolgár felkelés történetét eleveníti meg. Nem történelmi drámát, nem hősök arcképcsarnokát láttuk. A regény történetét „megemelték”, általánosabb érvényűvé tették, felhasználták ehhez a bolgár folklór elemeit, táncokat, dalokat. Kifejezőeszközük elsősorban a mozgás. Pusztai körszínpadon játszottak, és az emberi viszonylatokat, a természeti eseményeket, a történeteket hallatlan intenzitással és kifejező erejű mozgással ábrázolták. Megrendítően szép és kegyetlen előadás, amelyben minden heroizálás vagy sematikuság nélkül fejeződik ki a nép, a progresszív erők legyőzhetetlensége.

Mindent egybevetve, a Budapesti Nemzetközi Színházi Fesztivál biztató kezdet. Meggondolandó azonban, milyen legyen a folytatás, Budapest-e a legalkalmasabb megrendezésére, milyen előzetes válogatási szempontot kellene érvényesíteni, hogyan lehetne nyitottabbá tenni a rendezvényeket, miként érhető el, hogy a színházi szakma, a kulturális, művelődési szakemberek, az amatőr színházi apraja-nagyja a mosztaninál jobban vegye ki részét a találkozó munkájából, mert nem közömbös, hogy kik és mennyit hasznosítanak a nem olcsó (az ideai költségvetés több mint 600 ezer forint volt), de feltétlenül szükséges és hasznos rendezvényből.

Nyitott színház

A wroclawi fesztivál tartalma minden alkalommal más. Az első időben fesztiválok fesztiváljának nevezték, s lényegében azok is voltak, ugyanis összegyűjtötték Európa nemzetközi és részben nemzeti fesztiváljainak legjobb produkcióit. A harmadik wroclawi fesztivál azonban már számolva a megváltozott amatőr színházi körülményekkel, meghatározott koncepció szerint válogatott Európában és más földrészekben az elő-

adásokból. Ez azzal járt, hogy a kezdeti egyetemi jelleg is tágult. Az ideai fesztivál új megnevezése ezt a kitágulást jelzi: a nyitott színházak fesztiváljának nevezték. Miféle törekvéseket, színházi elképzeléseket takar a „nyitott színház” elnevezés?

Boguslaw Litwiniec, a wroclawi fesztivál igazgatója szerint a nyitottság nem esztétikai kategória, hanem etikai, de mint ilyen természetesen nem választható el az esztétikától sem. Az amatőr színházak legjobbjai mind közéleti töltésűek, élénken követik a történelem, társadalom mozgásait, különösen élesen reagálnak azokra az ellentmondásokra, anomáliákra, amelyek társadalmi környezetükben termelődnek. Ezek az ellentmondások a szocialista országokban az ideális modell és a meglevő valóság között állhatnak fenn, a kapitalista rendszerben pedig a nyílt vagy burkolt elnyomás, a különböző civilizációs veszélyek, a politikai manőverek következtében állnak elő. Ezek a színházi társulások tehát kritikus hangúak, politizálók, közönségüket alakítani akarók. Céljuk: nyitotttá lenni a környezet problémáira és nyitotttá tenni a környezetet, hogy vállalják a problémák megoldását. A wroclawi fesztivál ezeknek a színházaknak kíván helyet adni, minden műfaji, stílusi megkötés nélkül.

Az együttesek és az előadások zöme teljesítette a fenti követelményt. A fesztivál konferenciái, a viták mind e színházi forma, a közéleti fórum problémáiról szóltak, akár az irodalom és a színház, akár a néphagyományok és a kísérleti színházi törekvések kapcsolatáról beszéltek.

Ez a válogatási elv a produkciók megítélését néha problematikusá teszi. Ha ugyanis egy együttesnek az az elsődleges célja, hogy bizonyos irányba orientálja közönségét, akkor tulajdonképpen csak azt lehetne minősíteni: elérte-e célját, azaz a megfelelő társadalmi reakciót váltotta-e ki a nézőből vagy nem. Az esztétikai elemzés ekkor csak azt vizsgálhatja, milyen eszközök, megoldások segítettek, illetve gátolták a kívánt hatás elérését. Ehhez azonban a kialakult normák nemigen alkalmasak. E dilemmát legjobban egy São Paulo-i brazil együttes *Mama, a király* című előadása kapcsán tudom érzékeltetni. Az előadás nem más, mint a brazil történelem epizódjainak revüsitett feldolgozása. Az uralkodó osztály képviselői csupa selyem- és tüllruhában táncolva, énekelve, operett-

stílusban játszanak, a nép fiai, akik gyakran a nézőtéren tartózkodnak vagy onnan mennek a színpadra, ellenpontozzák - igen halványan - a színpadi cselekményt. Az ő énekük eltérő ritmusú, utcai öltözékben vagy félmeztelenül jelennek meg. A két „tábor” közötti ellen-tét nem elég kontrasztos, nincs össze-ütközés, a cselekmény számunkra szinte követhetetlen, a sok dalbetét, szóló és kartánc, átöltözés, flitter, revüötlet idegennek hat, különösen a progresszívnek mondott tartalomhoz képest. Rossz, hatástalan előadás. Az együttes tagjai pedig azt állítják, hogy a brazil közönség, amelyhez eljutnak, „veszi a lapot”, és érzi, tudja: a szabadságvágyról, a nemzeti öntudatról, a társadalmi egyenlőtlenség megszüntetéséről szól az előadás.

Ezzel a szélsőséges példával csak jeleztem, hogy az előadások megítélésakor mindig igyekeznünk kell a csoportok hazai körülményeit is figyelembe venni, mert *amit és ahogy el tud mondani* (és *el kell hogy mondjon*) egy svájci, azt és *úgy nem teheti* (és nem is kell hogy tegye) egy portugál vagy argentin együttes.

Az az előadás, amely valóban haladó tartalmú, amely nemcsak egy különleges közönségnek szóló elszigetelt problémakört tárgyal, amely az általánosítás szintjére emeli mondandóit, az esztétikai szempontból is kiemelkedő. A két komponens egymást segíti. Ezek a produkciók egyaránt hatnak a szűkebb nemzeti és a tágabb nemzetközi közönségre. Jó néhány ilyen előadást láthattunk Wroclawban.

Félelmetes, rejtélyes, ugyanakkor pontosságával, a hatáselemek gazdagságával és kiszámíthatóságával lenyűgöző produkciót mutatott be a Tenjo Sajiki japán együttes. A *Vak fejegyzései* című darabjuk pontos történetét visszaadni nem tudom, s alig hiszem, hogy a nézők közül valaki is tudná. A darab sajátos ötvözete egy hagyományos japán dráma-formának, amerikai popmusicalnek és magas színvonalú, rafinált sokkoló szín-házi effektusoknak. Az előadás nagy része sötétben játszódik. Itt-ott, a színpadon, a nézőtér különböző részein, a karzaton, a zsöllyében világítanak meg egy-egy kis területet, ahol éppen játszódik egy jelenet. Az egész színház játszik, soha nem lehet tudni, hol folytatódik a cselekmény. A nézők sötét nézőtérre botorkálnak be, a produkció kezdetekor a színház ajtóit a színészek egy csoportja bedeszkazza, éktelen üvöltés közepette.

A színpadon egy úgynevezett Sunae Jubaku játék zajlik, kötött, lassú mozdulatokkal, bonyolult koreográfiával, misztikusan. A nézőtéren kószáló, a sötétség leple alatt hol itt, hol ott felbukkanó színészek állandó támadást intéznek a színpadon próbáló, játszó csoport ellen. Újra és újra megölik a hagyományos drámát játszókat, akik mindig új életre kelve folytatják produkciójukat. Verekedések, fojtogatások, akasztás változtatják egymást. S mindez úgy, hogy a néző egy pillanatra sincs biztonságban, s a sorok szélén ülők a játék hevében néhány ütést is kapnak. Az előadás végén a két csoport tagjai együttesen énekelnek egy feloldó, himnikus hangzású beat-számot, s a közönség közé mennek - miközben a színpadról egyre erősebb füst tölti be az egész színháztermet, s szabályosan kifüstölik a nézőket.

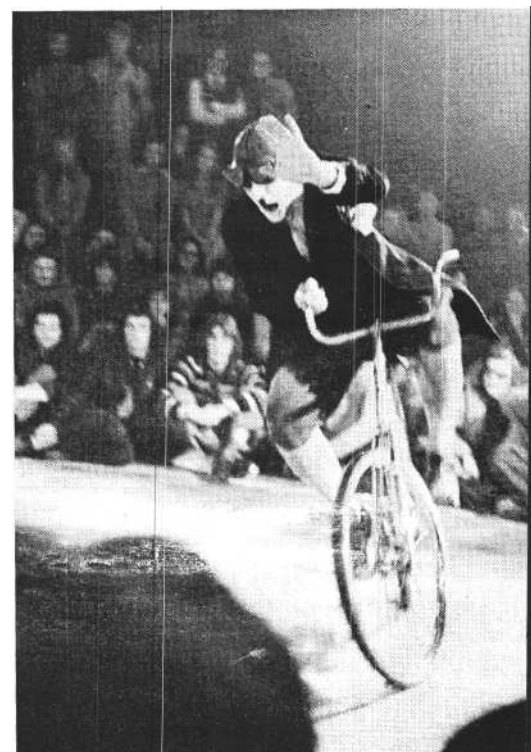
A maga nemében egyedülálló produkció felejthetetlen esztétikai élményt nyújt. A színek, a hangok, az események, a zene tér- és időbeli ritmusa, kompozíciója képzőművészeti és színházi élményt egyaránt ad. S amikor a látványtól lenyűgözve, a sokkoló hatásoktól szorongva ül a néző a zsúfolt nézőtéren, s mégis magányosan, kiszolgáltatottan - kényelmetlen és kellemetlen érzések kerítik hatalmába. Kezet szeretne nyújtani a melléte ülőnek, segítséget, támogatást kérni és adni, de nem mozdul senki. Ezt a felemásságot növeszti fel a befejezés is, amikor a színészek nyújtják kezüket nézők felé, s a nézők a füsttől prüszkölve menekülnek. Kegyetlen előadás. S nem elsősorban a sokkoló eszközei miatt, hanem mert tudatosít egy érzést: az egyedüllét kiszolgáltatottságának érzését.

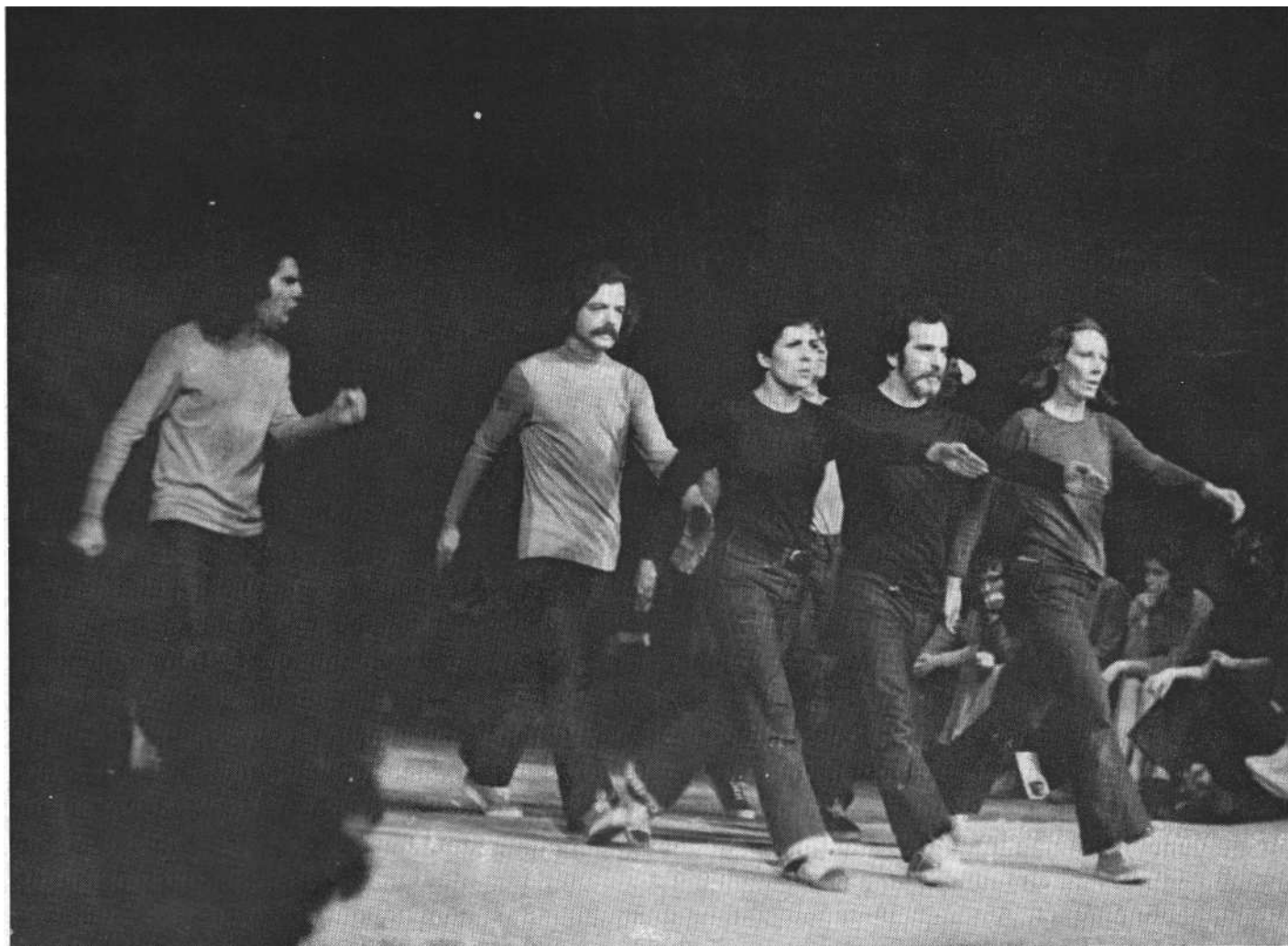
A svájci Création együttes (Lausanne) egészen más műfajt képvisel. Vérteli komédiát játszanak, a svájci polgárt kigúnyoló komédiát. Georges Smith mintaférj, apa, beosztott, akinek fáj, ha nem úgy mennek a dolgok, ahogy azt előírták, akit bánt minden rendetlenség, a szabályok semmibevevése. Állandóan a szabályok megsértésével és rendezetlenséggel találkozik. Küzd, harcol a rendért, de a rendetlenség elsöpri, elönti a szemét, a papírhulladék - a rend mártírjává válik. Nem túl eredeti a mondandó, annál gazdagabb a tálalás. Ötlet ötlet hátán, amelyek közül az egyik legtöbbet mondó: a főhőst elborítják a többiek papírhulladékkal. Georges Smith küszködik, hogy kiszabaduljon a mindent elöntő szemét börtönéből, de nem első-

szorban saját életéért aggódik, hanem a tüzet akarja megakadályozni, amit a papírhegyeken sétáló cigarettázók okozhatnak. A Rendet kiszolgáló, a saját rendjét féltő polgár karikatúráját mutatja fel az előadás.

Jóval fenyegetőbb képet rajzol ugyanerről a típusról a müncheni Freies Theater előadása, *a Brecht után*. Vaskos, trágár kabaréotletekkel mutatják be, hogyan válik valaki senki-semmi emberből a nemzetközi tőke érdekeinek megfelelően Führerré. Nem a negyven évvel ezelőtti eseményeket ábrázolják, hanem a hitleri példa nyomán a máról, a mai ultrajobbos ideológiák továbbéléséről, újraéledéséről és az ennek megfelelő társadalmi bázisról szólnak. Az előadás csúcspontja a következő jelenet: a Vezér elé terítenek egy horogkeresztes birodalmi zászlót, s ráhelyeznek egy össze-csukható kempingszéket. A Vezér, cipőjét gondosan levetve, végiglépdel a zászlón, kikerülve a horogkeresztet. Leül, majd adjutánsa egy tokból előhúzza egy lapfűrészt. A Vezér a kezébe veszi, próbálgatja, mire lehetne használni. Jogarnak nem jó, fegyvernek sem alkalmas. Térde közé szorítja a nyelét, és véletlenül meghajlítja a lapját, mire az pendül egyet. Ijedtségét leküzdve, újra meghajlítja a lapot, majd újra és újra. Fensőséges képpel veszi át segédjétől a

Wroclawi fesztivál: a nyugatnémet Freies Theater előadása (Brecht után)





Wroclawi fesztivál: az argentin Once Al Sur együttes előadása (Buenos Aires ma) (Blaszó Marianne felvétele)

hegedűvonót, és a fűrészen játszani kezd. Szép dallamot intonál, disszonáns hangokkal elegyítve, miközben társai a nézők között kalapoznak. Ez a Vezér más, mint a régi. Bár a bajusza ismerős, ez, ha lehet, a Führernél is veszélyesebb, mert ez muzsikál, eszközei kulturáltak, „humanizáltak”.

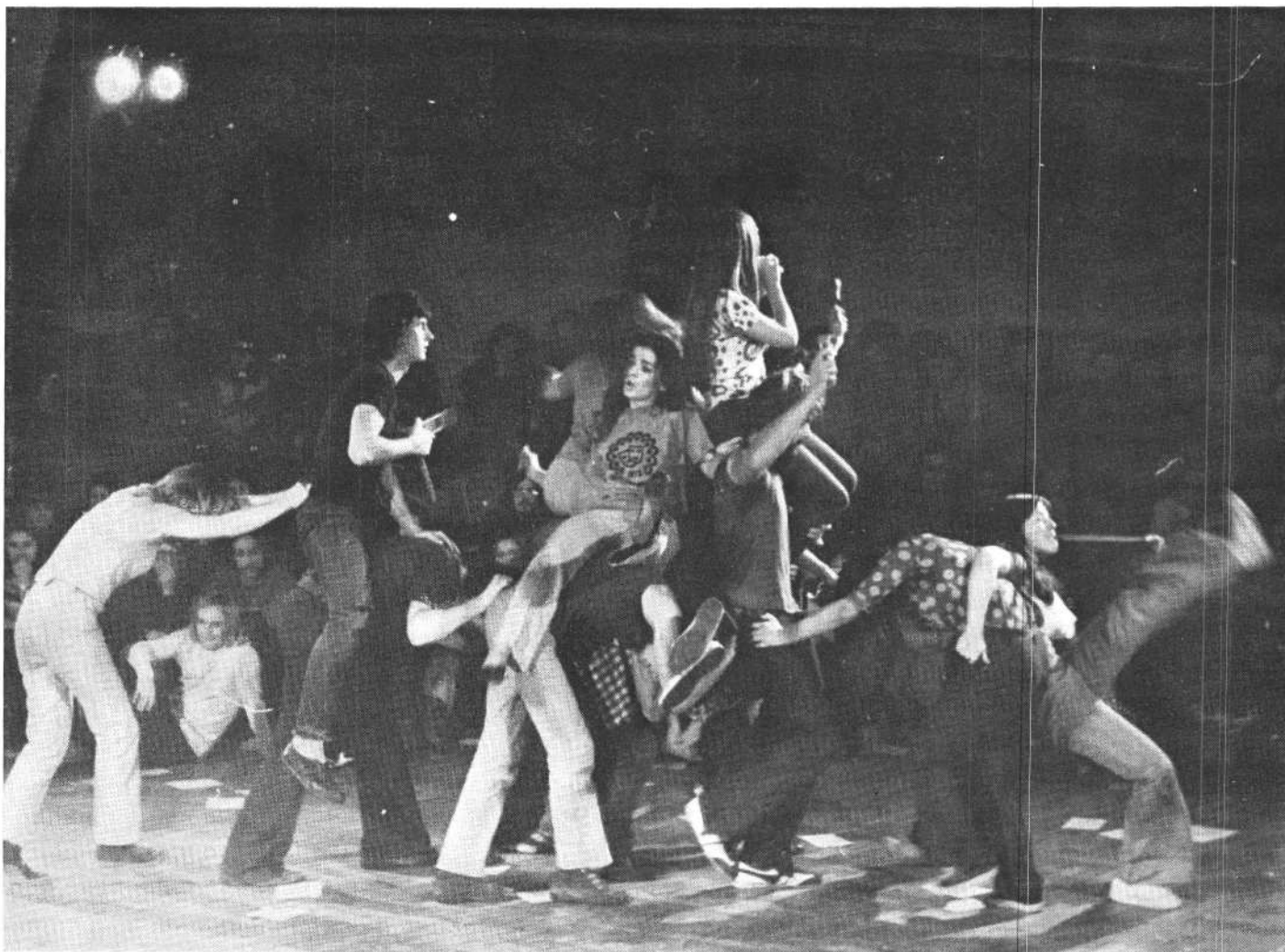
A lengyel Teatr 77 (Lódz) társadalmi mondandójához bibliai keretet választott. Előadásuk - *Passió II.* - két ellen-tétes részből tevődik össze. Az első rész a keresztút pantomimikus megjelenítése, a második rész mai korba helyezett utolsó vacsora. A keresztút rút verekedéssé fajul, a Krisztust kísérők összeverekednek a hátramaradt tárgyakon. Ez a rész artisztikus, groteskségében is szép mozgáskompozíció. Az utolsó vacsoránál viszont alig van mozgásos akció, dominál a szöveg. Jézus és a tanítványok mai ruhás fiatal emberek. Papír-tálcát osztanak szét a nézőknek, és meghívják őket asztalukhoz. Az asztalt a csupasz földre rajzolják ki, s a földön ülve az asztal egyik oldalán az apostolok, a másikon a nézők foglalnak helyet. Jézus beszélni kezd - az államról, a törvényekről, a szabadságról. Az apostolok a feddést hallva, önkritikát gyakorolnak,

majd egyre türelmetlenebbül várják, hogy példabeszéd helyett konkrét utasítást kapjanak, mit kell cselekedniük. Unottak, csalódottak, hiszen azt várják, hogy mások gondolkodjanak helyettük. Társalognak, tömegdalokat énekelnek, demoralizálni igyekeznek a közönséget. Jézus eközben rendíthetetlenül prédikál. Az apostolok végül látványosan kima-síroznak a teremből, egyedül hagyva Jézust, valamint az első részből ottragadt Máriát és Magdalénát, Krisztus elrejtett vörös köpenyével. Nem nehéz felfedezni, hogy az előadás az anomáliákról szól, az elvek és a gyakorlat, az elmélet kidolgozói és a határozatok végrehajtói közötti ellentétekről. Jézus egyébként Lenin-idézeteket mond.

A portugál Teatro a Communa szintén áttételesen fejezte ki gondolatait. Gil Vilant középkori egyházi drámaíró két *auto sacramentalja* szolgált alapul az előadáshoz. Elvont példázatok ezek a darabok, etikai tartást sugárzók. Az első: *A lélek születése*. A körszínpadon összekuporodva fekszik egy nő, darócruhában, köréje csigavonalban nyolc játékos kétméteres bambuszrudakat helyez a földre. A nő - a lélek - végigmászik, kúszik, húzózkodik a bambuszruda

kon, megéli a szülés minden fájdalmát. A lélek élni kezd, járkal, énekel, táncol, de a Kultúra, a Vallás, a Mítoszok ketrecébe - a bambuszok kalodájába - kerül, s megalázzák, megtiporják, tönkre akarják tenni. A lélek lázad, és ledönti a körülötte falként meredező bambusz-rudakat.

Míg ez a játék tragikus jellegű, a második kifejezetten komédia. A pokol tornácán vagyunk, ahol az ördög és segédje előtt (akit az első darab főszereplő-nője játszik, tipikus portugál szemetes-asszonyként, kukáskocsit tologatva) felvonulnak az erkölcsi alapelveket, a társadalmi rétegeket képviselő típusok, s mind halálra ítéli őket az ördög. A pokolra jutottak azonban fellázadnak, s az ördögöt is halálra ítélik. Az első rész elvont mozgáskompozícióval, kevés szöveggel hat, a második mai környezetet jelez a ruhákkal, a nikkelezett tolószékkel, a kukáskocsival. A bambuszrudakat a második részben az ördög segédje osztja ki a halálba menőknek, hogy aztán azok fegyverré váljanak az egyenként gyenge, együtt erős elítéltek kezében. A társadalmi, közéleti töltés a vallási eredetű darabokban is nyilvánvaló, s ez a töltés a modern színpadi nyelv magas



Petőfi-rock (Szegedi Egyetemi Színpad) (Blaszó Marianne felvétele)

szintű kifejezőmódjával párosult. Ezért nagy hatású, s úgy, hogy egy pillanatra sem aktualizál, nem lép ki a választott műfajból, mégis, éppen a színházi eszközök maisága miatt, előidéző egy mára utaló asszociációs sort.

A fesztivál egyik legemlékezetesebb produkcióját az argentin Once al Sur együttes mutatta be, *Buenos Aires ma* címmel. Négy fiatalember és két lány történeteket játszik el, és politizál. Nem közvetlenül, de nem is allegorikusan. Egyszerű, mindennapos történetek elevelednek meg, amelyek alkalmasak arra, hogy egy-egy politikai tételt sűrítsenek magukba, s cselekvésre, gondolkodásra ösztönözzenek. A színészek mindent a testükkel fejeznek ki, igazukat a játékosok emberi tartása, a játékban való rész-vétel intenzitása hitelesíti. Öt jelenetből áll az előadás. Az elsőben a jó állás, lakás reményében jön a városba egy falusi fiatalember. Ám segítőkészség helyett elutasítást talál, csak a rendőrség kecségeti vágyai beteljesülésével. Rendőrként spiclinek kéne lennie, de ő a tüntetők mellé áll, ezért gazdái megkínózzák, megverik, utcára dobják.

Gyerekekről szól a második jelenet. Felnöttebb gyerekekről, akik indiános

dit, katonásdit, pilótásdit, űrhajósdit játszanak, egyre vadabban, egyre kegyetlenebbül, vérremenőbben. Mint ahogy ez az életben szokásos.

Menetelés a címe a harmadik jelenetnek. Zárt rendben menetelnek a szereplők, akik különböző közömbös, individualista típusokat képviselnek. S ezeket a közönyöseket, a közösségért tenni nem tudókat, nem akarókat egy láthatatlan erő kilövi a sorból. A szereplők sorban kidőlnek, a hátulsó sorból helyükbe lépnek az új emberek, a lebukók hátrakúsznak, felállnak, újabb sort alkotnak, és folytatódik a körforgás. A közömbösek számos típusa bemutatkozik, és mind elpusztul.

A negyedik részben az állatokká nyomorított emberek, akiknek még a lelkét, a gondolatait is kiölte a lealjasító hatalom, alligátorokként csúsznak, másznak, falják egymást. Van, aki ki szeretne emelkedni, de a többiek visszahúzzák, és van, aki elég erős ahhoz, hogy talpra álljon, újra emberré váljon.

Az utolsó jelenet az intellektuel, a gondolkodó ember megcsúfolása, szentségtelen keresztútja. Az olvasó embert a többiek leköpködi, inzultálják, megfosztják ruháitól, megfeszítik és meg-

verik. Az ütések igaziak, a nyál igazi, a szenvedés igazi. A jelenet nyomán a színészekben és a nézőkben szégyen ébred. A jóérzésű néző tulajdonképpen védelmére kelne a gondolkodó és szenvedő embernek, de a kízóók félelmetesek, s a közönség-beidegződés túl erős. A szereplők a jelenet végén zavartan megbánják tettüket, a nézők „csak” szégyenkeznek.

Az aktivizálás lehetőségei - a szegedi Egyetemi Színpad előadásai

Mindkét fesztiválon részt vett a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásával (a SZÍNHÁZ 1973 októberében írt a produkcióról). A budapesti találkozón a bolgár együttesel egyen-rangú sikert aratott az előadás, Wroclawban pedig a legjobb, a legerőteljesebb, a nyitott színházi ideált leginkább megközelítő előadásnak tartották. Előadásuk végén a nemzetközi közönség csaknem minden tagja betódult a játék-térre, s a szereplőkkel együtt énekelve a forradalmi dalokat - az Internacionálét, a Marseillaise-t, a Warsawiankát - vonult ki a teremből az előcsarnokba. A közönség aktív résztvevőjévé vált az előadásuknak.



Kömíves Kelemen (Szegedi Egyetemi Színpad)

Az a törekvésük, hogy két év óta a közönséggel kialakítható kapcsolatok új és új formáját keresik, mindkét fesztiválon megértésre talált, a nézők kapva kaptak az alkalmon, hogy részesei legyenek a játéknak.

Ez megkülönböztetett figyelmet érdemel, és érdemes nyomon kísérni e törekvéseket. Annál inkább megtehetjük ezt, mivel az együttes ugyancsak októberben bemutatósorozatot tartott Szegeden, amelynek keretében a két év minden produkcióját együtt láthattuk.

Az *Örök Elektrában* (a SZÍNHÁZ 1972. márciusi számában írtunk az előadásról) a közönségnek is szerepet szántak. A nézők az ókori város polgárai, akikért Antigóné-Elektra- Oresztész és Kreon harcol. A játékot úgy szervezték, hogy a néző pontosan a rá kiosztott szerepet „játssza”, éli, azaz nem áll Elektra ügye mellé, és engedelmeskedik Kreon akaratának. Csak gondolatban játszódik le az a folyamat, hogy ebben és ebben a szituációban nekem másként kellett volna viselkednem, mint ahogy tettem. Az aktivizálás tehát késleltetetten és egy belső szinten történt meg, hasonlóan az említett argentin produkcióhoz.

Az *Örök Elektra* másfajta aktivizálásra is készítetett nézőket 1973 nyarán, a diósgyőri várban, ahol az előadás több helyszínen játszódtott. Az együttes kihasználta a vár adottságait, és a jeleneteket más-más udvarban, teremben játszotta. A közönség együtt vándorolt Elektrával helyszínről helyszínre. Ez a fizikai „együttélés” különös kapcsolato-

kat teremtett a néző és a szereplők, valamint néző és néző között. Az egyetlen helyszínen játszódó változatban a néző egyértelműen tudta, hogy egy antik történet szereplőjévé tették, s érezte, hogy saját énjéről is szól a játék. A diósgyőri estén a nézők kevésbé léptek ki mai énjükből, erősebben szólt róluk a történet. A játéknak az állandó mozgás különös feszültséget adott, ezt érezték a nézők is, ugyanakkor szabadabb, feszélyezetlenebb volt a légkör. Egy-egy késve érkező néző az új helyszínen a körülállóktól érdeklődött, miről maradt le, s a közönség felszabadultabban kommentálta az eseményeket, mintha „színházi elő-adást” látott volna.

(Közbevetőleg: a miskolci Gárdonyi Géza Művelődési Ház és a Manézs Színpad szervezte meg 1973 nyarán a miskolci Nyári Színház sorozatot. Meghívták az ország legérdekesebb amatőr színházi produkcióit. Így a tatabányai Bányász Színpad Jarry: *Übü királyát*, a mágócsi Színpad Ion Baiesu: *Az eltűnt értelem nyomában* című komédiáját, az Orfeo Együttes *Szüret* című kollektív alkotását, a Szkéné az *Aucasin és Nicolette-et*, a Pincészház *A helység kalapácsát*, a szegediek az *Örök Elektra* mellett a *Petőfi-rockot* játszották.

Az együtteseknek nagy élmény és munkájukhoz új inspiráló tényező volt a szabadtér és a vár játéklehetősége. A miskolci közönség is a vártól nagyobb érdeklődéssel nézte az előadásokat. Kiváló kezdeményezés ez, hiszen egy színházi hagyományokkal, színház-szerető közönséggel rendelkező városban teremt lehetőséget a nyári holszezonban új színházi törekvésekkel való találkozásra. A nivós esti program egyben az idegenforgalmi látványosságnak is új tartalmat ad, a koncertek mellett.)

Az említett, a fesztiválokra is bemutatott és sikert aratott *Petőfi-rock* más nézői részvételt követel. Ebben az előadásban az érzelmi hatás az elsődleges, az énekek, az impozáns akciók, történelmünk ismerete a nézőből lelkesedést, az együttjátszás vágyát váltja ki. Ezért örül a közönség, hogy együtt énekelhet a játékosokkal, s be-beszállhat az egyszerűbb mozgású akciókba. Az érzelmi feszültség felcsigázása, és a részvételi lehetőség korlátozott volta azonban ellentmondanának egymásnak, így a közönség-aktivizálás csak felemásul sikerül.

Az előzővel ellentétes, szinte kizárólag racionális megfontolásokból fakadó részvételt kér a *Thermidor* című előadás.

Fekete Sándor darabját - melynek egy változatát bemutatta a Huszonötödik Színház - a játékosok és a nézők együtt játsszák. A darab több rétegű: a francia forradalom néhány főszereplőjének nyilvános felelősségre vonása, a francia forradalom eseményeinek felidézése, mai fiatalok vitája a máról, a francia forradalom ürrügén, s végül a vitázó fiatalok és a nézők között kialakuló párbeszéd. A néző hol a konvent tagja, hol egy bírósági tárgyalás résztvevője, hol '973-ban élő közéleti érdeklődésű egyén. A darab egyes - kisebb - szerepeit maguk a nézők játsszák. Kiosztott cédulákról megadott pillanatokban szöveget olvasnak fel, vállalkoznak arra, hogy megöljék Robespierre-t. Mindezt természetesen önkéntes alapon. Emellett a darab néhány részében mód van arra, hogy a nézők ne kiosztott szerepek alapján, hanem saját lelkiismeretük, etikai alap-állásuk szerint vállaljanak sorsokat s a tettek következményeit. Például miután Dantont börtönbe vetik, felteszik a kérdést: ki ért egyet Dantonnal? A kérdésre jó néhányan jelentkeznek, mire kiállításukért a katonák - szintén önként jelentkezett nézők - eltávolítják őket a teremből. A darab befejeztével egy újabb kötetlen felvonás kezdődik. A nézőknek választaniuk kell: kivel azonosítják magukat - a következetesen forradalmár, nézeteiért az üldözést is vállaló Billaud-Varenne-nel vagy a minden körülmények között számítását megtaláló, az egyéni érdekeit érvényesítő Fouchéval? S a nézők választanak, érvelnek, vitáznak.

A közönség mégsem lehet igazán részese az előadásnak. Eleve kirekesztődik amiatt, hogy a darab olyan mennyiségű információt, történelmi tény, adatot sorakoztat fel, amelynek hallatán a nem szakember - márpedig a nézők zöme nincs otthon annyira a francia történelemben - kicsit elbizonytalanodik. De a szereplés sem vonzza a nézők zömét. A nem szereplő nézőnek mindegy, hogy a közönség soraiban ülő színész vagy nézőtársa mondja el a szöveget (legfeljebb a színész jobban mondaná szerepét). A szövegfelolvasóknak sincs igazi részvételi lehetőségük, mert néhány mondat felolvasásától önmagában nem kerülnek bele a darab vonzáskörébe. S végül a vita az előadás befejeztével sem igazán eredményes, mert csak egyetlen kiélezett kérdés köré csoportosul, míg más, a darabban felvetett kérdésre ekkor, utólag általában már nincs mód visszatérni. Talán, ha a darab csomó-

pontjain többször lenne vita, jobban együtt gondolkodnának a nézők a szereplőkkel.

Az együttes újabban kabarét is játszik. Első műsoruk címe *No-csak*, rendezője Árkosi Árpád. Laza epizódfüzér a *No-csak*, amely közéletünk számos kényes és kevésbé kényes kérdését piszkálgatja, mint például a munkamorált, a munkás-értelmiségi viszonyt, a cselekvési lehetőségeket, az ifjúság politizálási lehetőségét, a munkahelyi demokráciát. Az elő-adás nem a szokásos kabaréotletekből épül, s nem a könnyű, mindenáron ne-vettető eszközökkel hat. Nem a verbális humor jellemzi, hanem a szöveggel egyenrangú, sőt annál fontosabb képi komikum. Bohóctréfákból, abszurd ötletekből, a fekete humor és az intellektuális humor elemeiből, kihagyásos dramaturgiával áll össze az előadás. A nézőnek kell az egyes, önmagukban csak ötlet szintű jeleneteket az elsődleges tartalomnál több, mélyebb jelentéssel megtölteni, azaz az együttes erősen épít a nézők képzettársító képességére. Például két fiú egy-egy bottal eljátszik egy japán párbaj jelenetet. A jelenet úgy kezdődik, mintha egy japán film paródiáját akarnák bemutatni, karikírozott mozdulatok, kiáltások közepette készülődnek az össze-csapásra. Aztán egyre vadabb lesz az összeütközés, hogy az egész feloldódjon egy érzelmes tangóban. A jelenet ön-magában csak ötlet, de a műsor egészében többletjelentést kap. A konfliktusok „gyártásának” és idillé „lágýtásának” többletét.

A *Dimenziók* című alkotás (írta és rendezte Ács János) is lényegében etűdsorozat, amelyet egy központi gondolat fog össze, rendez egységgé. Három fiú és egy lány játssza el azt, hogyan válhat valaki csupán egy hatalmi jelkép birtoklásával - jelen esetben ez egy télikabát - magává a hatalom birtokosává, ki hogyan él ezzel a hatalommal, hogyan viszonyulnak a többiek ahhoz, akié éppen a hatalom, milyen nehéz egymás megértése, hogyan lehet egy-két-három ember akaratát három-kettő-egy emberre átvinni és így tovább.

Az előadás erénye azonban nem elsősorban a gondolati mag eredetisége, hanem a megvalósítás magas színvonala. A rendező egységes egészzé, önálló alkotássá ötvözte a legkülönbözőbb amatőrszínházi formai próbálkozásokat, s ezt anélkül tette, hogy ötletek átvételéről, megoldások másolásáról lenne szó.

Alapvetően „szegény színház” ez,

mindent a színész testével, hangjával fejeznek ki, kellék alig van. Ha kelléket használnak, akkor több jelentésben és gyakran szokatlan tartalommal. A legtöbbet használt kellék: másfél kiló kenyér. Ki-kicsípnek belőle egy-egy falatot, s a falattól az addig csak rágógumit rágó alakok emberivé válnak; a kibontakozó szerelmet megölik - a Fiúra mint keresztre a másik két szereplő „felfeszíti” a Lányt -, a szegek cigaretták, a kalapács a kenyér: a keresztre feszítést követően cigarettára gyújtanak, az égő cigarettát a kenyéren oltják el; a keresztről levétel után Pieta-szobrot faragnak, a véső egy furulya, a kalapács ismét a kenyér; az igazi emberi kapcsolatok kialakításakor a furulya eredeti értékének megfelelően hangszer. S ahogy a kellékek állandóan átváltoznak, az emberek is mindig más-más alakban jelennek meg. A típusok állandóak, a szerepek cserélődnek.

A nézőnek ebben a játékban állandó készenlétben kell lennie, váltani kell tudnia. Olyan színpadi nyelvvvel találkozik, amelyet meg kell fejtenie, nincs megértéséhez kész klisé. Pillanatonként dönteni kell, hogy amit lát, azt hogyan értelmezze: valóságos szituációnak, jelképesnek, abszurdnak? Kinevesse, elfogadja, tiltakozzon ellene? S eközben magát is minősíti, mert ha nevet, magát is kineveti, ha tiltakozik, önmaga ellen is tiltakozhatna. Nem véletlenül lóg a játék és a nézőtér határán egy tükör, amely ide-oda forog, s hol a szereplők, hol a nézők látják magukat benne.

A Szegedi Egyetemi Színpad legutóbbi bemutatottja Sarkadi Imre töredékes drámájának, a *Kömvés* Kelemennek a feldolgozása. Akárcsak az együttes többi előadását, ezt is Pál István rendezte.

Bolthajtásos pincehelyiségben a falak mentén ülnek a nézők. Két átlós sarokban egy-egy reflektor áll, ezek világítják be a termet. A terem közepén halomban fekszenek a kömvészek, és egy téglafal előtt áll egy fekete köpenyes alak.

Az előadás kezdetekor a fekete ruhás felemeli egyik kezét, majd a másikat, aztán felemelkedik egy harmadik és negyedik kéz is. A kezek összefonódnak, és kifordul az első fekete köpenyes - Kömvés Kelemen - mögül egy másik fekete ruhás, Boldizsár. Ezzel a képpel az egész előadásra érvényesen megteremtődik az alaphelyzet: Kelemen és Boldizsár egyetlen személy, ugyanannak az embernek két énjé, s a dráma folyamán vitázva teremtik meg a vívódó embert.

Déva várát sikertelenül építik, az építők félnek. A kömvészek vad és egyre vadabb rohanását Kelemen állítja le. Mint a riadt állatokat, egyenként „fogja be” őket. És elkezdődik a küzdelem: Kelemen a feladatvállalás, a vállalt fel-adat becsületes végrehajtásának szószólója, a kömvészek kishitűek, Boldizsár cinikus. Ki tudja a maga oldalára állítani a kömvéseket, Kelemen vagy Boldizsár? Helytállás vagy megfutamodás?

Kelemen győz. De olyan áron, hogy az ő feleségét áldozzák fel. A körben álló, feltartott kezű kömvészek gyűrűjében a Kelemen vállán álló Asszony lassan elsüllyed az élő falban, megtörtént az emberáldozat.

S amikor a vár kész, a feladat bevégzve, a kömvészek saját kis boldogságuk építését tervezgetik, aprópénzre váltanák a közös munka közösségteremtő arany pénzét is. S ekkor kezdődik a második össze-csapás. Kelemen, aki mindent elvesztett, csak az ügybe, a munkába, a célba vetett hite maradt meg, meg akarja váltani társait, akaratuk ellenére is a felemelőbb, emberibb eszmények vallóivá akarja tenni őket. A küzdelem nincs lezárva. A második össze-csapásra Boldizsár eltűnik, a kétkedő én elhallgatott. A konfliktus egyértelműen Kelemen és a kömvészek között feszül. S amikor már az érvek hatástalanok, Kelemen a keresztként kifeszülő Vándort a hátára véve jár körbe a kömvészek között. A Vándor fájdalmasan emberi keresztre feszítettsége, Kelemen emberfeletti keresztútja elhallgattatja az építőket, de nem mozdulnak. S Kelemen - az előadás végső pontján - egymaga vonszolja, húzza, taszigálja a mozdulatlan testeket egy halomba, hogy végül ő maga is közéjük dőljön. A kezdő kép egy magasabb szintű változata zárja tehát az előadást.

Az előadás hallatlanul átütő. Nincs semmiféle közvetlen aktivizáló erő, a nézők mégis teljes lényükkel kénytelenek részt venni a szertartásban. Elsősorban az előadás képi megvalósítása, a gesztus-rendszer, a mozgásformák utalnak olyan archetípusokra, amelyek minden nézőre kollektívan és egyénileg hatnak, és létrejön a katarzis oly ritka pillanata. A néző lelke legmélyén szembesül önmagával, saját etikai rendszerével.

Ez az aktivitás a legmagasabb rendű. Nem pótolhatja sem a szerepjátás, sem az együtt éneklés, sem más külső-leges játék.

A színház alkimistája: Eugenio Barba

Egyesek szerint jobb mint Grotowski. Mások botránykönek tartják. Egyre többet hallani felőle, de nem a nemzet-közi színházi protokoll-lista világjáró hírességei között, hanem az intézményes, nagyrutermelő színházról már semmit sem várók, új messiást keresők táborában. Nálunk jóformán a nevét sem ismerik.

A wroclawi fesztiválon a legtöbben Eugenio Barbára voltak kíváncsiak, és az általa rendezett előadást látta a legkevesebb néző. Ez nem paradoxon, hanem pusztán matematika. Az Odin Teatret *Apám háza* című produkcióját bárhol játsszák is, egy alkalommal legfeljebb hatvanan tekinthetik meg. Ennyi nézőt engednek be a nézőtérre. Pontosabban abba a külső zajoktól és fényektől hermetikusan elzárt szobába, ahol az előadás lezajlik. Vitatkozni nem lehet: hatvanan férnek el a játékeret határoló fal-cákon. Ha jószívűek a jegyszedők és soványak a nézők, jöhet néhány ráadás. Azon az előadáson, amelyet láthattam, hatvanhatan voltunk.

Kicsoda Eugenio Barba? Egyike a színház új fenegyerekeinek vagy valódi művész? Bohóc, sarlatán vagy meg-váltó? Műlékony divatjelenség-e a színház egén vagy új formák és tartalmak létrehozója? Elkopott ötleteket hasznosít, vagy soha nem látottat varázsol elő műhelyében? Hozott anyagból dolgozik, vagy XXI. századi ruhánkat szabja?

Működésének visszhangja, mint oly gyakran, nem nyújt eligazítást. Az *Apám háza* előadását a belgrádi és párizsi vendégszereplés után meglehetősen vegyesen kommentálták. Volt, aki rajongott, és akadt olyan kritikus is (a *Die Bühne* című lapé), aki elmegyógyintézetbe küldte a rendezőt, egész társulatával együtt. Elemző írás elég kevés található. Ezen tulajdonképpen nem lehet csodálkozni.

A „rég” Barba

Mit tudunk mi Barbáról? Keveset. 1965-ben a Színházi Intézet kiadásában megjelent *Kísérletek színháza* című tanulmánya, amelyet Jerzy Grotowski akkor még

Opolében működő „13 soros színházának” ösztöndíjasaként írt. Ebben először próbálja meg leírni Grotowski szín-házi kísérleteinek tapasztalatait. Elmélette igyekszik fogalmazni azt a gyakorlatot, amelyet akkor még szinte mindenki kérdésesnek ítélt. Ez az elmélet szellemi izgalmat keltő merészsége ellenére (vagy tán éppen azért) naivnak, ködösnek, misztikusnak látszott, vitatkozni kellett vele. De ne felejtünk el két dolgot. Először azt, hogy Barba teóriája Grotowski gyakorlatából szűrődött le, a 60-as évek elejének Barbája tehát nem a saját teoretikusa, hanem Grotowskié. Másodszor pedig: nehéz egy elméletről ítélni anélkül, hogy megvalósítva látnánk. S a korai Grotowski-évek gyakorlatáról akkor nemigen tudósított még szavahihető szemtanú.

A most harminchét éves Barbát idejéért dolog elsősorban Grotowski tanítványának és teoretikusának tartani, jóllehet azóta sem tagadta meg mesterét. Sőt, egy 1964-es interjú, az 1959-62 között Opolében rendszeresített színészi technikai gyakorlatok összeírása, valamint a Marlowe *Dr. Faustusának* előadásához készített rendezői szcenárium a Grotowski-irodalom alapvető, klasszikus anyagának része lett. De útjaik elváltak, Barba 1964-ben önálló színházat alapított, és *elszakadt* Grotowskitól, anélkül, hogy *szakított* volna vele.

Barba magyarul is megjelent tanulmányából tehát legfeljebb annyit tudhatunk meg, hogy honnan indult. És milyen nekibuzdulással. Mindent-tagadása kétségtelenül gyanút kelt. A legvadabb tekintélyromboló és világmegváltó is megvakarja a fejét, ha azt olvassa, hogy a XX. századi színház „többször megkísérelte ugyan, hogy öngyilkosságot kövessen el, hogy meggyilkolja a régi formákat, hogy új fejezetet kezdjen el: »a nagy reform« korszaka a maga Appiájával, Craigjével, Mejerholdjával, Vahtangovjával és Piscatorával a legkomolyabb törekvés volt, és nem jutott sehova”. Meg kell mondanunk, hogyha sok minden elavult is a tíz évvel ezelőtti Barbából, ez a mondat nem. Mindenestre azok, akik az ezer példányban napvilágot látott kiadványt olvasták, nagyjából annyit őrizhetnek magukban Barbáról. Újabb munkáiról egy-két napihírnél és egy-két kül-földet járt krónikás pár soros beszámolójánál több nem jutott el hozzánk.

Kérdés, hogy egyáltalán van-e hiányérzetünk. Szükséges-e, hogy tudjuk, ki csoda Eugenio Barba, amikor még olyan

sok mindent nem tudunk a világszínházról? Szükséges-e bőségebb információ egy olyan rendezőről, akinek előadásait nemigen fogjuk egyhamar Budapesten látni, és ha történetesen mégis ellátogatna hozzánk, akkor három estén át sem nézhetnék meg kétszáznál többen?

És még egy kérdés: miért kell nekünk többet tudnunk Barbáról, a tanítványról, amikor Grotowskiról, a mesterről is téves vagy jobb esetben misztifikált nézetek forognak közkézen?

Grotowskiról és 1965 óta Wroclawban működő Színházlaboratóriumáról sokat és sokan írtak nálunk. Olyanok, akik hívének és az általa pszichodinamikusként nevezett színház értőjének vallják magukat, és olyanok, akik tudatosan a kívül-álló szemével nézték előadásait. Olyanok, akik a filozófiáját, és olyanok, akik színészeinek fiziológiai-technikai fölkészültségét tartják fontosabbnak. Rajongók és elutasítók állnak szemben egymással, és egy olyan színházról csapnak össze a vélemények, amelynek hatása nálunk csak közvetve érvényesül. De *érvényesül* - és ez a lényeg. Nemcsak Peter Brook hivatkozik Grotowskira, hanem néhány magyar rendező is. Azok a módszerek és kifejezőeszközök, amelyeket Grotowski kísérletezett ki, szemmel láthatóan átszivárognak a világszínházba.

Grotowski Wroclawban nyolcvan embernek játszik, havonta hat-hétszer. Nem spontán nézői vannak, hanem olyanok, akik azért jöttek oda, hogy őt lássák. Grotowski egykor amatőr volt, és ma szuperprofesszionista színészeket nevel, akik mindent tudnak a mesterségről. Grotowskinak nem színháza van, hanem laboratóriuma, amelyben kísérletezik, és szentélye, amelyben nem mesterség, hanem életforma színésznek lenni. Grotowski színészei naponta hosszú órákat töltenek pszichológiai és fizikai gyakorlatokkal. Grotowski színészei nem produkciót hoznak létre, hanem legfeljebb időnként megvizsgálják, hogy kapcsolatot tudnak-e teremteni olyan emberekkel, akik tőlük függetlenül, objektíve léteznek.

Grotowskit különféle műszavak lengik körül. Grotowskiról szólván illik tudni új mítoszteremtésről, az emberiség kollektív mítoszairól, rítusról, rituáléről, archetípusról, gúny és apoteózis dialektikájáról, sokterápiáról, misztikus azonosulásról, Jungról, Durkheimről. Grotowskiról szólva az egyszerű halandó úgy érzi, hogy olyasvalami történik, amibe ő nincs beavatva.

Grotowskit sikerült mitizálni.

Grotowskit sikerült elidegeníteni a természeténél fogva fogékony nézőtől és olvasótól.

Nem véletlen, hogy Grotowski ritkán nyilatkozik, maga jóformán alig ír, és ha mégis, akkor nagyon egyszerűen és nagyon világosan fogalmaz. A Grotowski-elméletek nem Grotowskitól származnak. Grotowskit rosszul magyarázzák. Grotowskit meghamisítják.

A mai Barbában - az *Apám báza* tanúsága szerint - föllelhető Grotowski színházának csaknem minden gondolati és stílusjegye. De Barba még szűz terület. Még nem „interpretálták”. Nincs benne a magyar Színházi Kislexikonban, sőt az Oxford angol színházi lexikon 1967-es, 3. kiadásában sem.

Ezért kell róla írunk. Ha lehet, minél tárgyyszerűbben.

Curriculum vitae

Eugenio Barba Olaszországban született. 17 éves korában Skandináviába költözik. Egy évig Norvégiában dolgozik egy konzervgyárban. Ezután tengerész-ként hajózik két éven át, majd visszamegy a konzervgyárba, és egyidejűleg beiratkozik az oslói egyetemre. Norvég és francia irodalomból, valamint össze-hasonlító vallástörténetből szerez diplomát. 1960-ban kezd színházzal foglalkozni. UNESCO-ösztöndíjat kap Lengyelországba. Az első évet a varsói színiakadémián tölti, a következő hármat Grotowski mellett Opolében. Visszatérve Norvégiába, megpróbál betörni a színházi életbe, sikertelenül. Elhatározza, hogy a saját lábára áll. Mivel hivatásos színészekre nem számíthat, olyan fiatalokkal keres és talál kapcsolatot, akik hozzá hasonlóan színházat akarnak csinálni, de a hivatalos ajtók bezáródtak előttük. Tizenegyen vannak, mindegyiküket elutasította a színiakadémia. 1964 szeptemberében Odin Teatret néven Oslóban színházat alapítanak.

Eredetileg az a tervük, hogy rendszeresen tartanak előadásokat. De a körülmények úgy alakulnak, hogy elhatározzák: egy kisebb városba költöznek, és megváltoztatják társulásuk célját. 1966 júniusában a helyi városi vezetőség meghívására a dániai Holstebroba, jelenlegi működésük színhelyére költöznek. Programjuk a következő: „Laboratóriummal alakítani a színházat - a metodikai kutatás és a színházi pedagógia bizonyos, előadások révén manifesztálódó hipotéziseinek gyakorlati vizsgálati központjává.”

Jelenleg két művészileg jól elkülöníthető csoport alkotja a társulatot: az Odin Színház és a Stúdió II. Mindkettő létrehoz előadásokat, és ezzel egyidejűleg pedagógiai tevékenységet folytat. A Stúdió II. alapvetően a pantomimmal foglalkozik. A társulatnak összesen tizenöt tagja van.

A színház névválasztása sokat elárul céljaiból. Odin: a háború istene a skandináv mitológiában. Odin vad, dühöngő és fanatikus. „Természetesnek találtuk, hogy arról a hatalomról nevezzük el színházunkat, amely annyira jellemző századunkra - írják programjukról. - Ahogyan apáink előcsalták magukból démonaikat, és kollektív szertartásaikon szabadjára engedték őket, hogy szembenézzenek velük, mi is azért gyűlünk össze - színészek és nézők -, hogy előhívjuk saját »Odin-énünket«, amely mindannyiunkban ott várakozik a sötétben, és fényes napvilágnál küzdünk meg vele. A küzdelem a bennünk levő másikkal saját belső fizionómiánk mélyebb fölismerésének eszközévé válik, és megvilágítja azokat a titkos erőket, amelyek váratlanul föltámadnak és hatalmukba kerítenek, ha eljött az idejük.”

Ez a megfogalmazás még idealisztikus általánosságokban mozog, a színház eredetéhez visszatérő kísérletek közhelyé vált sémái szerint.

De még folytatódik a program: „Színházunk nem akar sem szórakoztatni, sem egy tételt védeni. Egyszerűen kérdéseket akar feltenni, amelyekre mindannyiunknak kell válaszolni. Az »elkötelezett« művészet nem kínál Helyes Feleletet; mindössze a helyes kérdéseket teszi föl. A saját magunkkal szembeni erőszak és belső harc révén újjászületünk és - ez a lényege Odin sámánnak - fokról fokra szélesítjük öntudatunk határait.”

Ha még mindig misztikusnak tetszik a programnyilatkozat, soroljuk föl a színház gyakorlati tevékenységét. Évente két szemináriumot rendeznek, esetenként száz-százötven résztvevővel a világ minden részéből. Nem tanulni akarnak egymástól a szó hagyományos értelmében. A résztvevők különböző demonstrációk, egyéni és csoportos bemutatók révén szembesítik egymással munkamódszereiket és eszméiket. A legjobb együttműködés természetesen Grotowski színházával, valamint Miroslav Kourillal, a prágai Szenográfiai Intézet vezetőjével alakult ki. (Az utóbbi két intézmény, éppúgy, mint az Odin Színház, művészi tevékenységének nagy részét tudományos

kutatómunkának szenteli.) Többek között Otomar Krejča, Jan Kacer, Ladislav Smocek (Csehszlovákia), Charles Marowitz, Joseph Chaikin (USA), Dario Fo (Olaszország), Jean-Louis Barrault (Franciaország) vett részt a szemináriumokon; a kritikusok között találjuk Martin Esslint.

A színháznak saját könyvkiadója van.

Időnként vendégszereplésre hívnak külföldi társulatokat. A Teatro Libero az *Őrjengő Lórántot*, a Barrault-Renaud társulat Beckett 0, *azok a szép napok* című művét mutatta be Holstebroban. Ott volt a prágai Činoherní Club és a bukaresti Tandarica bábszínház is.

Mindennapos tevékenységükkel egyidejűleg és folyamatosan különböző kurzusokat szerveznek, kiállításokat rendeznek, didaktikai filmeket készítenek a színésszel végzett gyakorlatokról stb. (Egy kilencvenperces film Grotowski wroclawi színházának színészténingjét mutatja be.)

Technikai felszerelés

Az Odin Színház egy régi farm tehénistállóját és sertéshizlaldóját kapta meg Holstebro városától. Ezt kellett színházi laboratóriummá alakítaniuk. Két színpadot építettek, jelenlegi fölszerelésük a következő:

munkaterem (próbára és előadásokra)	fekete	150 m ²
1 munkaterem (próbára és előadásokra)	fehér	155 m ²
1 előcsarnok		78 m ²
5 öltöző	egyenként	10 m ²
1 hivatali helyiség		24 m ²
1 igazgatói iroda		7 m ²
1 konyha		7 m ²
1 könyvtár és társalgó		110
2 zuhanyozó, 5 vécé, 1 sauna		26 m ²
1 raktár		
1 technikai laboratórium (film, fotó, hang)		21 m ²

A két munkaterem teljesen üres, színpad vagy színpadimitáció nélkül. A mennyezeten nyílások vannak, amelyekbe alumíniumkonzolok helyezhetők, vetítőberendezés vagy egyéb tárgyak számára. A két terem nagyságra nézve csaknem egyforma, mindkettő egyaránt szolgál próba és előadás céljára is.

Bemutatók alkalmával egy pontosan meghatározott séma segítségével új térbeli viszonyokat hoznak létre nézők és színészek között: a jelenlevő két csoport ozmózisát. A terem architektúrája bizo-

nyos egységet képez, amely lehetővé teszi, hogy a közönség a színházi cselekvés részévé váljon, azáltal, hogy minden új produkció különböző és különleges térbeli elhelyezésre épül. Az egész terem maga a színpad, és a rendező minden produkciót úgy komponál meg, hogy a nézőket tudatosan figurális vagy scenográfiai elemekké teszi. Más kis színházak is játszhatnak itt. Könnyű, összecuskható emelvényekkel számtalan térforma alakítható ki: dobozszínpad, kör-színpad, kabukiszínpad, amfiteátrum, Erzsébet-kori színpad vagy több kis szímulván színpad.

Az előadóterem legfőbb kilencven néző befogadására alkalmas.

Az Odín Színház eddig négy bemutatót tartott. Az elsőt még Oslóban 1965-ben, Jens Bjørneboe drámája alapján. A másodikat *Kaspariana* címmel, Holstebroban, 1967-ben. (Ez - akárcsak Peter Handke *Kasparja* - Kaspar Hauser történetét dolgozta föl: egy fiatalemberét, aki váratlanul és ismeretlenül jelent meg Nürnberg piacterén 1828. május 26-án, egy levéllel, amelyben az állt, hogy tizenhat évig egy pincében tartották fogva. A beszélni is alig tudó fiút sokan gondozásukba vették, nevelték, s ő lassanként nemcsak az emberi létezés formáit tanulta meg, hanem tökéletesen hasonult is a XIX. századi német polgári társadalom hipokrita szokásaihoz. A *Candide*-történet vége: Hauser ismeretlen tettesek 1833-ban meggyilkolták.)

Az 1969-ben bemutatott *Ferai a nemcsak Euripidésből, hanem a dán Saxo Grammaticusból is ismert Alkésztisz*-legenda szabad feldolgozása.

Az *Apám házára* egy évig készültek. 1972 áprilisában mutatták be.

Apám háza

Az *Apám háza* Dosztojevszkijről szól. Dosztojevszkij életéről. Dosztojevszkij műveiről, amelyben az élete tükröződik. A „dosztojevszkijizmusról”.

Az előadás nem írható le sem anekdotikusan, sem vizuálisan. Két fogalmat azonnal ki kell húznunk Barba színházi szótárából: az irodalmat és a látványosságot.

Irodalmiatlanított Dosztojevszkij? Színház látvány nélkül? Kétszeres ok a műfelháborodásra - az „értékek és hagyományok” nevében.

Egy terem. Üres tér. Csupasz padló. Nyolc falóca téglalap alakú területet zár körül. Nem szorosan a falnál állnak, hanem körülbelül egy-másfél méterre a faltól. A lócák között járások. Fölöttük

bambuszrudakra kifeszített vezetéken hatvan villanykörte, girlandszerűen. A lócákön hatvan ülőhely a nézőknek.

Hét színész. Egy hosszú hajú, szőke férfi, fehér térdzokniban és fehér facipőben, arcán furcsa vigyorral, fehér harmonikán játszik. Egy másik melankolikus dallamot szólaltat meg klarinéton. Egy harmadik bekötött szemmel jár. Egy negyedik furcsán, térdben behajlított láb-bal szalad. Egy lány, fölhasított piros ruhában, fekete boával. Egy másik barna parasztdarócban.

Figurák, akik anélkül, hogy megneveznék magukat, Dosztojevszkij-figurák vonásait öltik. Helyzetek, amelyek tudatunk Dosztojevszkij-képeihöz illeszkednek. Szavak nélkül. A szöveg sokadrangú. A dán mondatokat nem értjük. Néha olyan szavakat-félszavakat hallunk, amelyek mintha oroszul hangzanának el. Azután kiderül, hogy nem valódi nyelvről, hanem fölfoghatatlan hangorról van szó.

A szöveg csak érzelmi hatást kelt Barbanál, a játék hangulati töltését fokozza.

Nincs történet. Csak fölfokozott testi és lelki megnyilvánulások. Nincs „oroszos” vagy „szlávós” hatás. A szereplők belülről azonosulnak a Dosztojevszkij-szituációkkal. Magukban teremtik meg Dosztojevszkijt.

Az életrajz egybeolvad a regények világával. Barba arról beszél, hogy Dosztojevszkij életének tanulmányozása közben mi ragadta meg legjobban őket. Dosztojevszkij viszonya apjához, akit a jobbágyai öltek meg, mert elcsábította a lányait. Találkozása Pétervár liberális intelligenciájával. Petrasevszkij irodalmi szalonja és az illegális szerdai viták. Dosztojevszkij a holtak házában, Szibériában. Kártyaszenvedélye. Féktelen érzelmi élete.

A személyes élmények, amelyek átszívárogtak a regényekbe. Saját epilepsziája, Miskin és Szmergyakov alakjában. Konfliktusa apjával - és a Karamazov testvérek. Szerelmi élete - mint állandó választások sorozata: egy nő két férfi között, egy férfi két nő között.

„Fölfedezni a »dosztojevszkijizmust« magunkban” - így fogalmazza meg célját Eugenio Barba. Az előadás képzettársítások, hirtelen gondolatváltások egymásutánja.

Szerelem, szenvedély, szenvedés - leírva banális szavak. Két nő varázsa: az egyik tisztaságában buja ösztönök és bánat keverednek (Szonja ?), a másik termé

zetes nőiségéből gyengéd szeretet és szenvedély egyszerre tör elő (Grusenyka?). Megaláztatás: végig kell nézni mások szerelmi beteljesülését. Mámor és kijózanodás. Dosztojevszkij a diadalmas, Dosztojevszkij a megalázott. A mozdulatok kemények, brutálisak, vadak. Szeretkezés - távol egymástól, a másik érintése nélkül. Egy italos, mámoros, szerelmes éjszaka - és utána lelkiismeret-furdalásos vezeklés. Betegség. Halál - a padlót fekete drapériával vonják be. Utána vad orgia, a lepel csatagos marad tőle.

Zene. Sötétség. A zene váratlanul a hátunk mögül szól. Valaki puhán elhalad mögöttünk, a klarinét hangja körülöleli a termet. Mécses. Hosszú rúdon tartják, a láng minden kis mozdulatra vadul cikázni kezd a szereplők arca előtt. Gyufa-láng villan (nem hallani, amint meggyújtják!), épp csak fölsejlik mögötte az arc. Egymás után több villanás a terem különböző pontjain, tökéletes ritmusban. Arcok vagy árnyak? Áttűnés a sötétből a félhomályba.

Epilepsziás roham. A test megfeszül, és irtózatoss erővel a padlóhoz verődik. Tánc. A testek most szétfeszülnek a belső energiától. Eksztázis. Minden mozdulattól démoni erő sugárzik. Es az utolsó kép: Dosztojevszkij összekuporodva a padlón, a többiek marokszám vágják arcába és testére a pénzérméket, amelyek elborítják és fölsebzik. Csönd. Lassan megindulnak kifelé. Kettesével, kis csoportban, klarinét- és harmonikaszóval. Kimennek. A zene elhal.

A produkció egyszerre költői és brutális. „Az előadás Dosztojevszkijjel való találkozásunk eredménye - mondja Barba, és hozzáteszi: - A szuggesztíók és a szituációk nyomon követhetőek életéből és műveiből, de mi a saját igazságainkon, élményeinken és vágyainkon szűrtük át őket.

Megteremteni magunkban Dosztojevszkijt - erre mindeddig csak akkor voltunk képesek, ha olvasói magányunkban egyedül maradtunk vele. Megteremtettük, saját lelkünk színpadán. A színpadi megjelenítések anekdotikus magyarázatok maradtak. Még a legjobbak is.

Az *Apám háza* abban különbözik minden eddigi Dosztojevszkij-interpretációtól, hogy nem szöveget illusztrál. A hagyományos színház (saját legmagasabb szintjén is) egy szöveg illusztrálása képekkel. Az utóbbi években ebből a bűvös körből próbálnak kitörni olyan rendezők, mint Krejča, Brook, Mnouchkine, Ronconi, Peter Stein.

Barba (és Grotowski) ment a legtovább. Barba bebizonyítja a színház autonómiáját. A hagyományos színház bizonyos értelemben valóban képeskönyv. Hatalmas technikai apparátust és egy sor társművészeti elemet használ föl a megjelenítésre. Barba valóban a kezdet kezdetéig megy vissza: amikor a színház maga az ember volt.

Színészközpontú színház

Barbánál a színész a színház központja és egyetlen alkotóeleme. A színész jelenít meg mindent. A testével. A lelki folyamatok gesztusokká alakításával. Nem kell semmilyen segédeszköz. Elég a színész fizikuma. A színész önmagában totalitás. Alkalmas mindannak a kifejezésére, amit nem lehet leírni és nem lehet technikai úton előállítani.

Ehhez azonban valóban színésszé kell válnia. El kell felejtenie a sztereotípiákat. Azt, hogy (látszólag) azonos helyzetekben azonos módon reagáljon. Föl kell hagynia a szerep hagyományos, felszínes elemzésével, mert végső soron ez is oda vezet, hogy kipróbált helyzetekben kipróbált módon fog viselkedni. Hogy ezt elkerülje, a színésznek alkalmassá kell válnia arra, hogy ne minták alapján, hanem önmagából teremtsen. Ehhez először is uralkodnia kell biológiai és lelki adottságain. Ismernie kell a saját testét és pszichikumát. Ki kell fejlesztenie fizikai és szellemi képességeit. Koncentrációs és gimnasztikai gyakorlatokkal. Hosszú, türelmes és soha véget nem érő munkával.

Ez a munka naponta és egy életen át folyik. A színész nem lazíthat, a fölkészülés a szerepre hónapokig tart, esetleg tovább is, és ez a színészt teljes egészében kisajátítja.

A mai színházi üzemben a Barba-féle követelménynek lehetetlen eleget tenni.

Barba színészei egy szekta tagjai, az Odin Színház szektáriánus színház.

Színház vagy laboratórium?

Hol a helye napjaink színházművészetében Eugenio Barba tevékenységének?

Egyik kritikusa azt állítja, hogy Barba a színház előtti idők színházához tér vissza. A színházhoz - mielőtt még valóban színházzá vált volna. A dionüszoszi ünnepek, a Thespi kordéja, sőt a törzsi vadászati imák előtti színházhoz, egyre távolodva visszafelé az időben attól a pillanattól, amikor elkezdett szervezetté, intézményessé válni és technikailag fejlődni.

Van igazság ebben. Nem a régi formákhoz, a rítushoz való visszatérés a döntő, mint egyesek állítják, hanem éppen a formátlanság, ami egyúttal kötetlenséget jelent: megszabadulást minden béklyótól. (Egyébként Barbának az a véleménye a rítusról és a rituáléről - egy interjúban beszélt erről -, hogy azok egyszerűen technikai eljárások a vallásos hit gyakorlásához. A rítus ma kritikusok jelszava lett, üres formula, ami nem jelent semmit. A pusztá technikát értelmetlen volna elszakítani a vallásos hittől. Amikor pedig az interjút készítő Bent Hagedsted megkérdezte, mi a véleménye azokról, akik szerint nem is szín-házat csinál, hanem új vallást alapít, nem minden ironia nélkül felelt: „Ne próbáljon isten fiát csinálni belőlem.”)

Barba színházának formátlansága természetesen látszat, és csak az eddig ismert formák elvetését jelenti. Az *Apám háza* a legkötöttébb, legfegyelmezettébb előadás, amelyet valaha láttam: másodpercnyi pontossággal hangokra, mozdulatokra kottázható. Az is csalo, hogy nem kell hozzá semmi, csak egy üres terem. A színház másfél oldalon közli az előadás technikai föltételeit. Ebben szerepel a terem méretén, az elektromos hálózat teherbírásán, a tükrökkel fölszerelt két öltözőn és a nem távoli és a néző-tértől elszigetelt mellékhelyiséghez vezető úton kívül az is, hogy a padlónak csiszolatlannak kell lennie, a teremben tökéletes sötétséget kell előállítani, nem záródhat be kintől semmi zaj (forgalom vagy bármilyen nesz a szomszédos szobákból), az összes fölszerelést (beleértve a nézők lócai) csak az Odin Színház maga adhatja, a jegyek árát alkalmanként kell megállapítani, mert a költségektől függ, a termet az előadást megelőző naptól az utolsó előadás végéig a színház rendelkezésére kell bocsátani stb. stb.

Vajon ennyi kiszámítottság nem teszi-e eleve gyanússá azokat, akik spontán élményt, a közös szertartásban való feloldódást várják Grotowskitól és Barbától? Barba wroclawi előadásán a kevés szerencsés jegytulajdonossal együtt úgy juttattam be a nézőtérre, hogy útközben háromszor ellenőrizték jegyem érvényességét (mindig mások), és az előcsarnokban összegyűlt közönséget többször egyenként végigszámolták. Ez nem a föloldódást szolgálja, hanem a feszélyezettség érzését fokozza. Bent egyenes derékkal ülünk a lócaikon. A játék úgy van megkomponálva, hogy nem elég a szemünkkel követnünk, a fejünket is

forogatnunk kell. (A dobozszínpadi előadást végig tudjuk követni anélkül, hogy egyszer is meg kellene mozdítani a fejünket.) Barba kényszerít a fejforgatásra. Ez kétségkívül cselekvés, de aligha aktivizálódik tőle a néző.

Mindezt nem azért mondom el, hogy megkérdőjelezzem Barba színházának létjogosultságát. De azt hiszem, utópisztikus dolog valamiféle kultikus föloldódást várni a XX. századi nézőtől, különösen, ha hatvanadmagával ül egy teremben. Együtt cselekvést még kevésbé. Emberek csoportosan manapság csak tömegpszichózis révén aktivizálódnak. Barba laboratóriuma túl steril, túl arisztokratikus, túl fellegjárom ehhez.

Félreértés ne essék: Barbához nem kell műveknek, esztétikában, történelemben, filozófiában, vallástörténetben jártasnak lenni. (Talán ebben különbözik Grotowskitól.) Az *Apám háza* mindenki számára érthető. Annak is, aki soha nem olvasott Dosztojevskijt. Éppen azért, mert nem irodalmi jelrendszereket ment át a színpadra, hanem új jeleket használ - érzelmileg, intuitív alapon, „beleérzéssel” fölfoghatókat. Ilyen értelemben, igenis, népszínház.

Hatvan nézőnek természetesen nem lehet igazi népszínház csinálni. Éppen ezért mintha nem is a produkció volna a lényeges. Inkább a teljesítmény lenyűgöző. Hogy mire képes a színész önmagából. Mivé képes fejleszteni magát. Milyen tartalmakat fejezhet ki, kiművelt fizikumával és pszichikumával.

Igen, *fejezhet*. Fontos a feltételes mód. Barba érzésem szerint egyelőre csupán a technikát kísérletezi ki laboratóriumában. „Outsiderből”, amatőröből vált - színészeivel együtt - a mesterség páratlan professzionistájává. A valódi tartalmakkal még adós. Színházából kimarad a társadalom - minden művészet alapja. Az *Apám háza* számos nagyszerűsége ellenére csak azt tudja kifejezni, amit magunk sem értünk magunkban. Igaz, ez az első lépés ahhoz, hogy megértsük magunkat és a világot. A második az lenne, hogy 'meg is mutassuk a megváltoztatás útját,

Azt hiszem, ez a föladat már nem Barbára vár. Ő egy átmeneti színháztörténeti kor alkímistája. Egy olyan kor szakban, amikor a színház, úgy tetszik, eljutott a hagyományos kifejezésformák végső határáig, új formákat, új technikákat kutat szenvedélyesen.

Talán majd jön valaki, és új tartalmakkal tölti meg az új formákat.

MÉSZÁROS TAMÁS

Grotowski felel?

Valódi riport egy színházi fesztiválról

Wrocław, 1973. október 28. szombat 19 óra 3 5. Öt percet késtem. A „Grotowski-meetinget” fél nyolcra hirdették a fesztiválprogramban, és amióta az angol együttes, a T.A.T. rendezője személyesen zárta kulcsra az ajtót a későnjövők előtt, azóta igyekszem uralkodni a hazai beidegződésen, miszerint az előadások 7 óra 10-kor kezdődnek.

A Palaczyk-Klub bejárata előtt kisebb-fajta tömegverekedés. Az ismerős kép megnyugtat. Eszerint ugyanis nincs ebben a fesztiválszűnnapi rendezvényben semmi rendkívüli, ide is be lehet jutni egy-két kabátgomb árán. Pár perc alatt a tumultus sűrűjében vagyok, innen már könnyű; az ember csak szépen elengedi magát, és megvárja, amíg a hátul harcolók nyomóereje oda nem préseli az ajtónállók elé.

Ha van az embernek jegye a kérdéses előadásra, akkor nincs több akadály. De ez az eset nem jellemző. Jegye ugyanis általában nincs az embernek, de ha mégis van, akkor egy másik alkalomra szól. Célszerű tehát gyors és kellően zavaros magyarázatokba fogni, amint a silbakok elé csapódunk, és mindenféle igazolványokat dugni az orruk alá. (Láttam olyan hazámfiat, akik sikerrel használták a vilamos- és autóbuszberletet is.) Ezt a rezzenéstelen arcú posztok ugyanis idővel elunják, és alig észrevehetően tágtanak az ajtórésen. Ekkor az ember beékelődik, kissé emel a hangján, utoljára lobogtat egyet lejárta horgászengedélyével, és bent van.

De meglep, hogy mindezt most nem kell végigcsinálni. Erre az alkalomra nem osztottak jegyeket. A darabontok meglátják kabátomon a rikító sajtójelvényt (ami eddig soha, sehol, senkit nem érdekelt), és szinte udvariasan betessékelnek. Ettől elvesztem az önbizalmam. Jó időbe telik, míg sikerül elhitetnem magammal, hogy megérdemelten vagyok itt.

A ruhatár újabb tíz perc, a lengőajtón belátnék a nagyterembe, ha a túlról ne kiprélődött háta nem akadályoznának. Az ajtót egy vállalkozó szellemű csapatnak végül sikerül résnyire benyomnia, és most már tényleg bent vagyok.

Téglalap alakú terem, kényelmesen százötvenen férnének el benne. Lehetünk vagy háromszor annyian. Minden szék foglalt, és a közöttük levő tenyérnyi padlódarabkákon is szoronganak ketten-hárman. A falak mentén dupla sorok állnak, a büfepultot szintén megszállták. Szerencse, hogy nincs csillár. De sajnos levegő sincs. A dohányzás rendületlenül folyik, a szellőztetés fogalma pedig ismeretlen a Palaczykban.

Legalább Grotowski lenne. A terem végében, a dobogón egy asztalka árválkodik két székkal. Néhány üveg üdítő-italt is odakészítettek. Ezeket többen sóváran bámulják.

Találók egy talpalatnyi helyet a falnál. Magamhoz szorítom a mánót, és kábán izzadok. Nem veszem észre, mikor jelenik meg Grotowski. Egyszer csak ott ül az asztalnál, jóságos-vörös szakállal, hasig kigombolt farmeringben. Mondják, úgy negyven körül jár, én fiatalabbnak látom. A másik széken egy tolmács módra jellegtelen férfi. Egy harmadik pedig integet a kezével, csendet kér, a terem tompa moraja lassan elhal. A harmadik üdvözlí Grotowskit és a jelen-levőket, aztán emelt és határozott hangon néhány utasítást és információt közöl.

„A büfét bezártuk, hogy ne zavarja a találkozó. Kérem, ne dohányozzanak, ne filmezzenek. A tolmács angolul fordítja majd Grotowski urat, és az Önök kérdéseit is. Most öt percig lehet fényképezni.”

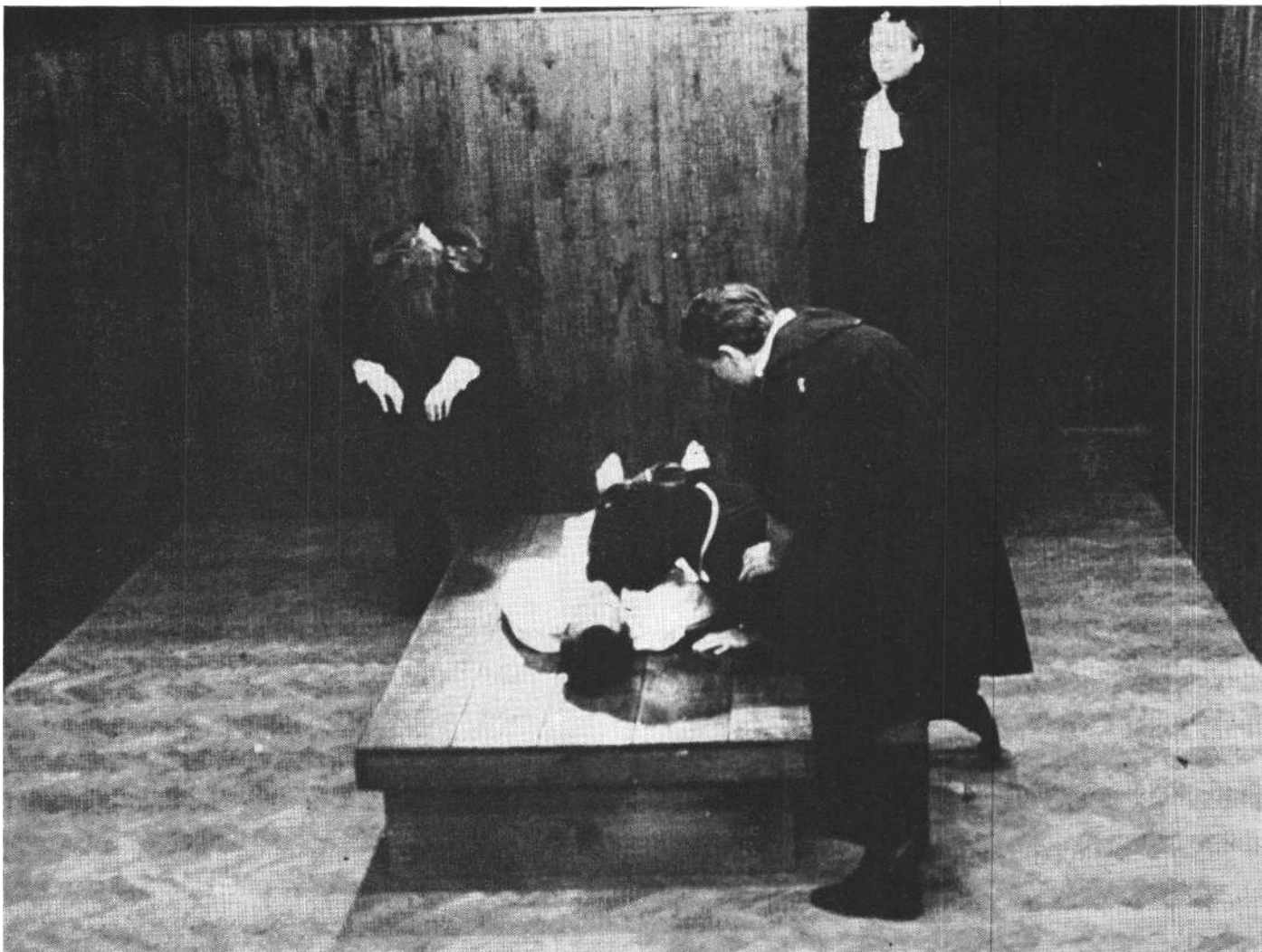
Ez hiányzott. A fotósok tömött sorokban rohamoznak, és minden útjukba esőt letaposnak. Engem is. Testemmel védem a mánót. Ritkán éreztem ilyen hosszú-nak öt percet. Hál'istennek, Grotowski sem rajong a fotósokért, int, hogy elég, beszélni akar.

- Több ízben találkoztam már a sajtó képviselőivel és más érdeklődőkkel. Meg kell mondanom, ezek a találkozások általában hamisak voltak, és megváltoztatták a mondanivalómat. A különböző montírozásokra és egyéb szerkesztői módszerekre gondolok. Tévedéseket okoztak megértés helyett. Én sem készíték feljegyzéseket az ilyen találkozásokról, megelőgsem azzal, hogy megörzöm az emléküket. Erre kérem Önöket is. Mert ha utólag megkísérelném valami módon formába önteni az elhangzottakat, megváltoztatnám a lényegét. Annak idején az iskolában is mindig megpróbáltam jegyezni, és otthon soha nem értettem meg belőle semmit, mert utólag mást

jelentettek a feljegyzéseim. Így van ez a jegyzetekkel és a magnófelvételekkel is, amelyeket önök szoktak készíteni. Nem tudják visszaadni a találkozás hangulatát, egyszerűségét. Részt kell venni ezeken a találkozókon, hallgatni vagy beszélni kell, de nem utólag reprodukálni... .

... Ezt a néhány mondatot egyenként fordítja angolra a tolmács. Van időm hát, hogy megoldjak egy lelkiismereti dilemmát. Én ugyanis azzal a feltett szándékkal jöttem ide, hogy igenis magnófelvételt készítek. Ám Grotowski megkér, hogy ne tegyem, elégedjek meg a találkozás emlékével, miként ő. Elfelejtí, hogy más a szerepkörünk, és én nem azért jöttem, hogy megtartsam magamnak az itt elhangzottakat. Az emlékezetemre pedig nem szeretek ráhagyatkozni, ha másvalaki szavairól van szó. Nem kapcsolom hát ki a mánót. Tőlem néhány méterre a földön egy német rádiós alighanem ugyanerre gondolt. Rám néz, széttárja a kezét, és mosolyog. Mit tehetnék? Grotowski beszél, a szalag forog. - Kérem, tegyék fel kérdéseiket, de ezzel kapcsolatban lenne néhány szavam. Kerüljük az olyan kérdéseket, amelyek általánosságokhoz vezetnek. Szeretném, ha konkrétan a munkánkkal kapcsolatos dolgokról lenne szó, és nem arról, hogy például a színház a játékra vagy a technikára épül-e, meg hogy mi a színház lényege? Ezek ártalmas kérdések. Csakúgy, mint az a kérdés, hogy a színház mindenki számára vagy csak kevesek számára kell hogy létezzen? Politikai színházat kell-e csinálni vagy nem? Ezek a kérdések pózosak. Több út létezik, és én soha nem állítottam azt, hogy amit én csinálok, csak az a színház. Nem kell mindenkinek ugyanazt csinálni. Lehet, hogy van közöttetek, aki politikai színházat csinál, és felteszi magában a kérdést, hogy van-e értelme. Joga van ehhez. De én szeretném elkerülni ezeket a túl elvont beszélgetéseket. Nem fogom felírni a kérdéseket, s ezért lesz olyan, amelyre elfelejtetek válaszolni. Ez azonban nem lesz véletlen. A lényeges kérdéseket biztosan nem fogom elfelejteni. Köszönöm a figyelmeteket, várom a kérdéseket.

Kis csend. Azt hiszem, megint sokan gondolunk ugyanarra. Grotowski feladta a leckét, és vizsgáztatni fogja a kérdezőket. Akinek válaszol, az legalábbis át-megy, akinek nem, az megbukik, és rá-adásul leég az osztály előtt. És a feltételek



Calderón: Az állhatatos herceg (Grotowski Laboratóriumszínházának előadása)

legalább annyira egyenlőtlenek, mint az iskolában. A tanár leinthesi a diákot, az pedig nem kérdezhet vissza.

Az első kérdező lassan felteszi a kezét.

– Megpróbálom úgy feltenni az első kérdést, ahogy Grotowski kérte. Hasonló, vagyis „szegény színházban” dolgozom, és kétségeim vannak ennek a színháznak a jövőjével kapcsolatban. Kétségeim vannak, hogy a színész eszközei elegendőek lesznek-e a jövőben ahhoz, hogy hatást gyakoroljanak a nézőre. Ha elfogadom, hogy egy közösségnek játszom, akkor is kétségeim vannak, mert nem tudom, milyen az a közösség, milyen színházat igényel. S nem tudom, hogy létrejöhet-e éppen a színház révén olyan közösség, amelynek egységes elvárásai vannak.

A kérdés angolul hangzott el, a tolmács lengyelre fordítja, meglehetősen vontatottan, Grotowski szelíd arccal bólogat. Ez bátorítóan hat az egybegyűltekre, szaporodnak a feltett kezek.

– Milyen hatással van Önre, hogy a világon számtalan fiatal színház érdeklődik módszerei és elméletei iránt, és ezeket programként hirdeti?

– Milyen gondolatokat és érzéseket vár el nézőitől egy-egy előadás után?

– Hogyan hat munkájára a halálgondolata?

– Szeretné-e bevonni színházi mozgalmának hatáskörébe az egész társadalmat?

Grotowski jelzi a tolmácsnak, hogy egyelőre elég a kérdésekből.

– Ez utóbbi tipikus újságírókérdés volt. Az ilyen kérdésekre fölösleges idővesztés lenne válaszolni. A másik kérdés, ha jól értettem, az volt, hogy milyen helyet foglal el munkánkban a halál gondolata? Mindenekelőtt meg kell mondanom, hogy általában nem tudjuk, hogy az egyes fogalmak milyen helyet foglalnak el munkánkban, mert az alkotói folyamat nagy része nem meggondolt, nem tudatos, másik része pedig estéről estére következik az emberekkel való találkozásainkból, sőt kollégáim egymással való találkozásából, érintkezéseiből is. Ha tehát valamelyikünknek személy szerint problémát jelent ez a kérdés, vagyis a halál gondolatához való viszonyulás, akkor az belső alkotói folyamatában úgyis megmutatkozik, hatással van rá, de ezt lehetetlen pontosan kimutatni, és nem is hiszem, hogy szükséges lenne.

A következő kérdés az volt, hatással van-e ránk az a tény, hogy sokan hivatkoznak a mi munkásságunkra. Nem tudom pontosan, hogy mi van rám hatással, vagy hogy mi kellene hogy hatással legyen rám a világból. Ezt képtelenség is lenne meghatározni. Egy másik kérdés a „szegény színház” jövőjére vonatkozott. Meg kell mondanom, hogy ez engem egyáltalán nem érdekel. A maga idejében feldobtam ezt a meghatározást, hogy szegény színház. Ez sok évvel ezelőtt volt, és ellene volt valaminek, egy akkor létező, másfajta színháznak. De nem azért, hogy új doktrínát alkossunk, történetesen a szegény színházról. Egyáltalán nem fontos kérdés, hogy létezik-e majd szegény színház, mint ahogy az sem fontos, hogy létezik-e majd a színház maga. Sokkal fontosabb dolgok vannak a világon. Például az, hogy megváltoztatjuk-e a világot, előkészítünk-e valamilyen nagy mutációt? Mert tudjuk, hogy az embernek élnie kell, és él is valahogyan, de az igazi kérdés az, hogy megváltoztatjuk-e az életet. A közönségnek az emberek közös cselekedetéből kell létre-

jönnie. Milyenek lesznek ezek a cselekedetek? Ez a fontos kérdés, nem pedig azok, amiket az újságírók időnként rutinból feltesznek nekem., s amelyek egyébként nagyon hasonlítanak az itt elhangzottakra. És ha az újságírók mindennapi munkájuknak tekintik az ilyen találkozást, hát akkor gyakran én is úgy teszek. Tudjuk, hogy egy amerikai családnál hosszú ideig elhelyeztek egy tévéapparátust, és mindent megmutattak a nézőknek, még azt is, hogyan szeretkeznek. Normális, átlagos amerikai család tagjainak élete volt ez, akik tudták, hogy filmre veszik minden mozdulatukat. Ettől az egész természetellenessé vált. Az ember és ember közti találkozások nem lehet semmiféle módon rögzíteni és megőrizni. Tudomásul kell venni, hogy a találkozások jelen időben történnek és megismételhetetlenek. Minden egyéb az intimitás megsértése.

Valóban, ennek a találkozásnak a hangulatát, jellegét sem lehet visszaadni. Grotowski egyre magasabb, élesebb hangon beszél, hogy a füstben és a fojtó melegben hallható legyen, mert mikrofon nincs. A tolmács mondatonként fordít, valamivel mélyebb fekvésben. Az egésznek valami furcsa, kántáló jellege van, a teremzaj monoton aláfestést ad, az idő bizonytalan tényező lesz, minden megnyúlik és lelassul. Talán nem véletlen, hogy a japánok bírják a legjobban. Mozdulatlanul figyelnek a fészkelődő tömegben, az egyik lány rendületlenül kötöget. Egy sima, egy fordított.

Újabb kérdések következnek.

- Most mivel foglalkozik a színháza?

- Kérdésemhez Önt hallgatva jutottam el, bár azt hiszem, magamnak már máskor is feltettem. Meg kell-e tartani az ember lényét olyannak, amilyen, vagy meg kell változtatni a színházban? Az Ön színháza megváltoztatja-e a világot?

- Én egyszerűen információkat szeretnék kapni az Ön munkájáról, nem pedig példákat az amerikai televízióról.

- Nem gondolja-e, hogy egy bizonyos **ponton** banálissá válik, amit mond?

Grotowski kortyol egyet, rágyújt és válaszol:

- Nem kétséges, hogy az egész élet tele van ellentmondásokkal, és én is tele vagyok. Ennyit erről, ha általánosan vetjük fel az ellentmondás kérdését. Az sem kétséges, hogy már ez a találkozás is magában hordja az ellentmondást. Biztosan sok az ellentmondás

abban, amit én mondok, de én ebben nem érzek semmi szégyellnivalót. Az élet az ellentmondások kiegyenlítődére épül. Minden, ami élő, magában hordozza az ellentmondást. Ilyen ellentmondás például, hogy az imént Ponhiarski út tette fel a szavaim banalitására vonatkozó kérdést, és korábban ugyanő kért fel erre a találkozóra, hangsúlyozva, hogy tisztában van azzal: a válaszok nem szülnék mindig megértést. És még azt is felvetette, nem lenne-e szerencsésebb, ha mindenki maga válaszolná meg a benne felmerülő kérdéseket? Én egyetértek ezzel, és lám mégis itt vagyok, mert nincs más választás, meg kell próbálni megérteni egymást az ilyen találkozásokon. Nem lehet felmérni ugyanis, hogy a megválaszolatlan vagy a megválaszolt kérdés rejt-e nagyobb veszélyt. Végeredményben azonban az ilyen találkozások csak azoknak számítanak, akik hasonló dolgokat keresnek, hasonló úton járnak. Amúgy sem a nézetekről szóló magyarázatok, ha-nem a nézeteket képviselő tettek számítanak. Hogy amit mi csinálunk, az megváltoztatja-e a világot? Ha azt mondom, hogy változtattunk a világon, azt mondjátok, hogy beképzelt vagyok. Ha pedig azt mondom, hogy nem változtatjuk meg a világot, akkor megkérdezitek, hogy minek dolgozunk? Éppen ezért nem válaszolok erre a kérdésre...

... Nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy egy zseniális szofista beszél. Tiltakozik az általánosító kérdések ellen, s végül általánosságokkal válaszol. Lehet, hogy éppen erről van szó, hogy ironizálja a kérdezőket? Vagy a lehetetlen körülmények fordítják önmaga ellentétébe ezt az estét? Át kellene élnem a történeteket, hiszen olyan, mint egy szertartásjáték. Ehelyett minden úgy működik, mint egy remek Brecht-előadáson. Tökéletesen el vagyok idegenítve. Látom, ahogyan a hőségtől félajultakat kicipelik, látom az alvókat, Grotowskit, ahogy időnként hörpint egy korty italt.

- ...Ha az *Apokalypsis cum figuris* még előadásnak tekinthető, akkor az, ami felé most tartunk, már biztosan nem lesz előadás. Elkezdtünk egy kísérlet-sorozatot, amelyben olyanok is részt vesznek, akik nem tartoznak hozzánk. Nagyon különbözőek ezek a kísérletek, csak egy példát említek. Keresünk néhány embert, akik bizonyos szempontokból hasonlóak hozzánk. Ké-

sőbb majd elmegyünk ezekkel az emberekkel egy olyan helyre, ahol el leszünk zárva a világból érkező információktól. És ott olyan találkozókat rendezünk, amelyek több napon, több éjszakán át tartanak. Ezeken a találkozókra nem lesznek felosztva a résztvevők aktív és passzív csoportokra, mint az előadásokon. Most tehát olyan embereket keresünk, akikben van aktivitás. Ezeknek a találkozóknak lesz szerkezete, de nem lesz semmiféle meghatározott cselekmény- és történetsvonala. Olyan lesz az ilyen találkozó, mint egy tudatállapot, amelyen úgy kell átesni, hogy közben minden feleslegeset kizárunk belőle. Mindenekelőtt a kölcsönös félelmet és bizalmatlanságot. Ez a kísérlet olyan lesz, mint egy soklépcsős rakéta. De mindebből semmit nem mutatunk be. Épp ezért lesznek, akik úgy tartják majd, hogy nem is csinálunk semmit. De éppen ellenkezőleg, itt nagyon sok minden fog történni, az emberek között, jóllehet fabuláns tárgya nem lesz a kísérleteknek. De minél inkább megszabadulunk a beidegződésektől és a félelmektől, annál inkább olyan lesz az ember, mint egy lélegzet vagy egy szál virág. Olyan magától értetődő. Jelenleg még nagyon kicsi az a csoport, amely készen áll ezekre a találkozókra, és ez természetes is, ez nem lehet másképp. Remélem, hogy a kísérletek szakaszában eljutunk oda, amikor ezek egyre nyíltabbak és szélesebb körűek lehetnek. De nem tudom, hogy ez mi-kor történhet meg. Az emberek között történő dolgok mindig folyamatok. Ezek a folyamatok nyíltabbá válhatnak a jövőben, de az biztos, hogy soha nem lesz belőlük előadás, abban az értelemben, ahogy most jegyet váltunk és beülünk egy színházba. A mi találkozásaink nagyon sok különleges feltételt kívánnak. Ki kell zárni ezekből a kábítószereket minden fajtáját, beleértve az alkohol hatását is. És ki kell kapcsolnunk a szexuális érdeklődést. Ha ez sikerül, akkor az emberi létezésnek egy határtalan szférája nyílik meg. Tudom, hogy ez paradoxonnak hat. Az életből mi sem akarjuk kizárni a szexualitást. De találkozóinkon nem akarjuk a régi reflexek eluralkodását, azt szeretnénk, ha férfiak és nők egyenrangú emberi lényként találkoznának. A találkozás ideje alatt tehát meg kell őrizni bizonyos aszketizmust. Mondhatjátok, hogy ez nagyon nehéz,

sőt egyenesen borzasztó dolog, de azt hiszem, egy meghatározott időre elérhető. Mert ha teljes, intim emberi kapcsolatot akartok elérni, létrehozni, találkozást saját emberi léteitekkel, akkor ezt kell tennetek. Nem lelki kapcsolatokra gondolok, mert akkor már absztrahálnék. Az ember egyszerre test és lélek. Ha ezt így fogjuk fel, és így megyünk a találkozóra, akkor elkerülünk minden vulgaritást, tiszták leszünk. De el kell üznünk minden gondolatot a haszonlesésről, és semmit nem szabad várunk a találkozástól...

... Már nem merem a szavak értelmét kutatni. Grotowski próféciál, és a prófétaikkal együtt kell érezni. De a helyzet túlságosan profán. Nem odaadást, nem hívó tekinteteket, hanem elcsigázott, átizzadt vagy éppen alvó embereket látok magam körül, meg egy kétségkívül jelentős alkotót, aki egy dobogón ülve találkozni próbál velünk az intimitás jegyében. Mért nem sikerül ez? Mert mindannyian várunk valamit ettől a találkozástól, mert haszonlesők vagyunk? Mert mindenki kapni akar valamit? A fotóriporter jó képeket, az újságíró anyagot (én is a magnómmal kalózkodom itt), a kérdezők pedig választ a kérdéseikre?

– *Önnel csak nagyon kevesen találkozhatnak. És elképzelhető, hogy az Ön találkozóinak példájára mások is rendeznek majd*

hasznolókat, de ezek már lényegükben fog-nak eltérni attól, amit Ön elképzelt. Hogyan reméli tehát, hogy valóban abban a mederben sikerül majd szélesebb útra terelni ezeket a találkozásokat, amelyben azokat eredetileg elképzelte?

– *Hisz-e Ön munkásságának minden mozzanatában?*

E kérdés után nem látok több jelentkezőt. Grotowski is érezheti, hogy itt az ideje befejezni a találkozót, mert meglepően gyorsan kezd válaszolni.

– Amikor Ön azt kérdezte, hogy hiszek-e munkám minden mozzanatában, akkor alighanem az iránt érdeklődik, hogy szoktam-e hazudni.

A teremben derűtség támad, és néhányan még a bóbiskolók közül is felébrednek, megérezve a finis esetleges izgalmaikat.

– . . . Mert ha olyasmit csinállok, amiben nem hiszek, akkor hazudok. Válaszom tehát: természetesen szoktam hazudni. A hazugság ugyanis a létfenntartás egyik eszköze. Bár ne kellene élni vele.

Most már végighullámszik a nevetés. A cinikus-összinte Grotowskinak határo-

zattan nagyobb sikere van látnokénál.

Mosolyog, látszik, hogy tudatában is

van ennek. De nem hiszem, hogy örül. -

Ami pedig az előző kérdést illeti, valószínű, hogy a mi kísérleteink erősen megváltoznak, mire másod- és harmadkézbe kerülnek, hiszen figyelembe kell vennünk az emberek gyengeségét. Így volt ez Jézus tanításaival is. És ma egyáltalán nem élünk olyan időket, amelyek kedveznének egy Messiásnak. De meg kell keresnünk valamilyen templomi típusú közösséget. Nem valamilyen szervezet keretében kell ezt fellelnünk. Természetesen, amikor az ember a jövőről gondolkodik, nagyon sok reflexió tolul előtérbe, és az ember általában megijed a túl sok gondolatától és variációtól. Én is nemegyszer csak félve tudok a jövőre gondolni. Ez mégis gyakran megesik velem. Mert a jövőre nem lehet nem gondolni. Mégsem kell azonban szüntelenül a múltra vagy a jövőre hivatkozni, bár kétségtelen, hogy mindkettő létezik. De létezik a jelen is, és ezt gyakran elfelejtjük. Az, amit teszünk, mindig jelen időben van. Ha egy fát nézek, és közben régen látott fákra vagy a majdan elém kerülőkre gondolok, nem látom azt a fát, amelyik előttem áll. És így van ez az emberekkel is. A jelentől elszakadva nem lehet kapcsolatunk a jövővel sem. A jövőt mindig most alkotjuk.

Grotowski nyomatékosan pontot tesz és feláll, a tolmács elérte, követi. Kitér a taps. Mint a színházban. Pedig nem illik ide. Valami áhítatos, de egyszerű csönd kellene, és aztán a szótlán távozás. Ez a taps azonban teátrális. A hagyományos értelemben.

És megindul a tülekedés. A kabátokért, egy kis friss levegőért. Grotowski is kifelé igyekszik, egy fesztiválrendészekből verbuvált testőr csapat közepén. Lassan törik előtte az utat, ő fáradtan sodródik közöttük. Néhányan úgy integetnek feléje, mintha a pályáról levonuló sikeres sportoló lenne, biztatások, elismerő kiáltások keverednek kibogozhatatlan hangzavarrá. Nagy sokára érek az utcára, hideg van, és mindjárt éjfél.

SAÁD KATALIN

Színház, Jancsónál

Sokaknak nem tetszik, jócskán vannak, akiket felháborít Jancsó-Hernádi és a Huszonötödik Színház társulatának alkotása, a *Vörös zsoltár*, de olyan (a bemutató óta lezajlott, előadások közönségviszhangja mutatja) nem akadt, akit ne érintett volna elemi erővel a mű. Több alkalommal szerveztek beszélgetést a közönséggel az előadást követően, különösen, amikor homogénebb nézőtábor alakult ki - például iskola vagy üzem vette meg az előadást -, s e beszélgetések feldolgozása majd egy másik cikk anyagául fog szolgálni; most azt szeretnénk megvizsgálni, milyen hatóelemei vannak ennek az előadásnak, hogy általuk szükségszerűen sodródunk hadiállapotba magunkkal vagy az előadással.

Két pólus között

A nézők az előtérben gyülekeznek, s itt kezdődik el az előadás is. Az „előjáték-nak” bizonyos hangulat megteremtése a célja, a sarokban felállított kis fadobogó körül fehér vászonöltözetben, mezítláb néhány szereplő, zenész, s különböző nemzetiségű, századvégi anarchista dalokat hallunk, Berek Kati felolvassa Engels 1894. május 15-én kelt levelét, melyet a Magyarországi Szociáldemokrata Párt elnökségének küldött a hódmezővásárhelyi agrárszocialista mozgolódásokat üdvözlendő. Még halljuk a trombitán a Warsawianka hangjait, az ügyelő a színháztermet elzáró függöny előtt ki-húz egy nemzetiszínű szalagot, egy szőke artista lány - talmi csillogású öltözkében: használt fekete trikó, ócska gyakorlócipő, de trikója elől csillogó flitterrel díszítve, s nyakában három színes karika - ünnepélyes lassúsággal széthúzza a függönyt. A bejáratban a piros selyem gúnyájú zenész - akár a legelegánsabb éttermek cigányprímása lenne - a tisztí ruhás búsmagyar (Iglódi István) csettintését várja: rázendítenek az irredenta Krasznahorkára. A búsmagyar fájdalmas úr kezében pisztoly, a falat támasztja, és magyarságát siratja. Az ügyelő kioldja a szalagot, az artista lány a belső függönyt is széthúzza: a T-alakú színpad háttér-függönye előtt szorosan egymás mellett



fehérruhások, övükben vörös kendő, kezükben gyertya. A termet az ő fényük világítja meg: gyerekkorunk karácsonyi áhítata vár bent. Kikerüljük a színpad-feljáró palló tövében álló artista lányt, elhelyezkedünk a mozdulatlan lények körül, még mindig halljuk az édes-bús Krasznahorkát.

Iglódi-tiszt is bejön a terembe, most a Rákócziak soha vissza nem térő dicső korát siratja hegedűkísérettel, szertartásos táncot lejt, „Édes hazám, isten veled”, szívszorítóan szépen csinálja; látjuk Berek Katit, a színpad egy szögletében ül, lehajtott fejjel, előtte gitár; ő lesz majd a karvezető, a szertartásmester, a közvetítő, ő lesz, akire nem foghatnak fegyvert, akinek köze van a feltámadáshoz és az újrakezdéshez, ő „a szegény ember nem egyszer hal meg, de százszor” játszma tudója. A szertartás a végén kezdődik: a visszavonás litániájával. Kristóf Tibor kiválik a sorból, előrejön, a többiek az ő elhagyott helyéről kiindulva, sorra eloltják gyertyáikat, befordulnak, fél térdre ereszkednek a sötét függöny előtt. Az artista lány kétszer végigmegy a színpadon, dobálja a karikáit, s eltűnik, Cseh Tamás elhozza a gitárt Berek Kati elől, leteszi a színpad közepére, s mögé térdel, Kristóf legurítja gyertyáját a pallón, visszavonja a szocialista tanokat, elénekel egy szomorú népdalt („Hej, búra termett idő”), a tiszt közben ütemesen járkál, majd lelövi. Kristóf végigzuhan a pallón, Cseh Tamás felveszi a gitárt, a húr egy-egy pendítésére a kórus egy-egy tagja feláll, s újabb húrpendülésre sorra eredeti helyzetükbe fordulnak, Cseh Tamás énekelni kezdi a Vörös zsoldárt („És puskatussal”), a tiszt megvilágítva hever a színpad előterében, Kristóf még mindig holtan fekszik a pallón, két lány jön (Bajcsay Mária és Marsek Gabi), átlépnek rajta, táncot lejtene az énekes körül, majd beállnak a sorba. „Három szabálya van a halálnak” - Iglódi háromszor rálő az énekesre; a halál szertartása, a forradalmi menet hang- és mozgás-kompozíciója, lövések, elbukás, feltűnik az artista lány a karikáival, a tiszt kétszer átmegy az elterült testen. Ahogy óvatosan, mintegy csizmája talpára koncentrálna, kitapogatja a testek, talpának biztonságát nyújtó domborulatait, szeretnének félrefordítani a fejüket, hogy ne váljunk tanúivá e kínos látványnak.

Vajmi kevés szöveg hangzott el eddig, de a dráma két pólusa között ki vagyunk feszítve, s nem tudjuk, hogyan történt. Lehet, hogy nem fogadjuk el e szertartás

sajátos belső törvényeit, lehet, hogy elszántan kívül maradunk, és komikusnak találjuk a látottakat, de ez mindegy is; maradhatunk végig hidegfejúek és hidegszívűek, a játsszók nem is akarnak játékba vonni minket. A *Fényes* szelekben a színészek első pillanattól keresték velünk, nézőkkel a kapcsolatot, igényelték a részvételünket és építettek rá. A *Vörös zsoldár* számára elég a jelenlétünk: a dráma végbemegy.

Népi és műkultúránk

A *Vörös zsoldár* színpadi történéseiben nem fogalmazódik meg szóban a drámai konfliktus, pontosabban nem a verbális szférában fogalmazódik meg. Jancsó a *forradalmi magatartás* mellett akar hitet tenni, de a forradalmisággal kapcsolatos szavaink elkoptak, s sztereotip beidegződéseink szerint reagálunk rájuk. Nem is beszélve most arról a folyamatról, amit általában a szavak devalválódásaként szokás manapság emlegetni. Ezzel szemben a hiteles gesztusmegnyilvánulások alkalmasak lehetnek arra, hogy „kommunikatív rezonanciát” váltsanak ki. Ez nem azt jelenti, mintha a gesztusok nem devalválódhatnának. Hiszen a közhelynek jól körvonalazható magatartástartalma is van. A funkcióját veszített mozdulat rutinnossá válik, s a taglejtés, a hanghordozás ugyanúgy közhelyélményt nyújt, mint a szóban kifejezésre jutó sztereotípiák. Egy „jó technikájú”, képzett balett- vagy pantomimegyüttes műsora vagy egy roppant avantgarde színház szélsőséges, vad ötletekből építkező előadása is lehet közhelyszerű, tehát kommersz, konzervatív. Hiszen a második félőrában is csak abból az eleve szűk és statikus ötlektéltárból meríthet, amelyből már az elsőben is. Ennek következtében a néző a produkció előállítóinak sztereotip képzetársításait kénytelen követni, mi mást tehetne.

Egy jó dráma a történések alternatívái közül a szükségszerűt mutatja fel - s ha hiteles, hatni képes (tehát nem sztereotíp) kifejezőeszközeivel sikerül „átélelnie” is velünk e választás feszültségét, akkor a szükségszerű felismerése megrázó drámai élményt nyújt. E dráma a világról való ismereteinkre és felismeréseinkre épít, s ennek következtében a tudatunkban zajlik le. A *Vörös zsoldár* továbblép: nem ismereteinkre, hanem közös *elemi tudattartalmainkra* épít, ennek következtében a drámai konfliktus a tudatalatunkban is végbemegy. Jancsó mintegy a „közös mítosz” helyét betöltő elemi tu-

dattartalomként hivatkozik a bennünk élő, illetve belénk ivódott *kultúrára*, s az előadás során ezeket ütközteti meg. Ebben az ütközetben, pontosabban ennek az ütközetnek a kimenetelében látja mondanivalójának megvalósulását. Visszatérve előbbi megállapításunkra, hogy a hiteles gesztusmegnyilvánulások alkalmasak a kommunikatív rezonancia kiváltására: az előadás során a bennünk élő zenei és mozdulat- illetve magatartási képletek jelennek meg művészi jelképekké átlényegítve. Két kultúra zenei és mozgásanyaga kerül ellentétbe egymással, az ősi, kelet-európai folklór kincs és a még inkább „közkincsünk” idegződött műkultúra. Alapképletben megfogalmazva tehát: az előadás a búsmagyar-kodó, kuruckodó világ devalvál, romlott „értékeit” állítja szembe a tiszta paraszti kultúrával. *Zenei anyagában* a krasznahorkás nacionalista-sovinisza műzenét s a gotterhaltés hangulatú osztrák indulóritmust a népzenevel. (Zenében már akkor is kontrasztot érzünk, ha azonos rétegben, például a folklórban pentaton gyerekdalt és friss csárdást hallunk szorosan egymást követően. Jancsó gyakran él műveiben ilyenféle hatáselemmel.) Ebben a zenei világban a népdal mellett, vele szinkronjelenséggé csendülnek fel a századeleji különböző nemzetiségű, például olasz, amerikai anarchista dallamok (esetleg új, Hernádi-szöveggel), de ugyanabban a minőségben, mint a folklór: a legmagyarabb folklór hirtelen abbamarad, s belevág egy vidám, más nemzetiségű táncritmus. A korabeli európai egyidejűségben a szükség-szerű villan fel.

Mozgásanyagban a magyarosított folklórelemek: a dzsentri csárdás, a romantikus verbunk bái tánc, a magamutogató dzsentri mozgás kerül ellentétbe a folklórral. Iglódi három szerepében az adott műkultúra három magatartásformáját jeleníti meg. A pap sztereotíp gesztusokat használ, a tiszt és a tisztartó figuráját viszont érdekes összevetni: a tiszt romantikus verbunkot jár, a nép-áruló tisztartó viszont azt az újeletű ugrós táncpust mutatja be, mely Európában a baszk népi táncból terjedt el. Népi mozgásanyagot képvisel tehát, de a kontraszt létrejön, a gesztus és a szöveg közt ugyanis. Mert ekkor igényel nőt a gróf számára, ekkor alázza meg a lányát odaadni nem akaró apát (Galkó Balázs) a békaügetés-büntetéssel.

A *Vörös zsoldár* közönsége a parasztok világába, a rezervátumba úgy jut be,



Jelenet a Vörös zsoltárból (Huszonötödik Színház)

hogy el kell vágni előtte egy nemzetiszínű szalagot, s keresztül kell préselnie magát a nagyon ismerős krasznahorkás világban, elhaladni az artista lány mellett. Az artista lány megjelenése kizárólag Iglódi személyéhez, illetve az általa megjelenített világhoz kapcsolódik. Figurája a próbák során a ragyogó „műlovarnó” jelenségből fokozatosan szegényedett el, s nyerte el pontos helyét, előadásbeli dramaturgiai funkcióját: kulturális képlet, a tisztfigura társadalmi rétegének fogyasztói kulturáját, közhelyművészetét képviseli.

E krasznahorkás, dzsentris-cigányos műkultúra ismerősebb, inkább közkin-csünk, mint ami bent vár. Megnyilvánulásaira idegeink egyből „ráállnak”, kelle-mesen hat, mintha izmainkat masszíroz-nák. „Közhelykultúra”, de ma is hat ránk valami módon; hosszabb életű az őt létre hívó társadalmi konstellációnál. Amikor ebben az érzelmi beállítódottságunkban megtámad az előadás, a tabu „megsértésének” ősi rítusát idézi fel.

De más, így a proletkulttal kapcsolatos beidegződéseinkben is „megsért”. Nemzeti érzelmeinkben is. Devalválódik-e azonban a Szózat aáltal, hogy táncolnak

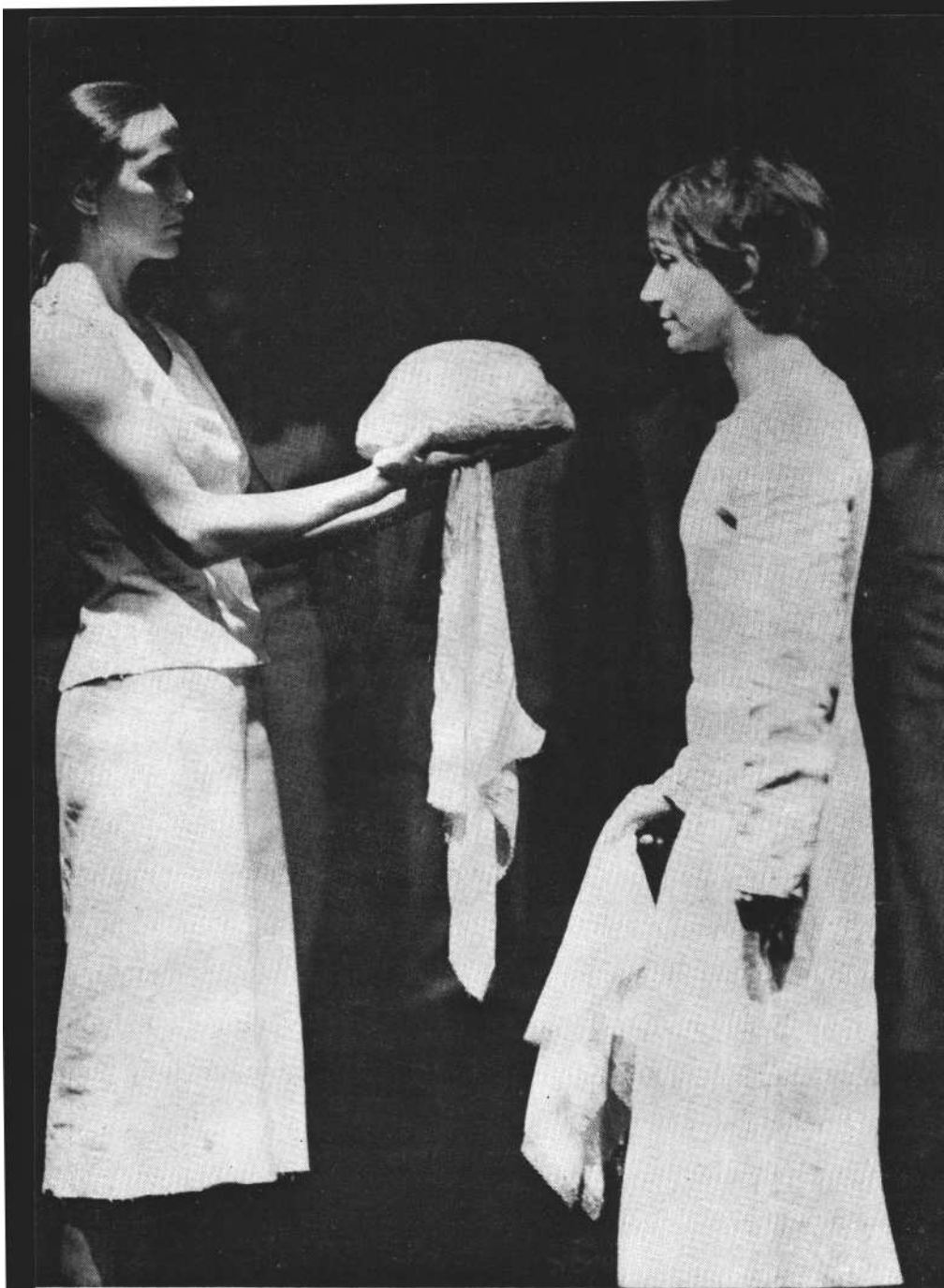
dallamára? A színpadon magukba forduló, szertartásosan mozgó színészeket látunk: mozgásanyaguk a ma még elérhető legősibb elemeket tartalmazza. A ma elérhető táncok általában már produkciórendbe illesztett táncfolyamatok, a Szózatra táncolt tánc viszont ma is teljesen *amorf*, nem igazodik semmihez; Erdélyben, zárt közösségben még fellelhető, s mint legősibb réteg, természetes rokonságot mutat a ma már tetten nem érhető hajdúk táncával. F paraszti szertartás tehát nem devalválhatja, ha-nem épp ellenkezőleg, eszményi magasba emeli a Szózatot. A Szózat szövegátírata is épp ezt célozza. Megszokott érzéseink és gondolataink rendülnek meg itt.

Valóban. Öt-hat héttel a bemutató után újra láttam az előadást. A közönség letaglózva ülve maradt a helyén, nem csapta össze beidegződött tenyerét. Azt lehetne gondolni, „fejlődött” a közönség. Pedig az előadás jutott el arra a szintre, hogy törekvésének megfelelően tudott hatni is. Igazságtalan lenne egy-más elé helyezve kiemelni egyes színészek nevét. Ezért a koncentrált jelenlétért, egyenként és közösségükben, méltán illeti a társulatot dicséret. Az elő-

adásban nincs „stilizált” mozgás. A mozdulatoknak, gesztusoknak, a mimikátlanságnak is immanens ereje van, nem képviselik, hanem megjelenítik a valóságot.

Jancsó-jelképek a színpadon

Jancsó öntörvényű szimbólumvilágában más és más műből egymásra utaló szituációkkal, azonos alapjelentést hordozó jelképekkel találkozunk. Mi sem természetesebb tehát, hogy az előadás alapjául szolgáló film, a *Még kér a nép* alaphelyzeteinek, jelképeinek színházi kifejezési formáit is megkereste a rendező. Külön tanulmány anyagát képezhetné az a jelképekben testet öltött Jancsó-világkép, mely itt színházzá átlényegítve jelenik meg; egy-két motívumot szeretnék csupán kiemelni. A filmbeli elnyomók *cirkáló járkálása* jelenik meg Iglódi ütemes lépéseiben, mielőtt áldozatára rálőne, s e mozgásmodell egészen színházi kifejező eszközzé tétele, ártértelezése az a mozdulatsor, mellyel Iglódi a fekvő emberi testeken kétszer végigmegy. Sőt, úgy tűnik, az artista lány mozgásában is ez a modell villan fel: de ellentétben a testeken járás idegborzoló konkrétságával, ez elvonatkoztatja, absztrahálja a „mo-



"Kenyér- és kendőszimbólum" a Vörös zsoltárban (Bajcsay Mária és Berek Kati)
(Iklády László felvételei)

dellt". Ugyanakkor a kórus *körre zárulásának* képe (szeretkezés) a közösség-vállalást, összetartozást jelképezi.

A kellékek is - megjelenési formájukban, funkciójukban- dramaturgiai össze-ütközés hordozói: egészen szembeötlő például a népi kellékek s a három színes karika kontrasztja. A kórus alapkelléke a *vörös kendő*; a *vörös szegélyű fehér kendő* viszont felfokozott drámaiságú szerephez jut, a szüzesség-komplexussal kerül a játékba. Az apa ezzel köti be a szemét, mikor szüz lányát a gróf elé viszi. Mégsem adják oda a lányt szüzen, s a csodálatosan szép lemeztelenedés és szeretkezés záróakkordjaként Berek a lányra (Tóth Éva) borítja a kendőt, s mindannyian esküt tesznek ártatlanságára. Később a kivégzetteket is megérinti e kendővel, majd a férfiak lábfejét

is megtörli, mintegy szertartást celebrálva.

A hatalom itt a színházi előadásban egyetlen színészben ölt testet: három alakban, háromféle megjelenésben. Az alapképlet valósul meg itt is: a a színész = az a világ. A filmbeli fiatal gróf nem is jelenik meg, s így az, akinek nevében történnek a gyilkosságok, elvontabbá, félelmetesebbé válik. A filmben a három figura „naturalisan” pusztul el. A színpadon a fegyverátvétel szertartásában. Iglódi utoljára tisztként jelenik meg, behozza a puskát, a kórossal szemben megállva, sztereotip katonai gesztussal „letámaszt”. Elhangzik : „A forradalom végső soron vagy megadásra kényszeríti vagy megsemmisíti az uralkodó osztályt. Világ proletárjai egyesüljete! Iglódi a puskát csövével lefelé fordítja:

az eddig stabil fegyver labilissá válik. Nem kurucdalra, nem verbunkosra, hanem egy háromnegyedes báli táncra (keringőre vagy mazurkára emlékeztető dallamra) ellejt egy táncot (nem dzsentrí-táncot) a fegyver körül, a fegyvert épp csak ujjával érintve. Majd karjára véve a puskát, békaügetésbe megy át (erre kényszerítette a játék elején a népet is), s most ezzel a *kényszercselekvéssel* lép le a történelem és Jancsó színpadáról. A háromnegyedes ütemű tánc, mely idegen mozgásanyag, azt jelöli, hogy mire ez a réteg eltűnik, már semmi köze a magyarsághoz. Sem ideológiájában, sem kultúrájában.

A színészek nem rohannak a fegyverhez. Bajcsay a tömeg közepéből jön előre, fizikailag is erőlködve, a nézők idegeit igénybe vevő lassúsággal, s majd csak Berek érintésére gyorsít valamelyest. Felemeli a fegyvert, hozzáfogva vörös kendőjét, s viszi a tömegnek. Ketten eléje szaladnak, s most már szinte bevágódnak megszerzett kincsükkel a többiek közé. A parasztfelkelések egy epizódja ürügyén, egy egész történelmi folyamat, hatalomátvétel játszódik le. Íme a következő jelenet képe: szer-tartásosan feltartott *puska*, csövén vörös kendővel átkötve. Szertartásosan szín-padra hozott zöld mázas boroskancsó és barnára sült magyar *kenyér*. „Munkás-társak! Töltsük ki gyötrelmeinkből sajtol borunkat, mert ez a mi vérünk. Vegyék a mi testünket, és igyátok a mi vérünket.”

A zárókép a nyitóképre felel, de a kórus gyertyáival most ék alakban előrejön, szinte közénk ékelődik. Eközben éneklük el (Jobba Gabi és a kórus) a megváltoztatott szövegű Szózatot. Csak most „vonnak be” minket, nézőket a játékba: „Eltársak! Emlékezzetek! Ne felejtsetek el a múltat, apáitok, nagy-apáitok életét és halálát. Csak az ember, aki nem felejt.” A távolságtartó, különös szertartás végére Berek tesz pontot: megszólít minket, hogy maradjunk még egy kicsit. Borral kínálnak. A *pohár bor* a filmnek is többször visszatérő motívuma - itt bizonyos értelemben megváltozik a funkciója. A pohár bor transzponálódott, a mise szertartását idézi: borral kínálják a *színházi* közönséget. S mi a gyertyafényben, a feloldódott feszültségben, meg zavarunkban is, kiisszuk poharunkat, „múltunkra és jövőnkre”. S ebben a felengedett légkörben hangzik el a játék hitvallása „vándorló szép hitünkről”. A színészek kimennek.

SZÁNTÓ ERIKA

Arnolf új arca

A Nők iskolája a Vígyszínházban

A *Nők iskolája* felújítása élő színház. Az előadás nem hagy kétséget afelől, hogy nem az eminens kötelességtudat, nem a klasszikusnak szóló kegyelet, nem a „biztos tipp” iktatta a műsortervbe. Marton László rendezőnek és a főszereplő Darvas Ivánnak szembetűnően másról szól a darab, mint ahogy a szín-házi konvenció megőrizte. A végletesen magabiztos s végül mégiscsak felsülő férjjelölt és az önmaga diadalmas asszonyiságára ráébredő, a gyermeklány-naivitást egyik napról a másikra levedlő ifjú nő vígjátéki párviadala, a felszarvazottak örök és gyógyíthatatlan vaksága láthatóan nem túlságosan érdekli őket.

Azt bányásszák elő ebből a kedélyes komédiából, ami a legkevésbé kedélyes, azt keresik meg, ami a látszategyezések ellenére megkülönbözteti az e tárgy-körben született bohózatok tucatjaitól.

Érdemes „lekottázni” az előadást, mert nem a részletek megoldásában szolgál az eredetiség élményével, hanem a különböző színvonalú részletekből *együtt* rajzolódik ki valami szokatlan és eredeti.

Marton László *Nők iskolája-rendezése* nem ajándékozza meg a nézőit szokványos, felhőtlen élménnyel. Hiányzik belőle az egyenemű anyagból gyúrt gonoszság illúziója. Olyan darabot látunk a Vígyszínház színpadán, amelyben több a zavarbaejtő, mint a felszabadult nevetésre ingerlő pillanat. S ítéletünk csak furcsa, egymásnak ellentmondó, szinte feszélyező érzelmeken túl születik meg. A vígjátéki színpadon helyet kap a szájalom és az emberi részvét.

A zsarnokság természete

A rácsokkal felszabdalt színpadon Arnolf utazik. S vele utaznak az árnyai: a testi szerelem soha be nem vallott, kusza, torz, befejezetlen látomásai. Testek hánykolódnak körülötte, kapcsolatukat vesz-tett végtagok, széthulló mozdulatok. Arnolf arca kitárt és meztelen. Tágra nyílt, borzadó, s mégis éhes és várakozó szemek.

És a hazaérkezés: ajtók, rácsok, záruk. És Arnolf szigorú, zárt arca. Egy szék, amelyen feszes-keményen és tiszteletet

parancsolóan ül. Ez a szék az ítélkezés trónusa. Micsoda kikezdehetetlen biztonságot jelent ez a szék, amely elé odajárul a háznép! Micsoda biztonságot nyújtanak a falak, amelyeket rácsok, záruk, ajtók és újabb falak zárnak el a bizonytalan és kusza külvilágtól! Ide csak maga Arnolf hozhatja be valamit abból, ami veszélyeztethetné a feltétlen engedelmesség egyszerű rendjét. Ezért Arnolf megközelíthetetlen és kemény, arca épp-úgy nem mutat rést, mint az ajtók és a falak.

Miféle szörnyű rabszolgaság lehet a szerelmi vágy árnyaitól megtépett Arnolfnak ez a hideg rezzenetlenség! A csókra nyújtott kéz lassú és megalázó kimértséggel közelít Ágnes szájához, pedig valójában lázasan kapna a lány után, hogy letépje naiv kékfestő ruháját. Kit köt szigorúbban a Törvény a rácsokkal körülvett szobában: a szunnyadó öntudatú Ágnest vagy a saját magát a visszahőkölésig ismerő Arnolfot?

A várhatóan tömördek formai és ízlésvitát kiváltó pantomim sokféleképpen minősíthető. Egy azonban bizonyos: Arnolf e nélkül a koreografikus „előtörténet” nélkül más emberként lépné át háza küszöbét. Miért lenne e belső ziláltság nélkül olyan kötelességszerűen és elszántan zsarnoki? Miért nem engedheti meg magának a terror szelídebb és kevésbé nyílt formáit? Miért, ha nem kellene önmagától is tartania? Arnolf nem áll olyan szilárd lábakon, hogy megengedhesse magának az engedmények fényűzését. Obszcén álmoktól kínzottan hófehér erényt parancsolni - ebben majdnem több a szájalmas, mint a gyűlöletes. Annál inkább, mert Arnolfból hiányzik a vérbeli szemforgatók, a valódi álszentek, a Tartuffe-ök nagy-vonalúsága. O sose határozta el, hogy gazember lesz.

A zsarnok, aki azt akarja, hogy önként szolgálják, s még szeressék is a zsarnokságot! A börtönné változtatott, fullasztóan szűkre fogott világ ura parancsba szeretné adni, hogy szeressék a rácsokat, s őt, aki erre a börtönlétre ítélte a kezére adott kiszolgáltatottat.

Darvas Iván Arnolfja nem gonosz. Hiányzik belőle a hétköznapi rosszasság. Rácsokkal körülkerítette a világ egy darabját, s ott Törvényt teremtett. Hisz a saját törvényében, s annak logikája szerint cselekszik. Nem tartozik a kiszámíthatatlan, az „amatőr” zsarnokok közé: tartós és konszolidált birodalmat

akar. Börtöne tele van engedménnyel és a jutalom ígéretével. A rácsok közt sétáltatja Ágnest, ízlelteti vele a „majdnem-szabadságot”, polgárasszony-boldogsággal kínálgatja, a maga módján jó akar lenni - csak éppen a boldogság morzsáit az ő tenyeréből kell alázatosan felcsipkedni.

Séta a rácsok közt. Nagyszerű színházi pillanat. Iskolapéldája annak, hogy mit jelent igazán megszólaltatni a szöveget. Arnolf és Ágnes szűkszavú dialógusa:

Arnolf:

Szép fasor; a sétaút tág.

Ágnes:

Szép, tág.

Arnolf:

Gyönyörű nap!

Ágnes:

Gyönyörű nap!

Ha ebből a jelenetből gondolatban „kitakaram”, Fehér Miklós remek, a rendező elképzelését tökéletesen kifejező díszletét, ez a néhány mondat „töltelék”, egyszerűen bevezető Arnolf óvatosan vallató kérdéseire: „Nem esett, mialatt odavoltam?” „Volt sok unalom?” - Majd a kezdeti tapogatózás után a számonkérés: „Mivel töltötted a kilenc vagy tíz napot?”

Ha közelebbről megvizsgáljuk ennek a színpadi helyzetnek az esélyeit, tetten érhetjük az unalom születését. Arnolf már tudja itt, amit fél és akar hallani, s tudja a néző is. A helyzetnek nincs igazi feszültsége, legfeljebb a naiv válaszok humora éltetheti.

Mi történik, ha a rendező nem egyes helyzeteket, mondatokat rendez? A rácsok közé szorított séta szavai megtelnek lázító abszurditással, s már régen nem a jelenet elsődleges információs rétege mozgósítja a néző érdeklődését és fantáziáját. Gazdag lehetőség nyílik érzelmekre és képzettársításokra, s a kezdő mondatok a jelenet lényegévé válnak. Mi tudjuk a nézőtérén, amit Arnolf mindvégig nem tud megérteni: a világ kirekeszthetetlen. A szabadságra *vágyó*-dó ember szeme, sóvárgása áthatol a rácsokon, a falakon, leveri a rácsokat, áttör a bezárt ajtókon.

Darvas Iván zsarnoka magányos és örömtelen. Kiszolgáltatott és állandó védekezésre kényszerül. Szolgáloi le-sütött szeméből a korbáccsal megfékezett vadállatok sunyi kiszámíthatatlansága villan elő. Ágnes harsogó fiatalsága maga a testté gyúrt lázadás. Arnolf állandó készenlétre ítéltetett ebben a közegben, s Darvas Iván nemcsak gyűlöle-



Molière: Nők iskolája (Vígyszínház). Arnolf (Darvas Iván) utasítást ad szolgálójának (Kútvölgyi Erzsébet) és inasának (Sörös Sándor f. h.)

tessé tudja tenni ezt a megpihenni nem tudó, állandóan résen levő Arnolfot, hanem fáradtságában, reménytelenségében szálnalmassá is.

Talányok

Marton László rendezői munkájának végtermékében sok a talány. Nem érhető tetten az előadásban, hogy ez a talányosság tudatos része-e munkájának vagy egy őszinte, indulattal, mondanivalóval teli művészi szándék spontán részletkifejeződése. Tulajdonképpen ennek az eldöntése kevésbé fontos. A lényeg az, hogy a színpadon gazdag és sok értelmű emberi viszonyok jelennek meg. Ágnes és a szolgálók például egyetlen jelenetben vannak tartósan együtt: egy menyasszony- és egy vőlegénypróbababát vihognak körül, felszabadult, cinkos össze-tartozásuk szinte kizárja, hogy Alain és Zsuzsi valóban olyan érzelm és személyiség nélküli bugyuták legyenek, ahogy

a játékkonvenció ezt általában kiméri rájuk. Kútvölgyi Erzsébet és Sörös Sándor nem engedi eldönteni, hogy hűség fűzi-e őket Ágneshez, szeretet-e vagy csak bosszú és gyűlölet a másik iránt; gyűlölik és mégis engedelmeskednek Arnolfnak, vagy a lelkük mélyén már fenik a kést, amellyel egyszer majd álmában leszúrnák; már valóban ostobává tompultak-e a kiszolgáltatottságban, vagy éberben lesik a lázadás pillanatát?

Ez a talányosság azonban nem azonos a tisztázatlansággal. A többértelműség feszültséggel telíti a színpadot, áttetsző bábok helyett emberekkel népesíti be, s ez teszi lehetővé Darvas Ivánnak, hogy mindvégig érdekes legyen. A szolgálók „erénye” beépül Arnolf figurájába: lehetne-e érdektelen és önmaguk titkát azonnal kiadó színpadi alakokkal gazdag és sokrétű kapcsolatokat teremteni?

A szolgálókéttős jellegét Kútvölgyi Erzsébet határozza meg. Be kell valla

nom, hogy jó néhány ünnepest főszerep után én most először éreztem meg igazán színészi erejét, nagyon nagy lehetőségeit. Fontossá és emlékezetessé növelte Zsuzsit anélkül, hogy bármiféle látványos hókuszpókusz, „jópofa játékot” talált volna magának. Kicsit oldalazó, önkéntelenül görnyedt, ügybuzgóan kapkodó mozgása s a szeméből néha felparázsló lázadás ellentéte mélységeket tár fel: a megnyomorítottaktól is elvehetetlen szabadságról szól.

Még Szatmári István nem túlságosan hálás Chrysalde-ja is túllép a sablonokon. A reálpolitikusok kétértelműségével kapcsolódik Arnolffhoz: neki megvan a véleménye, tudja a magáét, ki is nevezheti módosabb, előkelőbb barátját, néha bizony megveti, de azért sosem felejtkezik el magáról, s kellő tisztelettel viselkedik tiszteletlen gondolatai közepette.

Marton László rendezői munkájának értékei nagyon meggyőzően bizonyítják, hogy a színpadi összjáték, a „csapatmunka” nem valamiféle kenetteljes kötelességtudatból hangoztatott igény, hanem valóban mindent eldöntő alapkérdés. Igaz, vannak jól megformált fő-szerepek gyenge, szegényes előadások légüres terében is, de ezek mégiscsak elmulasztott lehetőségek, mert amit a főszereplő teljesítményében olyan elégedetten nyugtázunk, az csak kiindulópont, amely jelzi, hogy mivé válhatott volna, hova emelkedhetett volna a színész, ha lenne kikhez (érdekes, sokszínű emberalakokhoz unottan statisztálók helyett) kapcsolódnia a színpadon.

Marton László rendezői munkája is megoldatlanul hagyja az előadás egy lényeges pontját. Ez csak látszólag mond ellent annak a meggyőződésnek, hogy fontos és nagy erejű előadás született a Vígyszínház színpadán. Pedig ez is inkább amellel érvel, hogy az élő szín-ház indulati ereje, a benne felszínre jutó szenvedély többet visel el a hiányból, a tökéletlenségéből is, mint a gondolatlan, de mindent kidolgozó.

Mi ez a hiány? A rendező és az Ágnes játszó Halász Judit adósunk marad a lappangó, készülődő lázadás folyamatának kezdeti jeleivel. Az addig nyíltan szembefordulni nem merő Ágnes így támad:

„Gyönyörűen nevelt és tanított, igazán, És mondhatom, nagyon remek az iskolám!

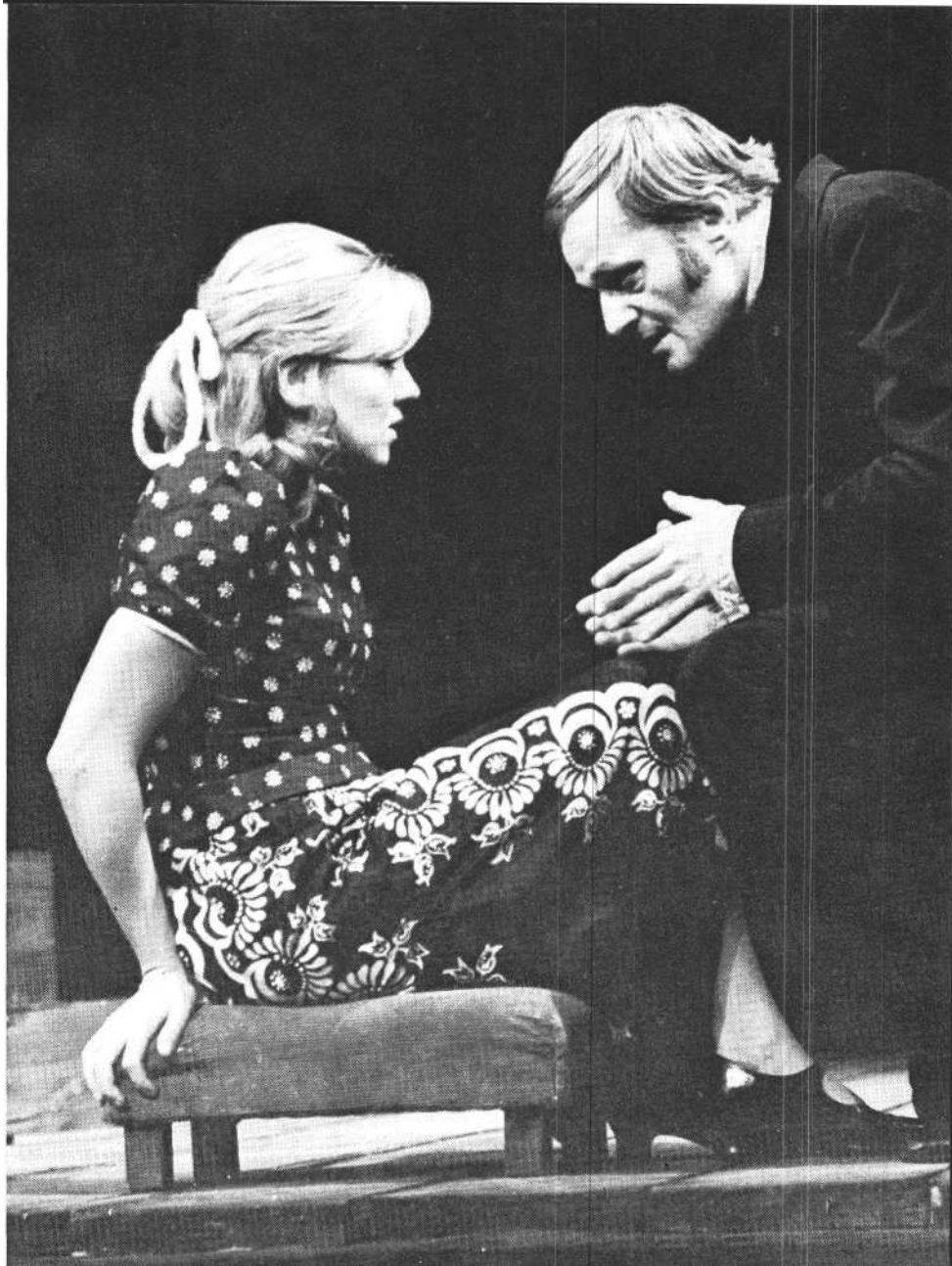
Azt hiszi, áltatom magam? S a hiúságom, Hogy milyen buta vagyok, azt sem engedi látnom?

Pirulok tőle, de nem késő: ha lehet, Csiszolni igyekszem ostoba eszemet." Halász Judit ebben a jelenetben a szemtelenségig sértett, és semmitől vissza nem riadó Ágnes formálja meg. Fölényben van - az előzményekhez képest - túlságosan is. Hiszen addig őszintén engedelmeskedni próbált, a tilalmak meg-szegésében is inkább a „szív parancsa” mozgatta ösztönösen, mint az elhatározott szembefordulás. „Vétkeinek” kezdete a tudatlanságba nyúlik: nem akart ő lázadni, sőt nem is tudott róla, hogy lázadó. Frissen született bátorságának megértéséhez szükségünk lenne arra a mozzanatra, amikor lélekben szabaddá válik, amikor igazán elszakad zsarnokától. Halász Judit Ágnese azonban lélek-tani átmenet nélkül válik tudatlan szendergőből (fogalmazhatjuk így is: naivból) öntudatossá.

Mindezt a hiányérzetet látszólag egyetlen érveléssel indokolatlannak nevezhetjük, mondván, hogy Ágnes a szerelem szabadítja fel, s az érzelmi erő szakítja át benne az évtizedes megfélemlítés és rabszolgalét által kialakított alázatot. Igaz. Csakhogy Halász Judit Ágnese épp annak a belső földindulásnak a láttatásával marad adós, amit a szerelem indított benne. Kitéréséből hiányzik a viharzás, az elkeseredett indulat, a szerelmes, saját belső szabadságára ébredő nő boldog ragyogása és fájdalma. Igen. A fájdalom is hiányzik felszabadulásának perceiből, a világ kitérülködéséből következő szédület és tériszony. Ágnes rab-világa örömtelen volt, de viharok nélküli. Át kellett hogy élje a börtönélet biztonságosságát, s most találkoznia kellene a szabadság terheivel is.

Halász Judit szakít ugyan a Molière-hősnők megszokott édeskészségével, de a megszokás helyét kissé üresen hagyja. „Kellemes”, de érdekesség nélküli Ágnes-alakítása. Nincs egyetlen zavaró hangja sem, de a legfontosabb pillanatokban csak simulékonyan asszisztál Darvas Ivánnak. (Legalábbis ez volt a benyomásom a premieren, melynek alapján rögzíteni próbáltam élményeimet. De vajon rögzíthető-e, esztétikailag mi-nősíthető-e a színházi előadásban testet öltött mű?)

Mindez persze attól ilyen, szinte már igazságtalanul szembetűnő, mert Darvas Iván sehol sem siklik át a vígjáték sorai közül feltárt tragikomédia mélységei felett. Nem ügyes, „mutató” színpadi pillanatokot teremt, hanem szenvedélyesen kiaknázza az ön- és közveszélyes



Molière: *Nők iskolája* (Vígshízház). Arnolf (Darvas Iván) „udvarol” Ágnesnek (Halász Judit) (Iklády László felvételei)

zsarnok kínjainak szinte már feszélyező mélységeit és humorát.

A Vígshízház *Nők iskolája* feszélyező perceket is teremt. Próbára teszi nézőinek „felnööttségét”, emberi érzékenységét, mert ami Darvas Iván Arnolfjában feltárulkozik, a lélek legmélyéből való. Titkok s nem könnyen elviselhető titkok részeseivé leszünk, s nem mond-hatjuk, hogy semmi közünk hozzá. Darvas Iván félelmetes szépségű alakításának igazi mélysége, őszintesége abban rejlik, hogy Arnolf önpusztító uralkodni vágyásában, kegyetlenségében, önzésében -- amellyel a maga nyugalmit, boldogságát szeretné kiszolgáltatott sóvárgással megváltani - elénk tárja a köz-napi emberit is.

A nyugtalanító színházi este felkavaró öröme engem felmentett a kötelességtudó méricskélés alól, hogy külön kell-e örülnöm Wieber Marianne korok közt lebegtetett ruháinak, hogy sok volt-e

vagy éppen a szükséges mennyiségű Köllő Miklós pantomimcsoportjának „közjátéka”, amiről a színházi világban sok vita folyik. (Visszatérünk rá. - A szerk.) Mindezt az élmény nem engedte külön-külön mérlegelni. Sőt, még a szembetűnő „toldalék”, Marton László „halált megvető” rendezői bátorsága - Arnolf nyíltszíni kötél általi halála - sem vált számomra túlságosan fontos ötletté.

Ebben a nagy erejű „vígjáték-előadásban” Arnolf sorsa enélkül is meggyőzően bevégeztetett.

Molière: *Nők iskolája* (Vígshízház)

Fordította: Szabó Lőrinc, rendezte: Marton László, díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Wieber Marianne, koreográfus: Köllő Miklós.

Szereplők: Darvas Iván, Halász Judit, Lukács Sándor, Sörös Sándor f. h., Kútvolgyi Erzsébet, Szatmári István, Fonyó József, Miklós György, Pethes Sándor.

CZÉRE BÉLA

Látszatdrámák

**Gyárfás Miklós: Beatrix,
Kende Sándor: Szerelmes barátaim,
Móricz-Thurzó: Rokonok**

Az évad kezdetének komoly értéket jelentő színpadi produkciói mellől nem hiányzik ezúttal sem a másik oldal képe: a teljesen sikertelen vagy esztétikai-dramaturgiai kompromisszumokkal megszületett előadások. Gyárfás Miklós *Beatrixának* és Kende Sándor *Szerelmes barátaim* c. darabjának sikertelensége a tény egyszerű láttamozásán túlmenően általánosabb érvényű következtetések végiggondolására is alkalmat ad. Mind-két darab közös vonása, hogy a valóságos értékükön felül, más színben akarnak mutatkozni; Gyárfás előregyártott vígjátéki elemekkel építkező darabja a költőség látszatát szeretné elhinteni a színpadon, Kende Sándor műve pedig a tragikus lázadás drámáját akarja kicsiholdni a kétrésznyi erőtlén lázadásból, hisztériából. Kende Sándor darabja érdekes kérdéssort nyit meg a dramatizálás vonatkozásában is, a *Rokonok* - egészében nem meggyőző - színpadi felújításának tanulsága pedig igazolni látszik ezt a gondolatort.

Az álköltőiség és a kommersz együttélése

Gyárfás Miklós Madách Kamaraszínházban bemutatott *Beatrix* című vígjátéka - a rendező, Lengyel György nyilatkozata alapján - különleges irodalmi csemegét ígért, egy vígjátéki határokat minduntalan feloldó, Giraudoux darabjaira emlékeztető „költői lebegést”. Valójában azonban nem lebeg a darabban semmi, nagyon is ismert kép tárul a színpadon elénk: a vígjátéki sablonok, a helyzetkomikumok szokványos elemei. Önmagában véve egyáltalán nem le-kezelő megállapítás az, hogy Gyárfás ezúttal is egy ötletből pattintotta ki a darabot. Gondoljunk a *Johanna éjszakája* vagy a *Családi játékok* izgalmas alap-ötleteire: ezekben a darabokban - s a példákat még lehetne sorakoztatni - lappangó igazságokat, érzelmi, gondolati mélyáramokat képes átvilágítani a játék, az ötlet.

A *Beatrix* alapötlete - egy rajztanárra szürkült hajdani festő régi szerelmét, élete egyetlen értékes festményének mo-

delljét véli felismerni egy hegyi üdülő tisztes gondnoknőjében - nagyon szerénynek mondható. A művész és modellje kapcsolatával, a művészet és a szerelem izgalmas azonosulásával sokan és sokféleképpen foglalkoztak már. Ibsen késői szimbolista drámájának (*Ha mi, holtak feltámadunk*) testetlen ideák után sóvárgó szobrásza a halál előtt találkozik újra szerelmével, ihlető modelljével, és döbben rá - későn - korábbi merev, életidegen idealizmusának tragikus voltára. Gyárfás Miklós rajztanárát nem győtri ilyen késői felfedezés, őt éppen ez a nagyon is testi szerelem inspirálta élete egyetlen valódi művének megalkotására. Az elszürkülés, a magány, a kór-házak - csak nagyon bizonytalanul jelzett, drámailag egyáltalán nem érezte-tett - csendje után kétségbeesetten próbálja újrafelfedezni ezt a szerelmet, a vélt modellben, a gondnoknőben. Ha a rögeszmében „megtalált” modell azonos lenne az igazival, esetleg egy realista lélektani dráma bontakozhatna ki a színpadon. Gyárfás azonban éppen erre a makacsul őrzött illúzióra építi az ötletét s az egész darabot: az illúzióknak evvel a csalóka szívárványszínével akarja be-ragyogtatni a valóság komikuma és a képzelet költészete között lebegtetett játékot. Ehhez azonban nem *jelezni*, hanem *kibontani* kellett volna a rajztanár drámáját, különösen akkor, ha a vélt modell - fel-felbizsergő asszonyi kíváncsiságát nem számítva - lényegében érintetlen marad ettől a játéktól. A patológikus síkra áttevődő dráma lehetőségétől eltekintve, a rajztanár rögeszméjének szükségszerűen érintkeznie kell egy ilyen darabban a komikummal. Az említett drámai feltételek hiányában azonban nem a két pólus villódzásaiból, az „égi és földi” szférák kettősségéből, hanem a nagyon is vaskosan naturális vígjátéki szituációkból adódik ez a komikum. A két pólus között lebegő játék helyett egyetlen erőforrásból táplálkozik a darab: a helyzetkomikumok ismert kliséiből. A Gyárfástól megszokott gondolat-gazdag, ironikus fordulatok pengevillanásai helyett egy féltékeny férj felvonás-végi ütlegeiből, a „betegápolás” érzelmi bonyodalmából, az egész darab tartalmatlanságát feledtetni akaró lázas színpadi jövés-menésből.

A rendező Lengyel György a darab irodalmias atmoszféráját megpróbálta átmenteni a színpadra: konfettiként csillogó ötletekkel, hulló falevelekkel, villódzó fényekkel. Pedig a Sirály üdülő

egyására pislogó ablakszeméi - Makai Péter kitűnő, hangulatos díszlete - azt szuggerálták a nézőnek, hogy valami játék fog majd megindulni az ablakok között. Valójában azonban Lengyel György - egyetlen testesebb lehetőség-ként - a darab komikus fordulatait erősíthette csak fel. Színészvezetése - a jelen esetben szerencsésen-több szólamú összhangzást teremtett az egész együttesen és az egyes szerepeken belül is.

Paradox módon, ez a színészi többszólamúság adott - ha lelket nem is - legalább testet a darabnak. A rajztanárt alakító Mensáros László játéka - az egész darab egyre fárasztóbb komikus iramához képest - mértéktartóan lebegett a kényszerképzet megszállottsága és a fodormentateás gyógyterápia ravaszkodó gesztusai között. Kitűnő partnere volt Tolnay Klári: nem akart a festő Beatrixára hasonlítani, de nem tett a színésznő a vastag komédiázás irányába sem látványos gesztusokat. Finom, realista játékkal érzékeltette viszont azokat a hajszálrepedéseket, amelyek egy egyszerű, nagyon konvencionálisan gondolkodó asszony elszánt ostromlásakor, egy szilárd életformán támadhatnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a festő „ars poeticájának” érzelmi-szexuális örvényeibe alá nem szálló Beatrix helyett szellemi értelemben a titokzatos „voyageur”, a nyugdíjas milliomos volt a rajztanár igazi partnere: Balázs Samu alakította nagyon színesen. Zenthe Ferenc „növénykutatója” egy népszínműből lépett a darabba. De nem az a lényeg itt, hogy ki-k honnan jött, hanem, hogy merre tart: palócos kedélyével, göregáboros pesti „szemlézésével” a darabot szolgálta ő is. Ékesen bizonyította azt a tényt, hogy nyugodtan kitágíthatja az alak életterét: esztétikai „konfrontáció” úgy sincs a darabban tulajdonképpen. Nyüzsgő vendégseréget mozgatott az író és a rendező a főszereplők mellett: Balázsovits Lajos és Bálint András ikerpárja friss szellemet hozott kezdetben a darabba: ahogy azonban clownszerepük egyre inkább a vígjátéki modorosságba ragadt, úgy kedvetlenedtek el szemlátomást a fiatal színészek is. Hozzájuk csapódva és hűvös távolságot tartva, Káldi Nóra elárusítónője és Sunyovszky Szilvia ápolónője a tehetségtelen és az ötletes férjvadász figuráit jelezte.

Lázadozás - a kitörés drámája helyett

Végeredményét tekintve rendkívül paradox utat járt be Kende Sándor *Szerel-*



Gyárfás Miklós: **Beatrix** (Madách Kamaraszínház). **Mozgalmas pillanatok** a Sirály üdülőben

metes barátaim c. regénye a Katona József színházbeli dráma megszületéséig. A regény hősnője szilárd hivatástudata, szellemi energiái és meleg, szimpatikus lelki magatartása ellenére sem képes határozott célt adni életének: sodródik a történelemmel és a szerelem veszélyes útvesztőiben, olyan férfihoz köti az éle-tét, aki konok önzéssel lényének, emberi céljainak teljes feladására kényszeríti. Nagyon summás összefoglalása persze ez a pszichológiai érzékenységgel megírt regénynek, amely az együttérzés és az objektív kritikai ábrázolás egységében láttatja ezt a tragikus végű emberi kiszolgáltatottságot.

Kende Sándor árnyaltan mutatja meg könyvében a nő sodródó akaratgyengeségének családi, lélektani eredőit, magára maradását, amelyből egyetlen kiutat talál: egy tehetséges, de rendkívül önző, csak a szakmai karrierjével törődő férfihoz köti életét. A regény gazdagon motiválja a férfi jellemének felépülését, azt a látszólagos puhaság, tétovaság mögötti rendkívüli céltudatosságot, amellyel szüleinek, elsősorban építész-mérnök apjának teljes függvénye marad: apja életével, akaratával eggyé válva, így jut el a szakmai biztonság kivételes csúcsaira.

Rómába disszidáló apja segítségével mindent elér építész-mérnöki pályáján, amit egzisztenciális és szellemi értelemben el lehet érni, ennek azonban ára van: önálló emberi létének a feladása, kivonulása a szakmán kívüli dolgokból, magából az életből. Így bontakozik ki előtűnik a regényből annak a férfinak a képe, aki - bár hivatása az, hogy az embereknek építsen - valójában közönyös az emberek, az élet iránt, önzése miatt még a társas életre, a szerelemre is képtelen.

Ezt a szakmai teljesség jegyében is partikularitásba záruló életet Mács Gábor nagyon tudatosan vállalja, alakítja - feleségének tett ígéretései nem az ébredő lelkiismeret tétova mozdulása¹, hanem nagyon ravasz, kiszámított mesterkedések ennek a létezésnek a tartósítására. A férjét Rómába követő Anikó hiába szerezte meg orvosi diplomáját, nem gyógyíthat, mert a női munka tisztelete nem jellemzi azokat a polgári köröket, amelyekben Mács Gábor és az apja forognak, gyerekeit a nagyszülők és az általuk kijelölt intézmények nevelik a megfelelő sznob szellemben, ő maga csak kellék ebben a nagypolgári ízléssel berendezett lakásban, érzelmi-szexuális játékszer a férj kikapcsolódása számára.

Anikó magatartását azonban nem az Ibsen Nórájához hasonló öntudatra ébredés és a régi étellel való szakítás jellemzi: ez a személyiségének a megfojtását tisztán látó, tétova módon lázadozó, a férfi kicsinyes trükkjei nyomán minduntalan „reménykedő” s végül egy hisztérikus rohamban öngyilkosságba menekülő magatartás *egyáltalán nem drámai*. Kende Sándor regényének nem is az lenne a szerepe, hogy egy asszony drámáját bemutassa, hanem az, hogy a kritikai elemzés könyörtelenségével fel-tárja ezt az alapjában véve tisztánlátó, mégis minduntalan öntévesztő zsák-utcába menekülő, cselekvésképtelen magatartást. (Más kérdés az, de ebbe most ne menjünk bele, hogy az író kritikai magatartása már a regényben sem egy-értelmű, határozott.)

Így aztán a regény színpadi élete előtt már a születés folyamatában leküzdhetetlen akadályok tornyosultak. Tragikomédia helyett drámát csíholni ebből a magatartásból: annyit jelent ez, mintha egy kockától azt várnánk, hogy úgy guruljon, mint egy kerék. A majdnem lehetetlenre vállalkozó Kende Sándor előtt lényegében két út kínálkozott: vagy követi nagyjából a regény időrendi-



Gyárfás Miklós: Beatrix (Madách Kamaraszínház). Ibolya, a tehetségtelen (Káldi Nóra) és Mari, a tehetséges férjvadász (Sunyovszky Szilvia)

ségét - megőrizve evvel a regény társadalmi-pszichológiai motivációját vagy egy helyszínbe tömöríti, egy gyűjtőpontba fogja a regény vélt drámaiságát. Az első változat a dramatizálás nagyon szürke lehetőségeit kínálta, inkább csak illusztráció lett volna ez a színpadi forma a regényhez. Így a szerző az életképesebbnek tűnő második meg-oldás mellett döntött, amely látszólag már túlmutat a dramatizáláson az önálló mű irányába. A színpadképesség, a tömörítési lehetőségek, az egész drámai forma szempontjából célszerűbbnek látszott ez a második megoldás: csakhogy így a római zsákutca egész társadalmi-pszichológiai előélete levált a darabról. Nemcsak a Mács család Horthy-rendszerbeli kiszolgáltatottságából - és abból

a gyanakvó elismerésből, amely az 50-es évek elején Mács Gábor apját körülvette - nem tudunk meg semmit, de nem érezhetjük meg az érzelemnek azt a régi izzását sem, amely Anikót a Rómába disszidáló férfihoz kényszerítette. Így a Rómába tömörített jelenetsorra már csak önmagukból magyarázható alapképletek maradtak: a brutálisan önző, de ravaszul manőverező férj magatartása, az asszonyt még anyai minőségében is semmibe vevő szülők zsarnoksága és a hisztériásan lázadó, emberségét megalázó érzelmeinek végig foglya maradó Anikó.

Ez a végzetes érzelmi kötöttség azonban inkább csak a kritikus spekulációjának a terméke: a darabban ez sem fogalmazódik meg egyértelműen. A szerelem múltbeli fellobbanását és jelenbeli ter

mészetrájkát illetően - úgy tűnik - végig bűjőcskát játszik az író velünk. Néha elszántan neki-nekilendül a darab, hogy tisztázza ezt a kérdést, de a kritikus drámai pontokon, mikor meg kellene fogalmaznia az asszony emberi-érzelmi alap-állását, mindig megtorpan. A régi barát, István, makacsul, többször is felteszi ezt a kényes kérdést: választ azonban egy-szer sem kap rá. A *Szerelmes barátaim* nem a hamis illúziók drámája: az asszony már a darab elején is tisztán látja és világosan megfogalmazza emberi kiszolgáltatottságát. Illúzióról csak a darab drámaiságával kapcsolatban beszélhetünk: nagyon vakmerő gondolat volt ennek az asszonynak a kétségbeesett, meggyőződés nélküli próbálkozására, a hivatást, férjet, gyereket visszaadó „Szicíliába költözés” lehetőségére felépíteni egy drámát. A darab tényleges logikája szerint az eddig is ügyesen manőverező Mács Gábor játszva varázsolhatná át („jobb későn, mint soha” jeligére, hiszen még nászúton sem voltak) egy szicíliai nászutazásra ezt a szicíliai új életéről szőtt ábrándozását, de nem teheti, mert apja ambíciói nyílt színvállásra kényszerítik.

És itt megint a dráma egyik omlatag dramaturgiai „pilléréhez” érkezünk. Mert az, hogy az egyébként busásan jövedelmező szövetügnökséget Mács Ernő - a fia francia kamarai tagságán, majd önálló cégtársi karrierjén keresztül - a fia melletti nagyvonalúbb üzlet-vezetői állásra akarja cserélni, s ennek érdekében fiát az asszony ellenállásával nem törődve a terv első szakaszát jelentő párizsi munkára ösztönzi, még világos. De hogy miért akar belépni közben Mács Ernő a fia római cégébe tizenöt év után újra mérnöknek, és hogy miért olyan tragikusan fontos számára, hogy roncsolódó szemével is megtarthassa ezt a mérnöki állást - ez már egyszerűen érthetetlen a néző számára. Nem a dramaturgiai hibákon való nyargalászás kedvéért időz a kritikus e gyenge ponton, hanem azért, mert ezen a mozzanaton lényeges drámai hangsúly van, majd-nem az egész második rész erre a gondolatra épül. Hiszen Mács Gábor „a fiúi szeretet miatt” nem tudja kijátszani ismételtlen feleségét, ezért kényszerül színvállásra. Ugyanilyen értetlenül nézzük, hogy Mács Gábor zsarnoki magatartásának nyílt megfogalmazása után - amellyel egyébként csak a darab kiinduló-pontjához érkezünk vissza -, az előző pillanatban még a férjétől teljesen el-

idegenedett asszony újra bizakodni látszik, majd a „végleges csalódás” után egy meglepő tragikai akkorddal zárja ezt a színházi társasjátékot, amelynek „utazunk vagy nem utazunk” lehetett volna a címe.

Nem kis gond hárult a darab rendezőjére, Félix Lászlóra, hiszen az a „dráma”, amelyet produkálnia kellett a színpadon, a legnagyobb erőfeszítés mellett is csak annyira hasonlított az igazira, mint amennyire egy lagúnában evezőlapáttal kavart vihar hasonlíthat a tenger viharára. Épp ezért igazságtalanok lennénk, ha a darab naturalisztikus vonalvezetéséért elsősorban a rendezőt hibáztatnánk.

Dramaturgiai símításokkal, szcenikai ötletekkel nem lehetett volna pótolni itt a drámát: a hitelesnek tűnő rendezéshez a darab egész problémalátását, hangvételét kellett volna megkérdőjelezni. Ugyanilyen nehéz a színészek játékát igazságosan mérlegelni. Az Anikót alakító Kohut Magda játékát hibáztathatnánk naturalista külsőségei, drámát pótló hisztérikus gesztusai miatt, de tudnunk kell, hogy másfajta szerep-felfogással ebből a darabból nem lehetett volna még a dráma látszatát sem kicsiholni. Valamivel könnyebb dolga volt (Őze Lajosnak, hiszen a dráma terhe nem az ő vállára nehezedett elsősorban. Így Őze Mács Gábora képes volt egy egy-értelmű magatartásformát felépíteni: az önzés manővereitől a kényszerű, indulatos önleleplezésig. Ez a jellemépítés azonban gyakran keresztezte az egész dráma eszmei vonalát: ilyenkor úgy tűnt, hogy Őze csak a figura hitelesítéséért és nem az egész darabért játszik. Istvánnal folytatott szakmai vitájának „indulatos” hangvételével például Mács Gábor egyéniségéről sokat elárult: a látszólag ernyedt, közönyös ember ilyen-kor él igazán. Ez a különös „dinamizmus” ugyanakkor erősen leértékelte az író és a rendező által komolyan vett drámát: Mács Gábor akkor kezd szakmai problémákról ordítva vitakozni, amikor előzőleg, kibontakozást igényelve, egészen más drámái erőterébe képződött a színpadon. Lukács Margit és Velenczey István meggyőzően alakították a csipős, indulatos és a „comme il faut” zsarnokok figuráját. Sinkó László könnyedebbre hangszerelte, de egyben sokkal élőbbé is gyúrta István elvont regény-beli figuráját. Méliusz István pár perces összeütközése a Mács családdal - az itthoni valóságot nehézségeivel együtt

is vállaló és az azt cserbenhagyó emberek magatartásának szembenállása - izgalmasabb drámái lehetőséget ígért, mint a darab egész erőltetett problematikája.

A cselekmény és a gondolatiság váza

A dramatizálásnak sokkal egyszerűbb, hagyományosabb felfogásában vitte színpadra a *Rokonok* 1951-ben Móricz Virág és Thurzó Gábor. Móricz regénye - mint ismeretes - a 20-as évekbeli dzsentribrázolásnak utolsó állomását jelenti: az író társadalmi kritikája itt a legvádlobb, legszenvedélyesebb. Ebben a regényben végleg leszámol a középosztály nemzetmentő illúziójával, ezután már nincs is lényeges mondanivalója a dzsentiről. Az *Úri muri* életanyagának drámái és epikai gazdagságához képest a *Rokonok* világa egy kihűlt, hideg világ, már leváltak róla az írók korábban kötő érzelmi szálak. A *Rokonok* társadalmi képe ugyanakkor szélesebb az *Úri muri*énál, a tágabb kritikai látóhatár erőteljes felvázolása azonban teljes szinkronban van a dzsentri hősök utolsó, már csak potenciális jelentőségű figurájának, Kopjássnak belső drámájával. Ez az a pont - a dramatizálásnak is a legfontosabb kérdése -, ahol végül is kisiklottnak érezzük a *Rokonok* nemzeti színházi fel-újítását. Ismeretes, hogy Móricz 1933-ban megírta a *Rokonok* nagyon rossz színpadi változatát, amelyre könnyed vígjátéki hangvétele, derűs befejezése ellenére is bukás várt a régi Nemzeti Színházban. A saját regényétől merőben eltérő felfogású móríci változat elgondolkodtató tanulságait Móricz Virág és Thurzó Gábor hasznosította: most evvel az 1951-es átdolgozással lényegében azonos változat került felújításra. Ha a régi feldolgozással azonos mű kényszerű dramaturgiai-gondolati megalkuvásait nézzük, akkor arra kell gondolnunk, hogy az 50-es évek eleji nagy közönség-sikerekben az a didaktikai célkitűzés is szerepet játszhatott, amely hosszú idő után, végre igaz kritikai szellemben is-mertette, népszerűsítette a jelentős klasszikus regényt.

Színházi igényeink növekedésével azonban ma már korántsem érezzük olyan teljesnek, meggyőzőnek a *Rokonok* színpadi változatát, mint az 50-es években. Változatlanul elismeréssel adózhatunk az átdolgozók nagyon korrekt munkájának, amely - nem kis dramaturgiai erőfeszítések árán - térben-időben sűríteni tudta a regény cselekményének, gondolatiságának lényegét, és a színpadi

lehetőségekkel mérve, szinte hiánytalanul válaszolt fel a *Rokonok* társadalmi kör-képét. Csakhogy a probléma ott kezdődik, hogy ez a társadalmi körkép Kopjáss drámájával együtt él igazán, anélkül gondolati - majdnemhogy publicisztikai - vázlattá szürkül. S evvel a kérdéssel nem néztek kellően szembe a dramatizálók és a fiatal rendező, Nagy András László sem. Kopjáss ugyan látszólag kemény küzdelmet vív Zsarátnok város uraival, és az is kétségtelen, hogy a hirtelen támadt jólétben vidáman sütkérezni kezdő „Kopjáss is jelen van a szín-padon. De Móricz regényére éppen a jellem tragikus meghasonlása, az az egy-idejű kettősség jellemző, amely megkísérli a lehetetlent: úgy részesedjen az ölébe hullott örömeiből, hogy ne ragadjon bele a városi panamák mocsarába, és úgy álljon a „jog és igazság” oldalán, hogy közben a város félelmetes uraival való végzetes összeütközést is elkerülje. Móricz Kopjássra egyszerre örül az úri élet ajándékainak, Kardics bácsi hirtelen feltámadt rokoni gesztusainak és egyszerre szorong miattuk, egyszerre kritizál, próbálja erkölcsi tisztasága megvédésének érdekében érvényesíteni főügyészi hatalmát, és egyszerre kényszerül óvatosan taktikázó, régi elveit lényegében feladó magatartásra.

Éppen ez a tragikus, végletekig feszített ellentmondás örli fel Kopjást; egyáltalán nem lenne számára „kötelező” az öngyilkosság: a város urai nem megsemmisítenei, hanem csak megtörni akarják, hogy készséges, engedelmes „rokonná” váljon. Az is igaz, hogy Kopjáss tragikus meghasonlásának folyamata elsősorban a belső monológok szövevényes folyosóiban zajlik a regényben, s ez feltehetően megoldhatatlan feladat elé állította a dramatizálókat és a rendezőt. Sajnos a színpadon így - nem izgató drámái egyidejűséggel, hanem csak egyszerűen egymás mellett - mintha két *Kopjáss létezne*: egy derűs, az úri világban nagyon hamar elterpeszkedő, asszonyfaló (!), nótázó bohém és egy energikusan cselekvő, igazságosztó férfiú árnyalakja. A jellembeli határok, az eszmei arányok elvesztéséért és a szín-padi hangvétel, hangulat kontroll nélküli szélsőségeiért (az r. kép vígjátéki derűje, az utolsó kép jellemrajzi-szcenikai zűrzavara) kevéssé kárpótolt minket egy-két jelenet kitűnő realista megkomponálása, markáns rendezői beállítása (Kopjáss programadó nyilatkozatának „kidolgozása” a polgármesternél, Kop-

jáss tárgyalása a kisbérlokkal és az ellenzék vezérével).

A dramaturgiai és a rendezői munka aránytévesztései jellemezték a szereposztást és a színészvezetést is. Szersén Gyula Kopjáss-alakítása - a dramaturgiai-rendezői elképzeléshez igazodva - kidolgozottsága, árnyalatai ellenére is csak részleteiben tűnt hitelesnek. Szersén tulajdonképpen csak a cselekményív külső sodrában játszhatott, Kopjáss belső reakcióinak kivetítésével így természetesen adós maradt. Túlságosan magabiztos volt ez a játék még az utolsó képben is (Kardics reszkető egé alakja mellett mintha ő lett volna a macska), így aztán nem nagyon értettük, hogy ennek a Kopjásznak miért kell szembenéznie a revolvercsővel. Az első kép egészében teljesen hamis felfogásban játszotta Lina alakját Pápai Erzsi: Kopjáss felesége nem ilyen. Az első percekben örül ugyan férje kinevezésének, de korántsem ilyen ágyba repülő, csókokat osztó vígjátéki feleség. A színésznő csak a 3. képben, ahogy megállt Kopjáss dol

gozósobájának ajtajában, találta meg Lina igazi hangját, tartását, ettől kezdve meggyőzően, kifogástalanul játszotta a szerepet. Agárdi Gábor karikaturisztikusabbra fogta a Polgármester figuráját a direktebb móríci elképzelésnél, a *Rokonok* igazi eszmeiségétől azonban egyáltalán nem. távolodott el evvel. Súlyos szerepfelfogási tévedésnek minősíthetjük Rajz János Kardics-alakítását. Kardics bácsi nagyragadozó, nem olyan apróvad, amilyet Rajz János játszik. Váradi Hédi Magdalénájának elemzésében nem érdemes elmélyednünk: maga a darab figurája annyira torz, hamis életet kapott a színpadon, hogy alakításról ebben az esetben nem is beszélhetünk. Színes volt Berci bácsi és Kati néni szerepeiben Horváth József és Pártos Erzsi, meggyőző volt Benedek Miklós Imrijé-nek cinikus „charme”-ja, Szokolay Ottó lángoló ellenzéki vezérének rokonság-felfedező átváltozása. Korrekt, pontos alakítást mutatott Somogyvári Pál titkára, Csurka László főmérnöke, Kun Tibor és Pásztor János kisbérloje.

Gyárfás Miklós: Beatrix (Madách Kamara-színház)

Rendezte: Lengyel György, díszlet: Makai Péter, jelmez: Hruby Mária.

Szereplők: Tolnay Klári, Mensáros László, Balázs Samu, Zenthe Ferenc, Balázsovits Lajos, Bálint András, Káldi Nóra, Sunyovszky Szilvia, Csűrös Karola.

Kende Sándor: Szerelmes barátaim (Katona József Színház)

Rendezte: Félix László, díszlet: Varga Mátyás, Jelmez: Schaffer Judit.

Szereplők: Kohut Magda, Őze Lajos, Sinkó László, Lukács Margit, Velenczey István.

Móricz Zsigmond: Rokonok (Nemzeti Színház)

Rendezte: Nagy András László, színpadra alkalmazta: Móricz Virág és Thurzó Gábor, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Vágó Nelly.

Szereplők: Szersén Gyula, Pápai Erzsi, Agárdi Gábor, Rajz János, Váradi Hédi, Pártos Erzsi, Horváth József, Somogyvári Pál, Csurka László, Benedek Miklós, Szokolay Ottó, Siménfalvy Sándor, Kun Tibor, Pásztor János, Felföldy László f. h., Balogh László, Katona János, Fülöp Klára.

Móricz Zsigmond: Rokonok (Nemzeti Színház). Kardics bácsi (Rajz János) és a szép Magdaléna (Váradi Hédi) kezelésbe veszik Kopjásst (Szersén Gyula) (Iklády László felvételei)



LUX ALFRÉD

A pódium örömei és gondjai

Korai még, hogy az Irodalmi Színpad új célkitűzéseinek megvalósítását akár töredékesen is számon kérjük. Nem is tesszük. A közelmúltban azonban lezajlott egy sajtótájékoztató, amelynek kapcsán - vagy netán ürügyén - néhány általános jellegű megfigyelést kell tennünk. Mindenekelőtt azt - és koránt-sem negatívumként -, hogy ez nem volt igazi sajtótájékoztató. Már a megjelentek összetétele miatt sem. A hallgatóság soraiban nagyobb számmal ültek színészek, előadóművészek, mint a sajtó képviselői. Olyannyira családias, bensőséges volt ez az együttlét, hogy a Színpad igazgatóságában fel is merült a kérdés: milyen nevet adjanak a jövőben a hasonló össze-jöveteleknek. Mert nevezhették volna társulati ülésnek is ..

S ha már a neveknél tartunk, a direktió - úgy látszik - nem érzi kielégítőnek az Irodalmi Színpad elnevezést sem. Úgy véljük, legkevésbé sem az „irodalmi”-tól fél, inkább a „színpadtól”. Meg is fogalmazódott egy olyan aggály, hogy a pódiumot leginkább egyetlen dolog fenyegeti, nevezetesen az, hogy színházat akarnak belőle csinálni. Arról viszont nem esett szó, hogy kik? A Színpad vezetősége bizonyára nem. A tágabb körű színházi vezetés - gondolom - még kevésbé. Akkor viszont két tényező marad: maguk a művészek, vagy pedig a közönség egyfajta tudata, helyesebben a közönség egy bizonyos hányadának támpontot nem találó ízlése, esetleg igénye. Kétségtelen, hogy mind a sznobokkal, mind a konzervatívokkal meg kell vívnia az Irodalmi Színpadnak a maga műfaji harcát, de az is kétségtelen, hogy ez a tényező nem lehet döntő a pódium útke- resésében.

Ezen a sajtótájékoztatón - vagy társulati ankéton - is elhangzott: helyes-e a Színpadnak az a törekvése, mondhatnánk programja, hogy az ország valamennyi színészét társulata tagjának te-kinti. Hiszen - úgymond - nem minden színész jó előadóművész is egyben, s hogy ez így van, így lehet, azt éppen a pódium műfajának eltérő, speciális volta magyarázza. Volt természetesen ellen-

vélemény - a hallgatóság soraiból épp úgy, mint az elnöki asztaltól -, s ezek közül az ellenvélemények közül nem egy talán elevenre is tapintott, amikor egy-fajta féltékenykedést vélt felfedezni - a szó használata nélkül, de félreérthetetlenül - színészek és előadóművészek között. - Nem érezzük magunkat hivatottnak a vita eldöntésére, annyi azonban kétségtelen: elvileg minden olyan művésznek helye van a pódiumon, aki a műfajt előbbre viszi, vagyis képes maradandó, művészileg hiteles produkciót nyújtani, függetlenül attól, hogy státusilag színművész avagy előadóművész-e.

Az pedig, hogy a pódium ne csússzon el a színházi produkciók, a teátralitás irányába, jószerivel az irányításon, min-denekelőtt a rendezésen múlik. S hadd szögezzük le most rögtön: véleményünk szerint nincsen szó effajta elcsúszásról. Az Irodalmi Színpad - jobban mint bármikor - a pódium sajátos műfaji tör-vényei alapján működik, és ezt a meg-kezdett utat bizvást folytathatja.

Engedtessek meg ezt a fenti állításunkat egy nagyon is konkrét példával bizo-nyítanunk. Az egyik idei bemutatóról van szó: „A Duna két partján” című összeállításról. Es azért pontosan erről, mert a budapesti centenárium alkalmából már volt az Irodalmi Színpadnak - egy évvel ezelőtt - másik produkciója is, a „Pest-Budától Budapestig”.

Nos, ez a tavalyi bemutató feltétlenül a rossz értelmű teátralitás jegyében fogant, és Pestnek azt az oldalát hangsúlyozta, amit nem mindenki érez magáénak vagy legalábbis par excellence budapestinek. Gondolok az operettcentrikusságra, a felszínességre, már-már a léhaságra. Kicsit arra az idegenforgalmi prop-agandára emlékeztetett ez a műsor, amelyet - sajnos - még mindig folytatunk, a gulyás-csikós-délibáb emblé-mára. Budapest ennél nemcsak több, hanem más is.

S hogy mennyivel több, ezt példázza A Duna két partján. Mesterházi Lajos összekötő szövegét József Attila: A Du-nánál című verse foglalja keretbe, bebi-zonyítván, hogy ez a nagyívű költemény a legkiválóbb expozíció és epilógus is egyben; olyan gondolati és morális tar-talmat hordoz, amelynek érvénye áthú-zódik az elmúlt évtizedeken, és aktív programmá teljesülhet napjainkban. Az összekötő szöveg pátoszmentes közvet-lensége, de ugyancsak morális és történeti gazdagsága sehol sem került konfliktusba József Attila soraival, gondolatai

val. S mindez nem utolsósorban Keres Emilnek is érdeme, aki - világért sem narrátorként hanem szakavatott kalauzként interpretálta ezt a szöveget és vezetett át bennünket az évszázados Budapestén. Ahol kellett, szigorúan, máshol cinkosan kacsintva, de mindvégig történelmileg hitelesen.

Már ennyi is elég volna, hogy ennek a műsornak magas szintű pódiumjellegét szembeállíthassuk a Pest-Budától Buda-pestig esztrád sablonjával. De akkor még nem szoltunk a „betétekről”, azaz a vol-taképpen irodalmi töltésről, a vers- és prózaillusztrációkról.

Unalomig ismételt mentegetődzés, ami ezúttal sem maradhat el: minden effajta válogatás lényegében antológia, annak érdemeivel és hiányaival. Leszögezhetjük, hogy ezúttal az érdem van túlsúlyban. A megszólaltatott versek és szerzők Budapest reprezentánsai, Bornemisztától kezdve egész napjainkig, beleértve Kellér Dezsőt is. Ez utóbbinak két kis tréfáját azonban már csak azért is el lehetett volna hagyni, mert a Színpad terveiben - méghozzá közeli terveiben - szerepel egy „Mosolygó Budapest” című összeállítás, megmutatandó fővárosunk-nak egy másik arculatát, amiről éppen Kellér mondta legtalálóbban: Pest - az Pest. Viszont igen szívesen hallottunk volna rövid részletet a falusi nótárius utazásából vagy Kosztolányi: Ének Vi rág Benedekrőljét, nem is beszélve Tóth Árpád várostörténetileg sem érdektelen verséről, az Aquincumi korcsmábanról.

Így vagy 'úgy, egy antológia mindig szülhet kifogásokat, további igényeket. Éppen ezért az idevágó megjegyzések csupán szubjektív észrevételek maradnak, és nincs semmiféle kritikái élük. Nem úgy azonban az előadásmódban vagyis magában a produkcióban talált kivetnivalóknak, amelyek közül egyet -- ezt azonban nyomatékkal - meg kell említenünk. Nem fordulhat elő olyasmi, hogy egy kiváló színész és előadómű-vész, az Irodalmi Színpadon is oly sok sikert aratott Bitskey Tibor, versszakokat hagyjon ki egy olyan közismert klasszikus versből, mint Ady: A Duna vallomása c. költeménye. Az ilyesmi még indiszpozícióval sem menthető, premieren legkevésbé. Ettől eltekintve azonban Bitskey Tibor ezúttal is az egyik leg-kiválóbb előadója volt az estnek, olyan remek társaságban, mint például Gobbi Hilda, Váradi Hédi, hogy csak a vendégművészeket említem. (Vendégmű-vész persze az Irodalmi Színpadon volta-

képpen nincs, hiszen már idéztük egyik fő célkitűzésüket: otthont adni az ország minden előadóművészeinek.)

Van azonban egy nagyon komplex jellegű változás is - bár átmeneti - az Irodalmi Színpad életében. Egy teljes évadra ott kellett hagyniuk Nagymező utcai otthonukat (átépítés, bővítés) és „albérletbe” költözniük a Láng Gépgyár Művelődési Házába. Komplex jellegűnek mondtuk ezt a változást, mert az is. Igaz, hogy egyrészt meg kellett és meg kell birkóznunk a nagyobb technikai, közlekedési stb. nehézségekkel, más-részt azonban olyan kerületbe költöztek, amelynek pódiumhagyományai rendkívül gazdagok, mégpedig elsősorban a politikai pódium értelmében. Keres Emil nyomós érvekkel utalt is a munkás-mozgalom és a pódium régi és szoros kapcsolatára, s most ez a kontaktus helyileg is szorosan érvényesülhet. Nemcsak Angyalföld, hanem a közeli Újpest és Óbuda is színházat - dehogyan színházat! mást: új műfajt - kapott erre az évre, s ha vissza is költözik jövőre a Színpad régi otthonába, a kialakult jó viszony bizonyára többeket tart meg törzsközönség gyanánt az új barátok közül. Ehhez kapcsolódik egyébként a színpad két másik törekvése is: egyrészt a mind gyakoribb és mind tágabb körű országjárás, másrészt a „kamaraszínpad”-nak is nevezhető irodalmi presszók működtetése. Két ilyen „vice-otthona” van a Színpadnak, s nem véletlen, hogy az egyik Pestlőrincen. A kezdeményezés több mint ragyogó, s most már az idő dönti el: hogyan tovább.

Az Irodalmi Színpad leglelkesebb és legkitartóbb közönsége azonban továbbra is az ifjúság. S ezért nem lehet eléggé hangsúlyoznunk azt a felelősséget, amit a Színpad kezdettől fogva is vállalt, de amely „menet közben” még inkább elmélyült. Érdekes jelenség ez a népszerűség, már csak azért is, mert az Irodalmi Színpad tudatosan kerüli a túl-hajtott modernkedést, és helyesen vallja, hogy az ilyesmi zsákutcába vezet. Szó sincs persze konzervativizmusról, csupán az irodalom lényegi tolmácsolásáról, a póztalanságról és a leleményeknek a tartalom alá való rendeléséről. Hiba ott fordul elő, ahol a nemes egyszerűség engedményeket tesz a kommersz egysíkúság vagy át nem gondolt rendezés irányában.

Talán itt is a legcélravezetőbb egy példa. A Színpad legújabb ifjúsági bemutatója a „*Tanuljunk versül*” című összeállítás, amelynek szerkesztője és mű-

sorvezetője Baranyi Ferenc volt. Noha ez is antológia, eszünk ágában sincs akár szubjektív megjegyzéseket is fűzni a válogatáshoz, hiszen a válogatás a szerkesztés szerves része s mint ilyen, egyedül és kizárólagosan létjogosult. De amíg Baranyi Ferenc értéssel és pedagógiai érzékkel szerkesztette meg műsorát, addig nem gondolt arra, hogy a mű-sorvezetést szakavatottabb kezekbe is lehetne vagy éppen kellett volna adni. (Lehet, hogy ő gondolt rá, csak a rendezés nem vette ezt figyelembe?) Közvetlensége, póztól mentes egyszerűsége ugyan mindenképpen hasznára volt a műsornak, előadói szempontból azonban már itt-ott monotonía fenyegette a produkciót, de legalábbis iskolás hangulat áradt a színpadról. (Már csak azért is szerencsésebb lett volna hivatásos előadóművészre bízni a műsorvezetést, mert úgy a Baranyi-versek elhangzása is objektívebben csenghetett volna a hallgatóság fülében. Igaz, hogy a költői tolmácsolást mindvégig előadóművészek végezték, de akkor is!)

Még valamit lehet illusztrálni ezzel az estével. A művész előadásának és az előadott műnek a viszonyát. A Színpad művészi vezetői ars poeticaként vallják - s ezzel csak lelkesen egyetérteni lehet -, hogy az előadónak nem szabad a mű elé tolakodnia. Nos, ezen a „*Tanuljunk ver-sül*” című esten mindkettőre láttunk beszédes példát. Kovács P. József - noha nem egyenletes szinten -, úgy adta elő a műsor illusztrációit, hogy mind-végig a költőt hallottuk, s az ő gondolatai foglalkoztattak bennünket. József Attila közismert „*Születésnapomra*” c. versét például olyan kitűnően tolmácsolta, hogy alig hallottunk hasonlót. Ezzel szemben Szokolay Ottónak nem sikerült „előreengednie” a költőt, még akkor sem, ha Arany János vagy Radnóti jelentkezett volna is. Elveszett saját hangjában - valóban szép tónusú hang -, s úgy tűnt, hogy ő is leginkább ebben az orgánumban gyönyörködik, az előadott mű pedig csupán ürügy. Azért álltam meg ennél a példánál, mert ifjúsági elő-adásról volt szó, s a hatásvadászatot a fiatalok nem mindig tudják felismerni és megkülönböztetni az igazi művészettől.

Az is ide kívánczik azonban, hogy az előadás - még ha színvonalas irodalomórának fogjuk is fel - rendkívül hasznos volt, szakmailag hiteles, és a máskor talán kissé bántóan felesleges szövickek és csacsi-pacsik is helyükre kerültek mint színfoltok a rímtanhoz.

Nem a konvenció mondatja velünk, hogy kíváncsian, nagyon kíváncsian várjuk az Irodalmi Színpad további produkcióit. Büszkén mondhatjuk, hogy egyetlen ország vagyunk, ahol külön otthona van a pódiumnak, vagyis a drámán kívüli irodalomnak. Nagyon nagy lehetőségek bontakoznak ki ebből - nagyon nagy felelősséggel. Egyet kell értenünk Keres Emillel, amikor a Szín-pad funkciói között olyasmit is talál, ami a könyvkiadókkaival vagy a folyóira-tokkal rokonítja. Ezt bizonyítja a készülő „izmusok” sorozata, amiből első-ként a klasszicizmussal jelentkeznek. De ezt bizonyítja az a törekvés is, hogy művészileg reagáljanak a mindennapok eseményeire, afféle nemes értelemben vett hangos magazinként.

S közben a népművelő, valamint pedagógiai szempont sem sikkadhat el, már csak azért sem, mert a pódiummű-faj - ugyancsak az Irodalmi Színpad igazgatójának véleménye - a legáltalánosabb nemzeti műfajunk; szinte elképzelhetetlen bármilyen ünnepély egy-egy szavaltat vagy prózarészlet nélkül. S ezeknek a társadalmi, spontán előadásoknak a színvonalát is emelni hivatott az Irodalmi Színpad, ha mással nem, a jó példával feltétlenül. S legyen szabad itt egy tanácsal vagy inkább kéréssel fordulnom a művészi vezetéshez: éppen azért, mert a versmondás ma már társadalmi köz-ügy, figyeljenek arra, hogy idejekorán megakadályozzák a színvonalcsökkenést. Ennek pedig - mint néhai tanár és gyakorló apa mondom - nem lehet eléggé korai stádiumban nekifogni. Szervezzék tehát az Irodalmi Színpad olyan esteket, ahol a nézőtérben az óvó-nőképzők hallgatói ülnek, mert elsősorban őket kell meggyőzni a versmondás valódi lényegéről. Ok azok, akik először mondatnak verset a „társadalommal” és akik megszabják a „művészi” követelményeket.



BÁNYAI GÁBOR

A játék hiánya a Bulgakov-előadásokban

Majakovszkij verseiből készült vidám előjátékkal kezdődik a Szegedi Nemzeti Színház Bulgakov-előadása. Csúfolódó rigmusokat hallunk a szovjethatalom első éveinek legjellegzetesebb típusairól, az elosztási viszonyokról és az uralkodó életformákról. Mulattató, ám kemény és jogos a szatíra: a hit és az optimizmus táplálja. Már csak ezért is illik olyannyira a *Boldogság* című Bulgakov-darab elé, melyet egyébként a színház - mintegy mentegetőzésül alcímén, tehát *Rein mérnök* álmaként állított színpadra.

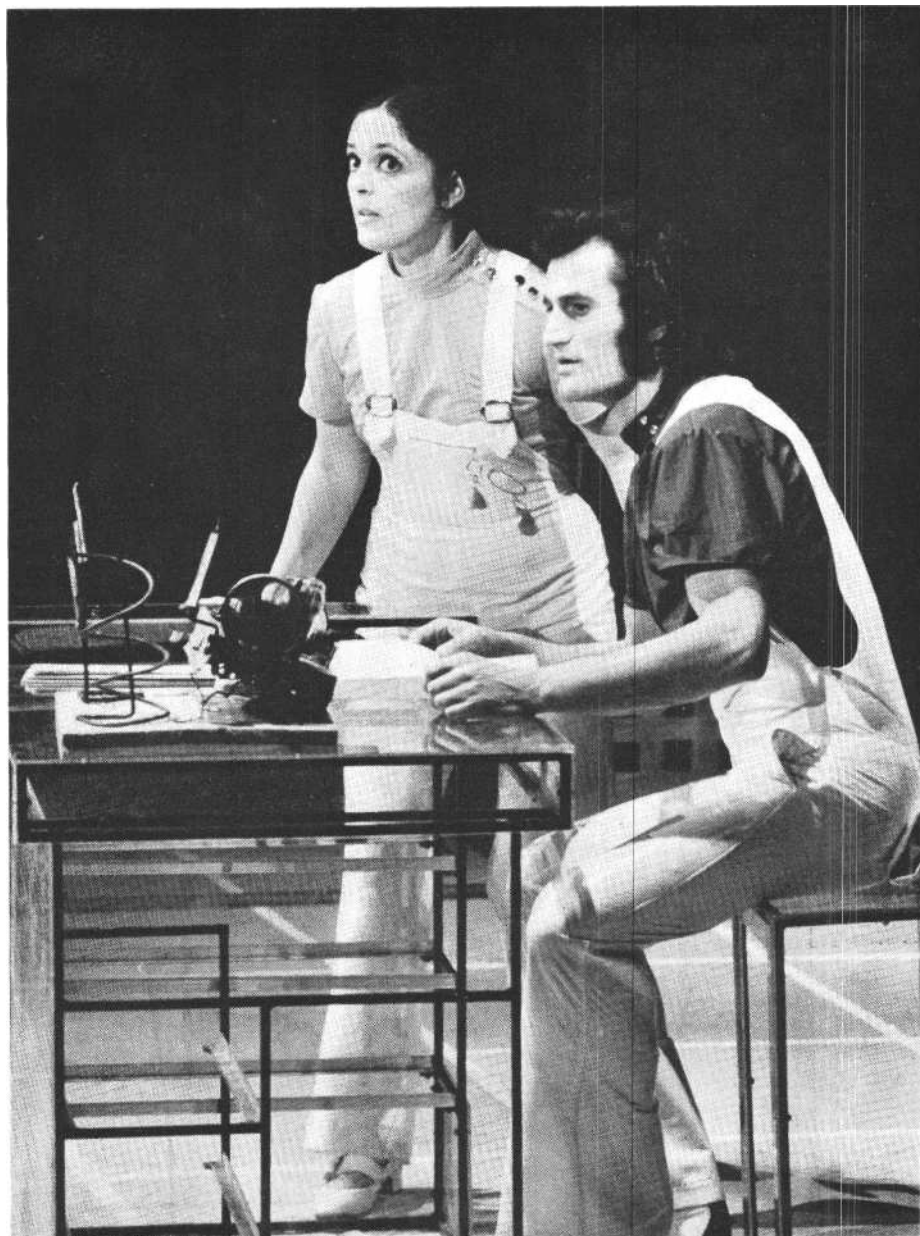
Az 1933-34 táján írt komédia a mai néző számára már egy későbbi Bulgakov-hangot is idéz: *A mester és Margaritát*. Es idéz még egy jóval korábbi hangot: Gogolét, a Pétervári elbeszélések hangját.

Rein mérnök időgépet szerkeszt, s ennek segítségével be akarja járni a múltat s a valószínűleg fényes jövőt is. Az időgép nem új találmány a húszas-harmincas évek szovjet dramaturgiájában - elég, ha csak éppen Majakovszkij nevét említjük. Az időben való repülés játéka azonban sem Bulgakovnál, sem Majakovszkijnál nem hoz létre parabolisztikus ábrázolásmódot.

Fogalmazzunk pontosabban és élesebben: álparabolát eredményez csupán. Azaz: úgy tűnik, hogy Bulgakov elrepít minket a buszon-harmadik vagy éppen a tizenhatodik század világába, hogy ezt ürügyként felhasználva saját koráról beszéljen - valójában azonban egyetlen pillanatra sem vált idősíkot, mindent a jelenben és a jelenről játszat, még a fantasztkumot is. Éppen ezáltal kapcsolódik oly sok szállal a bulgakovi ábrázolásmód a gogolihoz: egyik sem a fantasztkummal magyarázza a jelent, hanem a kettőt egységnek tekintve teremti szuverén világképet.

Álparabola

Ennek a világképnek az összegezése Bulgakovnál *A Mester és Margarita*. Ostobaság volna minden írásán ezt az összegezést számon kérni. Az azonban tán nem minősül szemtelenségnek, ha a kritikus a Bulgakovot színpadra állítóktól számon kéri ennek az összefoglalásnak a tudatát és szemléletbeli kifejeződését.



Bulgakov: *Rein mérnök álma* (Szegedi Nemzeti Színház). Martin Márta és Körtvélyessy Zsolt (Hernádi Oszkár felvétele)

A bulgakovi álparabola egyik leglényegesebb dramaturgiai következménye és tanulsága - a játék. Játék az idővel, az érzésekkel, a lehetőségekkel, a történelemmel és a sorssal, az írással és a stílusokkal - s mindenekelőtt az ember perspektíváival. Ha ezt a játékot nem vállalja egy színházi előadás, ha kilép az így meghatározott és körüljárható világból, ha ezt a játékot nem belülről akarja elfogadtatni és elhithetni, helyette inkább mentegetőzve bizonyítványt magyaráz - akkor csonka és sokszor unalmas Bulgakovot kapunk.

Félreértés ne essék: amit ez idáig bizonygatni igyekeztem, ahhoz a szegedi előadás jórészt csak ürügyül szolgált. Nem akarom ennek a rendezésnek a nyakába varrni Bulgakov féligvállalását, bár kétségtávol ezt az előadást is ez jellemezte. Inkább azt mondanám összefoglalóan: valamennyi eddigi Bulgakov-bemutatónkból hiányzott a játék.

Amikor bemutatták nálunk *A Turbin család napjai* című Bulgakov-drámát - egyébként *Fehér karácsony* címen -, a játéknak a hiánya még alig volt észrevehető. Egyrészt azért, mert itt még a bulgakovi hang is inkább a késői Csehovra emlékeztetett - másrészt pedig nálunk már hagyománya van Csehov tragikusra formálásának, annak, hogy komikumából, apró, finom játékaiból semmit se vegyünk észre. Elfogadtuk tehát a darabot csehovi hangulatúnak, s Így nem nagyon kellett tudomásul venni dramaturgiájának azon elemeit, melyek már az új utat, azaz a Gogolhoz kapcsolódást jelölték. De ismétlem: mindez nem volt szembevetendő, hiszen a darab végül is belelágott egy hagyományos színházi stílusba. (S hogy ez a stílus is lehet hamis, arra jószeríve, még most is csak elméletben jöttünk rá.)

Iglódi István rendezései következtek ezután a sorban: elsőül az *Iván, a retten-*

tőt, majd a Molière-t tűzte műsorra. Kezdjük az utóbbival, hiszen a másik szorosabb kapcsolatban áll a Szegeden előadott darabbal. A *Molière* alapvető mondandója: a hatalom és a művész - a művészet - szembenállása, kényszerű ellentmondása. Tény az is, hogy ez a téma Bulgakovot szinte egész életén át izgatta, munkásságának legjavát e köré fűzte. De egyetlen művében sem beszélt csupán erről, nem csupán ezzel a gondolattal játszott - ha néha keserűen is. A *Molière* esetében például a romantikussággal is el-eljátszik, s a maga sorsáról is játékos gúnnyal tud szólni. Iglódi rendezése csak a feszítő tragédiát láttatta, a kínzó konfliktusra irányította a figyelmet - de nem játszotta, nem játszatta végig azokat a lehetőségeket, amelyek Bulgakov fintaoraiban és Molière álarcában is benne rejtőztek. Molière író volt, aki a hatalomtól függés szorításában kényszerült alkotni - mondta Iglódi. Molière színész is volt, aki ebben a viszonyban minden lehetőséget igyekezett eljátszani, az öngúnytól a pojáscáskodáson át a hajbókolásig és a sértettségig - teszi hozzá Bulgakov. Ezt viszont az elő-adás már nem vállalta.

Valóság és fantasztikum

Másfajta játékot kínált az *Iván, a rettentő* előadása, hiszen itt már megtalálható a valóságnak és a fantasztikumnak az a magától értetődő keveréke, mely tökéletes ábrázolást *A Mester és Margaritában* kap majd. Talán furcsán hangzik, de már a választott magyar cím is azt a visszalépést, szégyenlősséget jelezte, amit azután az előadás néhol bizonyított is. Az orosz eredetiben ugyanis a cím: *Ivan Vasziljevics* - már ezzel is jelezvén minden oroszok rettegett cárijának és a NEP-korszak minden lakója rettegett házmesterének dramaturgiai azonosságát. A darabnak semmi köze Rettegett Ivánhoz - ismét álparabolát kapunk, amelyben a játékot kell csak komolyan venni. És még egy mozzanat, amelyet akkor is és most a szegedi előadás kapcsán is kiemelt a kritika: az álom szerepe ezekben a darabokban. Ha ezeket az instrukciókat naturálisan megvalósítandónak fogja fel a rendező - ahogy ezt némileg leplezve tette Iglódi, annál nyíltabban Sándor János -, akkor elvette a komédia egyik alapvető életterét, a játék lehetőségét. Ebben az esetben ugyanis nyilvánvalóan arról van szó, hogy mindaz, ami a szín-padon történik, csak elképzelés, álom, melynek fantasztikuma nem tart sok kö-

zösséget a realitással. És még valami: az álomból fel is lehet ébredni. Mindez pedig ellenkezik Bulgakov szándékával - ezt látszik bizonyítani a sokat emlegetett regény mellett az idézett színházi előadások kifulladásá is, az, hogy ez a fajta értelmezés szinte kilúgozza a komédiából a komikum mélyebb értelmét.

A gogoli fantasztikum leglényegesebb vonása is az volt, hogy a jelennel tökéletes harmóniát alkotott, a két tényező egy-mást határozta meg. A valóság alakította a fantasztikum világát, míg ez befolyásolta a valóság alakulását. Gondoljuk csak el, mit érne például az *Orr* ördögi kettőssége, ha az a bizonyos orr csak a főhős álmában elevenedne meg. Az orosz irodalomnak sajátja ez a tudat-hasadás, melyet a társadalom, a környező világ tudathasadása eredményezett. Minden átmeneti kor mutat szkizofrén jegyeket, sajátosságokat - és Bulgakové ilyen átmeneti időszak volt. Túl voltak már egy korszakváltáson, de még távol voltak az új kortól. Nem csoda hát, ha ismét előtérbe kerül a társadalom tudat-hasadásának bemutatása, s ennek legkézenfekvőbb eszköze, a fantasztikussá növelt és tágított groteszk. Ezt a groteszk fantasztikumot nem lehet naturálissá tenni, hitelét nem ebből nyeri. Éppen attól lesz érthető, azért válik ha-tó tényezővé, hogy jelen van a minden-napi életben, hogy az ember - a bulgakovi hős - számára a valóság szerves része.

Ha tehát Rein mérnök elalszik a színen, akkor egy szabályos parabolát játszanak el nekünk: megláthatjuk, hogy a jövő miként példázza az adott jelent. S azután Rein mérnök fel is ébredhet, eljátszhat annak a gondolatával, hogy hátha meg is történt ez az álom - de életének nem vált meghatározójává mind-az, ami a játék folyamán előttünk is le-zajlott. Nem Rein fantasztikussá növelt szorongásait, illetve - komédiáról lévén szó - nem ennek kacagtató kinövéseit hiteti így el a komikum szintjén át a fantasztikumban, nem játszik el igazán a továbbhaladás és a továbbélő típusok lehetőségével, az emberi vagy annak tartott kapcsolatok tényleges jelentésével.

Valami leegyszerűsített, valami vázlatot kapunk: a bulgakovi komédia ismét csak az értelmiség és a hatalom kettősségének, a „függés tragédiájának” példázatára szűkül. Kétségtelen: ez is benne van, ez is lényeges. Ám így jobbra az történik, hogy az orr visszatér

gazdája arcára egy rossz álom után, s alapvetően semmi sem változott meg.

A játék fintora

A bulgakovi játéknak van azonban egy újabb fintora is. Igaz ugyan, hogy Bulgakovnál a fantasztikum olyan mértékben válik részévé és meghatározójává a valóságnak, mint ez már Gogolnál is megjelent - tartalmaz azonban emellett még egy tudatos vonást is. Az *Orr* hőse nem maga szabadítja el azt a mechanizmust, mely énjének megkettőződéséhez vezet - mindez történik vele. A bulgakovi hős - és maga Bulgakov - azonban már irányítani is tudja a fantasztikum világát: ő maga is eljátszhat evvel a lehetőséggel. Nemcsak megtörténnek vele az események - csinálja is azokat. Ez az újabb játéklehetőség a szabadság bulgakovi képzetét kelti, s mindenképpen túlmutat a leegyszerűsített értelmezések korlátain.

Mindezek alapján Bulgakov dramaturgiájának legfontosabb vonásaiként négy tulajdonságot említhetnénk, szinte kulcsszókként: groteszk valóság, fantasztikus groteszk, játék, fantasztikum és szabadság. Tartalmazza ez természetesen a művész, az alkotó és a társadalom, a hatalom konfliktussorozatának kérdését is, ez azonban csak akkor érvényesülhet és valósulhat meg funkciójának megfelelően, ha a bulgakovi játékdramaturgia teljességében jelenik meg.

Visszatérve ismét a szegedi Bulgakov-előadásra: Sándor János rendezése nem elmélyítette ezeket a fentiekben röviden elemezni próbált hiányosságokat, csupán ismét felhívta a figyelmet meglétükre. Nem lenne túlságosan sok értelme, ha most elkezdenénk taglalni ennek az előadásnak minden lényeges mozzanatát a díszlettől a színészi játékig, hiszen ezek is az említett „játékhiány” függvényei. Ezért is volt ennyire egyszempontú ez az írás, mely nem egy előadás kritikája kívánt lenni, csupán egy jelenségre szerte volna felhívni a figyelmet.

Mihail Bulgakov: Rein mérnök álma (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Karig Sára, zene: Csala Benedek, díszlet: Petrik Pál m.v., jelmez: Székely Piroska m.v., a rendező munkatársa: Pálffy Katalin, rendezte: Sándor János.

Szereplők: Körtvélyessy Zsolt, Eötvös Erzsébet, Martin Márta, Kovács János, Kátay Endre, Konter László, Mentés József, Baranyai Ibolya, Csernák Árpád, Kovács Gyula, Jachinek Rudolf.

A szolnoki Gácsérfej

Színházi életünk általában fogékonyan és gyorsan reagál a világszínház eseményeire. Jelentős külföldi ősbemutatók után nem kell sokáig várnunk, hogy a darabot magyar fordításban, hazai színpadjainkon is láthassuk. Vonatkozik ez főként a nyugati, valamint a szovjet drámairodalom legfontosabb műveire. Nem ilyen kedvező a helyzet a többi szocialista ország színműirodalmának megismertetésével. Bár ezek nagy részét könyv-alakban is olvashatjuk, színpadjainkon ritkábban jelennek meg. Különösen a lengyel, cseh és román színdarabtermés aranytartalékai várnak még bemutatásra. Az utóbbi években rendszeresen csak a Békés megyei Jókai Színház tűzött műsorára román darabot, s a legjelentősebb romániai magyar drámaírók (Páskándi, Kocsis) műveinek magyarországi bemutatása is az ő érdeme. De a romániai drámairodalom igen sok alkotása még mindig ismeretlen hazánkban. Legkézenfekvőbb megoldásként többnyire Caragiale fanyar vígjátékait tűzték műsorra, ezen kívül Eftimiu, Sebastian és Baranga egy-egy darabját mutatták be különböző vidéki színházak. Ezért Ciprian *Gácsérfej* című szatirikus játékának színpadra állítása a Szolnoki Szigligeti Színház vállalkozó kedvét és szerencsés választását dicséri.

Ciprian és a Gácsérfej

George Ciprian, a konformizmus kibékíthetetlen ellensége, korának egyik legnépszerűbb színésze volt. III. Richárd, Kent, Macbeth, Mefisztó alakítója briliáns színészi karriert futott be. Mégis, 1927-ben otthagyta színészi sikereinek színhelyét, a bukaresti Nemzeti Színházat, és elhatározta, hogy író lesz. Egy regényen és a *Memoárok* két kötetén kívül négy színdarabot írt, ezek közül csak kettő került rivaldafénybe. Már prózájában fölcillannak leendő színműírói erényei; meleg humanitás, csipős szellem s a groteszk iránti kifinomult érzék jellemzi. Első drámája, *A gebés ember* a 30-as években nagy sikert aratott Európa nagyvárosaiban. A darab főhőse egyszerű kishivatalnok és szenvedélyes

lóversenyző. Lószakértő létére megvesz egy kifáradt, teljesen esélytelen, rossz gebét, s ettől kezdve gúnyolódások és sértegetések középpontja lesz. Felesége is elhagyja, lakásából kiteszik, anyagilag tönkremegy. Hősiünk türelemmel, összeszorított foggal viseli sorsát, a nélkülözéseket, szenvedéllyel gondolja lovát. Kitartása eredményre vezet: a megvetett, kigúnyolt gebe, az Ötödik Fáraó, sorra nyeri a lóversenyeket. A nagylelkűség, szerénység és becsület lovagjának jó-ízű tragikomédiája 1928 óta állandó műsordarabja a román színházaknak. 1962-ben az egri színház is eljátszotta a darabot *Ötödik Fáraó* címmel.

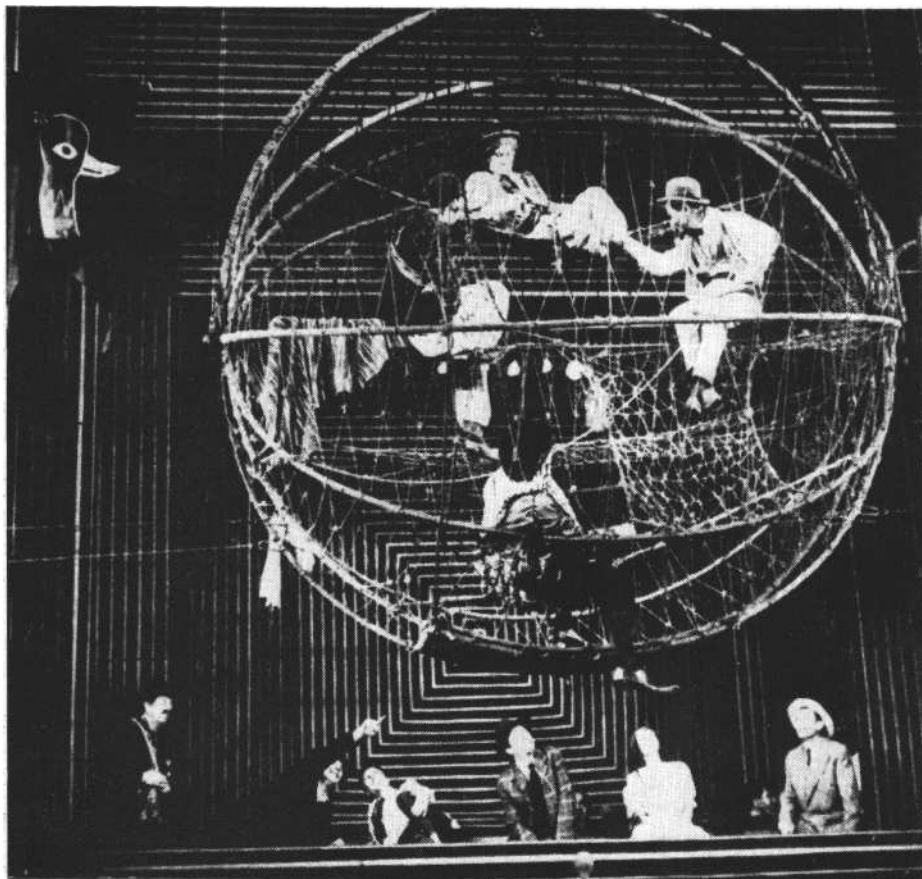
A *Gácsérfej*, melyet 1938-ban írt, csak 1940-ben került színpadra. A színmű társadalombíráló szándékával, abszurdra hajló ötleteivel rögtön felkeltette a közönség rendkívüli érdeklődését. Ciprian igen sokat magába olvasztott a húszas-harmincas évek avantgarde hatásaiból; Caragiale ironiája és Ionesco abszurditása ötvöződik a műben, természetes tehát, hogy sokan a mai színház, de legalábbis az abszurd őseit látják benne. A szerzőről halála után ezt írta egy méltatója: „Ha Beckett például ismerte volna a *Gácsérfejet*, kételkedtünk volna bohóc-csavargóinak eredetiségében, akik hiába várják Godot-t.”

A *Gácsérfej* története a következő: négy férfi felnőtt fejjel elhatározza, hogy felújítja fiatalkori barátságát, és megundorodva a korabeli társadalmi viszonyoktól, a konformizmustól, a mindennapi élet sekélyességétől, társaságot alapít. Létrehozza a „gácsérfej szövetséget”, mely célul tűzi ki a polgári társadalom provokálását, a szellemi tunyaság, a korlátolt előítéletek elleni harcot. Ironikus ötletként jelvényük egy kacsafejet ábrázol, pontosabban gácsért; játékos fantáziájuk e megnyilvánulása azokra utal, akik ellen e szellemi harcot vívják. Elképzeléseiket furcsa ötletekkel való-sítják meg; a legváratlanabb módon bosszantják a járóelőket (például gug-golással üdvözlük őket), kicsúfolják a szakállas Daciant, a közéleti férfit is, aki a darab gondolatrendszerében az elnyomó hatalom képviselője. Dacian feljelenti őket a rendőrségen, és megindítja ellenük a harcot. A négy barát egy fán keres menedéket, melyet később megvesznek, és a fellegrúkká nyilvánítanak. Dacian első, ellenük intézett támadása kudarcba fullad, ő maga pedig nevetséges helyzetbe kerül. Amikor pedig már tekintélye, sőt hatalma forog koc

kán - hiszen a négy barát „békés forradalmát” az emberek nagy rokonszenve kíséri -, cinkosai segítségével kivágatja a fát. Hőseink elhatározzák, hogy bosszút állnak: foglyul ejtik Daciant, kényszerítik, hogy vágassa le a szakállát, s megkísérlik nemcsak külsőleg, hanem szellemileg is megváltoztatni.

1940-ben, g romániai fasiszta hatalomátvétel idején a darab konkrét politikai személyek ellen irányult, és ezért hallatlan hatása volt. A bukaresti Teatrul de Comedie 1966-os felújítása David Esrig rendezésében, igen nagy sikert hozott a műnek. Így számol be az előadásról, a rendezés találó mozzanatairól a *Teatrul* 1966. júniusi száma: „Az új színpadi megvalósítás jól kapcsolja egymáshoz a valóságos események és a költői konvenció síkját, melyhez egy harmadikat, az úgynevezett »kommentárt« is kapcsolja. Esrig a zenekari árokban egy zongorát helyezett el, és egy néma szereplőt, egy rokonszenves idős hölgyet, aki az előadást korabeli melódiákkal, slágerekkel kíséri. A zenei kommentár nemcsak időben, de térben is távolságot képez a közönség és a színpad között ... A fát, melyen a négy gácsér kastélyát építi meg, az egész színpadot betöltő gömbbel helyettesítette, anélkül, hogy az a talajt érintené, így sugalmazta a »fent« ideáját, ami a darab alapvető gondolata. Mindaz, ami a felfüggesztett gömbben történik, egy más világot, más dimenziót jelent, amely megfelelő hang-súlyt kap a levagdalt ágak »eltemetésének« pillanatában is ... Az előadás be-fejezésénél, közvetlenül a hatalmas szakáll lenyírása után, akkor, amikor könnyedén és önfeledten mindenki charlestont táncol, a színpad minden szögletéből újabb szakállasok bukkannak elő. Az előadás a zongora hangjaira zárul, mely mosolyt fakaszt, egyben szomorkás rokonszenvet ébreszt a gácsérok lelkes, ám teljesen hiábavaló tiltakozása iránt. Eredeti rendezői megoldás!”

Érdekes megjegyezni, hogy az előadás kapcsán milyen ellentétes nézetek alakultak ki, a darab eszmeiségét, végső gondolati következtetését illetően. Többségében optimista és hangsúlyozottan humoros műnek tartják a *Gácsérfejet*, de Raul Radice olasz kritikus például ezt írja: „Ciprian pesszimista végeredménnyel zárja a komédiát. A négy antikonformista Don Quijote lázadása túlságosan szubjektív. Győzelmük nem lehet tartós, sőt azt is igazolhatja, hogy a térdelve véghezvitt lázadás eleve sikertelen-



Ciprian: Gácsérfej. A „gácsérok” fája. A bukaresti Teatrul de Comedie 1966-os előadásában

segre van ítélve." A szerző saját bevallása szerint ez a színmű dala az elveszett serdülőkornak, az ifjúság lendületének, az eszmei érettséget megelőző lázadásoknak.

Ez utóbbi gondolat jegyében, ám a filozofikus mélységeket sem nélkülözve született meg a szolnoki előadás. A rendező Székely Gábor alaposan meghúzta, dramaturgiailag erősen átdolgozta a művet, mely ismét őszinte szakmai sikert hozott számára. Minden felújítás újra-teremtést és egyben újraértelmezést jelent. Ez ad alkalmat arra, hogy a bemutató után beszéljünk vele arról, hogyan született meg a darab bemutatásának gondolata, értelmezése és formai megoldása.

Rendezői gondolatok

- Van egy színházi közhely, amit az ún. „jó” vagy „modern” színházak úgy fejeznek ki, hogy politikus színházat kell csinálni. Ez azért közhely, mert mint minden először megszületett nagy gondolatot, ezt is lejáratják, sőt apolitikus színházi előadások is zászlajukra tűzik. Politikus színház - ez azt jelenti számomra, hogy saját jelenünkről, pillanatnyi helyzetünkről akarunk valamit elmondani. Természetesen lehetőségünk van, hogy olyan darabot játsszunk el, melyben legégetőbb problémáinkkal közvetlenül találkozhatunk. A *Gácsérfej* sodró lendülete, stílári eredetisége már első

olvasáskor megragadott. Az első rész formai bravúrájának azonban a második rész szöges ellentéte. Ebben igen sok idegen anyagot éreztem, melyek a mű sajátos jelrendszerétől voltak idegenek, színpadi megoldásukban naturalisztikusak, elnyújtottak, feleslegesen részletezőek. Mivel a darab egyébként is rendkívül hosszú volt, ezért alaposan meghúztuk.

A betoldott szövegrészekkel pedig a műben rejlő, de túl vázlatosan megfogalmazott néhány gondolatot kívántuk felerősíteni. Mindent megtettünk a dramaturgiai munka során, hogy a darab öntörvényű legyen, jelrendszere folyamatos, meghatározott indulat- és gondolat-sort fejezzon ki. Ez a munka természetesen a rendezői alapállást is tükrözi. Mindaz, ami nekünk már csak áttételesen vagy csak nagyon bonyolult szimbólumrendszerben érthető, az ösbemutató idején aktuális politikai igazságot, progresszív baloldaliságot képviselt. Mi természetesen megkerestük és átgondoltuk a mű akkori jelentéstartalmát is, de fontosabbnak tartottuk azt, amit ma nekünk jelent. Ezért döntöttünk úgy, hogy megpróbáljuk eredeti környezetéből és korából áthelyezni a mába. A négy barátal egyenrangú szereplő a tömeg, mert az hajszoja bele őket, hogy személyi sikereiket túlbecsüljék. A tömeget mindig az éppen jelenlevő közönséggel azonosítjuk.

- Az eredeti darab hősei 40-50 év közötti emberek, akik érett fővel határozzák el, hogy fiatalkori barátságuk iránti nosztalgiából visszatérnek ifjúkori eszményeikhez, s aszerint próbálnak élni, cselekedni. Az átdolgozás következtében a négy főszereplő mintegy húsz évet fiatalodott. Az előadás ifjú emberek antikonformista lázadását mutatja be, s ez megváltoztatja az erőviszonyokat. Vajon ez az elképzelés nem idegen-e a darabtól és gondolatiságától, megtartja-e annak lényeges jegyeit?

- Úgy gondolom, a főszereplők megfiatalítása nem változtat a mű alapvető mondanivalóján. Sőt, úgy érzem, ezáltal sikerült közelebb hozni a mai közönséghez és különösen az ifjúsághoz. Biztos vagyok abban, hogy lehetne egészen más előadást is létrehozni, abban a fel-fogásban, amelyben a darab íródott, s ez középkorú férfiak lázadásáról szólna. Bizonyára nem lenne kevésbé izgalmas az sem. Ha biztos egzisztenciájú, meg-állapodott emberek (esetleg családapák) leguggolnak mások előtt, még ha daczból is, mindenképpen félelmetesebb, mintha ugyanezt olyan fiatalok teszik, akik előtt az életben még sokféle választás és magatartás lehetséges. Mi azért döntöttünk így, és vállaljuk is e megoldást, mert ezt találtuk legalkalmasabbnak arra, hogy a darab mondanivalóját lefordíthassuk a magunk nyelvére, és szembesíthessük világlátásunkkal. Megoldásra váró feladataink, kérdéseink a világgal szemben így esnek egybe leginkább a műben megjelenőkkel. Ez a négy fiatalember tudatos eszmei alapállás nélkül megkérdőjelez valamit, amiről úgy érzi, hogy alapjaiban rossz. Azt nem tudják pontosan, mi a céljuk, de azt igen, mi ellen harcolnak. S ha az, akiről elmondják a darabban, hogy nem tud emberi módon élni, legalább megpróbál, a gácsérok harca már nem volt hiábavaló. A játék végén még az igazi ellenfél is emberszabásúvá válik. Ezek a fiatalok provokálnak, de ugyan-akkor elmondják azt is, hogy szent dolgokkal nem tréfálnak. A probléma csak akkor merül fel, amikor a játékkal elérték pillanatnyi céljukat. Mit kezdjünk akkor, ha már fejreállítottuk a világot? Hogyan tovább? Mivel több csodatevő erőnk nincs, a humanitás és a fantázia kiapad, a játékkedv lelankad, kénytelenek vagyunk erőltetni, s ekkor válik a játék fáradt önismerléssé. Hazug formák helyett valódi formák keresgélése: erről szól a darab. Emberekről, akik beidegzések szerint élnek, mert féltik kialakult egzisztenciájukat, s nem mernek életformát

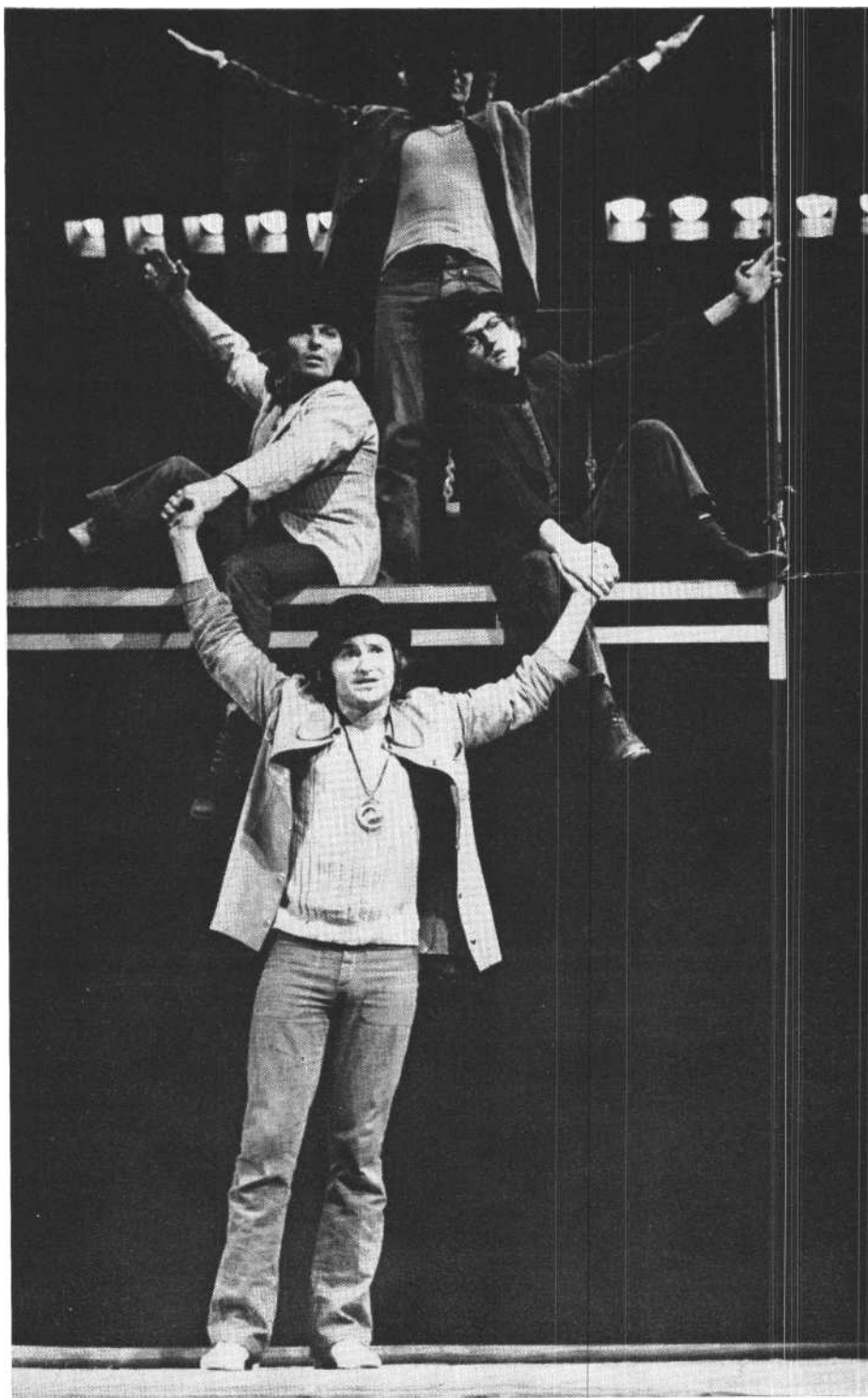
változtatni, bár tudják, hogy a jelenlegi tarthatatlan. Sajnos a világ kishitúséggel, gyengeséggel és gyávasággal van tele.

- A drámaíró időkezelése megszabja a játék stílusát. Ha bejön a színpadra egy ember, és néhány perc múlva nevét veszítve távozik: ez a szituáció olyan abszurd, olyan groteszk, hogy ebben természetesen nem pszichológiai motivációkkal kell elhiteni valamit. Jelen esetben meg kellett találni a dolgok logikus menetét; bizonyos képleteket fel kellett mutatni, megjeleníteni és kifejezni. Így jutottunk el az előadás harsányabb, összefoglalóbb humorához, stilizáltabb kifejezésformájához. Ahhoz, hogy ez a szintézis létrejöhessen, rendkívül fárasztó próbamunkára, a színészek teljes fizikumának és idegrendszerének koncentrált igénybevételére volt szükség.

A megvalósult előadás

A *Gácsérfej* szolnoki előadásának kezdetkor többször egymás után felgyullad egy vörösen világító figyelmeztető tábla: „Csendet kérünk! Az előadást megkezdjük. Ez a jelzés máskor csak a színpalak mögött készülődő színészeknek, műszakiaknak szól. Most a rendező ezzel a technikai ötlettel, ezzel a formai gesztussal felkészíti a nézőt a játék stílusára. Székely László nyitott színpada eszményi, s nemcsak hatásos, hanem jól működtethető teret is biztosít a játéknak. A színpadi események ezen a végsőig leegyszerűsített, négyzet alakú téren, valamint egy felfüggesztett, mozgatható kisebb négyzet alakú téren zajlanak. Ez a térkompozíció a darab összes helyszínének érzékeltetésére alkalmas, s egyúttal széles mozgási lehetőséget biztosít a színészeknek.

Fekete Mária jelmezei kortalanok és jellemzőek. Szellemes ötlettel megtart néhány elemet (pl. a fekete keménykalapot, melyek az eredeti színdarab korára és egyúttal a játék ironikus voltára utalnak). A groteszk stílus és a játék abszurditása nem zárja ki azt, hogy a színpadon igazi emberek létezzenek. Csakhogy itt nem használhatók a hagyományos jellemábrázolási módszerek. Ebben a játékban a magasszintű mozgáskultúra természetes követelmény, s a négy fiatal főszereplő ebből a szempontból is ragyogóan oldja meg feladatát. Párdúcüggyességgel másznak fel és ugranak le a két méter magas emelvényről anélkül, hogy ez öncélú bravúrrá válnék, s a játék folyamán elfeledkezzenek szerepbeli egyéniségük plasztikus kibontásáról. A játék motorja



Ciprian: Gácsérfej. A „gácsérok” fája a Szolnoki Szigligeti Színház előadásában (Szombathly Gyula, Piróth Gyula, Simon Péter, Papp Zoltán) (MTI Fotó - Tormai Andor)

Szombathly Gyula Cirivise. Vibráló fantáziával, elbűvölő temperamentummal megáldott filozófus-vagány, a négytagú társaság eszmei inspirátora, az ötletek elindítója és fő mozgatója. A legelméletesebb gondolkodó ő, aki mindig felméri a helyzetet, és meg is tudja a lényegét fogalmazni: „Egy kis életet akartunk, azt akartuk, hogy meggyorsuljon az emberek érverése, hogy fürgébb ütemre lépkedjenek... és ahelyett, hogy tánctanári diplomát kapnánk, miszeruhát borítottak a vállunkra, és kikiáltottak minket főpapnak.” Piróth Gyula Macferlanja si-

mulékony természetével, gyors észjárásával méltó Szellemi partnere barátjának. Ismeretlen helyzetben pillanatok alatt megtalálja magát, és követi őt az új játék minél szellemesebb kivitelezésében. A nézőtérhez intézett szavai - rövid „közönséggyalázása” - az előadás egyik csúcspontja. Balalau - Simon Péter megformálásában - buzgó és kedélyes ifjú, aki teljes energiával és szenvedéllyel veti bele magát a közös játékba. Őt sokkal inkább a lelkesedés és a rajongás fűti, mint bármilyen megfontolt szándék. Papp Zoltán Pentagon alakjában a be-

csületes és esendő ember legtisztább hangjait képes megszólaltatni. Pentagon-ján minden bajt a saját bőrén érez és szenved meg. Fáradtan, szomorú, riadt bagolyként gubbaszt közös fészük sarkában, amikor barátai diadalmában úsznak, és népszerűségük tetőfokán nem látják viselkedésük vadhajtasait. A szakállas Dacian, a konformista hatalom képviselője Iványi József alakításában pozitívabbnak tűnik a rendezői elképzelésnél. A színész azokat a mozzanatokot kereste és erősítette fel, amelyek ennek a farkas-embernek az előnyös tulajdonságait mutathatják meg. Szánalomkeltő nevetségességével, méltóságteljes megalázkodásával így válik az ellenség szinte sajnálatra méltóvá, sőt olykor tiszteletre érdemessé is. Huszár László átgondolt Felügyelője jó ügyet tudatosan választó és vállaló igazságkereső ember, aki a bukást is kockáztatja, tudva, hogy lelkiismeretének folttalanságát csak így őrizheti meg. Ritka ismerősünk ez a Felügyelő, aki egy rendkívül tiszteletre méltó és követendő emberi magatartást példáz.

Ciprian színházának különös vonása, hogy a groteszken át a magasztosig jut el. Az előadásban a pergő ritmusú rendezés szabadon hagyja áradni a színpadon a gyermeki derűt, a féktelen játékosságot, a színes ötleteket. A cirkuszzínház eszközeit is felhasználja. A négy barát óriási csinnadrattával, nyitott ernyővel, cintányércattogással, kereplővel vonul be a siker tetőfokán, mint egy ünnepelel beatzenekar. S közben halljuk a nép, a közönség ünneplését, mely isteníti őket. A rendezés minden mozzanata magasrendű szórakozást nyújt, előadásértelmezésében pedig a napi aktualitás súlyosabb, általános érvényű mondanivalóval párosul. Az „emberek vagyunk befejezés nem valamiféle általános humanizmust hirdet, hanem azt sugallja, hogy próbáljuk meg beismerni gyengéinket, elvetni előítételeinket és a merev sablonokat. Humanizmus ez, olyan optimizmus, mely arra utal, hogy a mindennapok cselekedeteiben és nehéz helyzeteiben kell igaznak maradnunk, hogy tisztább önmagunkat megvalósíthassuk.

George Ciprian: *Gácsérfej (Szolnoki Szigligeti Színház)*

Fordította: Réz Pál, rendezte: Székely Gábor, díszlet: Székely László, jelmez: Fekete Mária.

Szereplők: Szombathy Gyula, Piróth Gyula, Simon Péter, Papp Zoltán, Iványi József, Huszár László, Koós Olga, Szilvássy Annamária, Peczkay Endre, Halász László.

SZÜCS MIKLÓS

A magyar dráma jegyében

Két békéscsabai előadás

A Békés megyei Jókai Színház művészi programjának megfelelően évek óta magyar drámával indítja az évadot. Tavaly első ismert magyar nyelvű tragédiánkat, Bornemisza Péter 15 58-ban írt *Magyar Elektrát* tűzték műsorra, Móricz Zsigmond átdolgozásában, Baranyi Ferenc keretjatekával. Idén Németh László-dramát választottak, az 1936-ban írt *Villámfénynél*. Mindkét előadást Lovas Edit, a színház új igazgatója rendezte. Mivel a Budapesti Művészeti Hetek Vidéki Fesztiválján a békéscsabaiak a *Magyar Elektra*val vendégszerepeltek, alkalom nyílt arra, hogy a két előadásról egyszerre írjunk, az írói és a rendezői elképzelések megvalósulása, a színészi alakítások, az együttes játék szempontjából a két évad-nyitó előadást összevessük.

A *Villámfénynél* bemutatásával - érzésem szerint - a színház túl nagy feladatra vállalkozott, amelyet nem tudott teljesen megoldani.

A *Magyar Elektra* egy évvel ezelőtti békéscsabai előadása egységesebb, átgondoltabb, minden tekintetben sikerültebb volt, bár azok számára, akik csak a budapesti vendégszereplésre felújított előadást látták, ez nem feltétlenül derül ki. A színészek közül ugyanis időközben többen más társulathoz szerződtek, így a közös próbákra kevés idő juthatott, de a nagyobb színpad, az idegen környezet is zavarhatta az előadást. Ezeken érdemes egy kicsit elgondolkozni.

A Budapesti Művészeti Hetek őszi időpontja nem a legkedvezőbb a vidéki színházak fesztiváljára. Egy részük, így például a békéscsabaiak is, az elmúlt évad valamelyik sikeres produkcióját újították ugyan fel, de a már említett okok és körülmények miatt sajnos nem a legsikerültebben. Azok a színházak viszont, amelyek új produkcióval jelentkeztek - legtöbbször örömdetes módon ösbemutatóval - nem válogathattak: kivétel nélkül évadnyitó előadásaikkal vendégszerepeltek. Meggyőződésem, hogy egy tavaszi időpont alkalmasabb volna ilyen vagy hasonló fővárosi vendégjáték-sorozatra.

Magyar Elektra

A több mint 400 éve - Shakespeare születése előtt hat évvel - keletkezett *Magyar Elektra* Szophoklész művéből „magyarította” Bornemisza Péter. Hogy Szophoklésznek miért éppen ezt a művét választotta? Nem véletlenül. A dráma latin nyelvű bevezetőjében erről így ír „A tisztelt olvasónak” ajánlva művét: „...Sophokles tragédiájának elolvasása nagyon hasznos indításokat ad mind a magán, mind a közélet megjobbítására. . .” Világos: Szophoklész drámája csak alkalmat adott Bornemisznak arra, hogy saját kora viszonyairól, problémáiról szóljon; a három részre szakadt ország nyomorúságát kihasználó, felelőtlen, harácsoló, garázdálkodó, tivornyázó főurak ellen, a nyomorult nép életének megjavításáért. „A kérdés az, vajon akkor, midőn a haza durva rabságban senyved, szabad-e erőszakkal szembeszállni a zsarnokkal, vagy pedig arra kell-e várni, hogy az idő hozza meg az orvosságot és az enyhülést?” veti fel a kérdést Bornemisza. A dráma válasza egyértelmű. Elektra és Khrysothemis sorsa az író szavai szerint „minden időkre, erkölcsökre és emberekre érvényes kitűnő típusok.” Ezért válik a két nővér szerepe fontosabbá, központibbá Bornemisznál, mint az eredeti műben. Elektra bátor, harcos, terveire, céljaihoz ragaszkodó - míg Khrysothemis tartózkodó, belenyugvó, halogató. Hogy teljes legyen a kép, amelyet koráról fest, egy új szerepet is írt a darabba, Parasitust, a tányérnyalót, az udvari hízelgő, konclesó és köpönyeg-forgató jellemzésére. Az átdolgozás lehetőséget teremt arra is, hogy a Mester ne csak apja gyilkosainak megbüntetésére buzdítsa Orestést, hanem mint mondja: „A szegény, a nyomorult nép” is tőle várja a szabadságát.

Figyelemre méltó, hogy Bornemisza a görög tragédia elé előjátékot írt, amely az eredeti történetnél 20 évvel korábban játszódik. Szophoklésznél már csak a végzetétől rettegő Klytaimnéstrát látjuk, Aigisthos pedig csak az utolsó felvonásban lép színpadra, tulajdonképpen csak azért, hogy elnyerje büntetését. Bornemisza az előjáték segítségével Klytaimnéstra és Aigisthos bűnös életét is bemutatja, hogy még valóságosabb, hihetőbb és indokoltabb legyen a dráma végén a teljes leszámolás.

Bornemisza átdolgozta, kiegészítette, „megmagyarosította”, korához igazította Szophoklész tragédiáját. Móricz korszerűsítette, modern színpadra al-



Bornemisza-Móricz: Magyar Elektra (Békés megyei Jókai Színház). Elektra (Gurnik Ilona) Agamemnon koporsójánál

kalmazta, közelebb hozta a XX. századi nézőhöz, és egy kicsit a maga elképzelése szerint átformálta, „megparasztosította”. A ma rendezőjének - a tiszteleten kívül - szintén kellett valami céljának, elgondolásának lennie, amikor színre vitte.

Lovas Edit rendezése elsősorban Elektra mély igazságérzetét igyekezett hangsúlyozni. Ennyiben Szophoklészhez közelített, de úgy, hogy Bornemisza eredeti elképzeléséhez is visszakanyarodott.

Az első részben a darab meglevő népi, „paraszti” elemeit emelte ki. A második rész költőibb, gondolatgazdagabb, inkább a szophoklészi eszmeiségre került a hangsúly. Kár, hogy épp ez az utóbbi nem érvényesült a vendégjáték során. Elfáradt, túlságosan lelassult az előadás tempója.

Az előadás egyenetlenségei, a kisebb zökkenők, stílustörések elsősorban a keretjáték és a tragédia kettős szerepéből adódnak. A paradox az, hogy az előadás fő erényei, legjobb színészi alakításai is ebből a kettősségből következnek. A bohózat és a tragédia különböző játéktípus követel, de a színészek egyik cso-

portja mégis „továbbviszi” a tragédia során felhasználja a keretjátékban és a rövid vásári bohózatban alkalmazott művészi kifejezőeszközeinek egy részét: gesztusait, hanghordozását, utalva ezzel az egyezésekre, az érintkezési pontokra, jelezve a kort, biztosítva az egységes játéktípust. A művészek egy másik csoportja azonban vagy nem akar, vagy nem tud átmenteni előző szerepéből semmit, vagy csak nagyon keveset a tragédiába. Itt elsősorban a Kórusra és az Oresztészt alakító színészre gondolok.

Csányi Árpád egyszerű díszlete egy középkori vár bejáratát, előterét idézi. A helyszín jól kifejezi a tragédia komor hangulatát. A stilizált, néhol magyaros motívumokkal átszőtt jelmezeket Vág-völgyi Ilona tervezte. Az előadás hangulatához szervesen illeszkedő zenét Holpert János állította össze.

A szereplők közül elsősorban Gumik Ilona Elektráját lehet kiemelni, bár nem tudta az egy évvel korábbi bemutatón nyújtott kitűnő alakítását maradéktalanul megismételni. Megjelenése finom, mozdulatai, arca és szeme rezdülései érzékenyen kifejezőek, halk, tiszta hangja őszinte. A vendégjáték során a túl-

zott akarás, igyekezet, néhol görcsössé tette.

Bicskey Károly a részeges lókereskedőt és a tivornyázó, kíméletlen, maga-biztos Aigisthost alakította. A kettős szerep kínálta lehetőségeket legjobban ő aknáztta ki, ő őrzött meg a legtöbbet komédiabeli szerepéből. Játéka mind-végig egyenletes, stílusos volt.

Villámfénynél

A Villámfénynél a legsikerültebb Németh László-drámák egyike. Konfliktusai élesek, a jellemek kidolgozottak.

A darabban a jólét, a szociális lelkiismeret készletlen cselekvésre a főhőst. Nagy Imre körorvos szembekeverül, küzd az őt meg nem értő feleséggel, a család-dal, a környezetével, végsősoron az egész társadalommal. Az író által levont tanulság: a társadalom igazságtalanságát - a bűnt - egy ember utópisztikus lázadása nem tudja jóvátenni.

A dráma társadalmi problematikája már a múlté, amiért az író annak idején megírta, az már megvalósult. Felmerül a kérdés: a mai néző számára jelent-e valamit ennek ellenére a dráma? Igen, mert



Jelenet Baranyi Ferenc: A lónak vélt menyasszony című komédiájából (Békés megyei Jókai Színház) (Iklády László felvételei)

az eleven emberi problémák izzása, az elhivatottsághoz való hűség, a felelősségérzet, a szociális lelkiismeret, az emberi élet megjavításáért vívott harc áthevíti az idejétmúlt társadalmi mondánivalót, és erkölcsi tanulságot szolgáltat.

Lovas Edit interpretáló stílusban, stiláris hűséggel, túlzott hagyománytisztellel, túlságosan is ragaszkodva az író utasításaihoz állította színpadra a drámát. Nem hangsúlyozta - nagyon helyesen - a konkrét aktualitását vesztett társadalmi mondánivalót, és inkább a férj és feleség, a házasság problematikájára irányította a figyelmet.

A baj azonban az, hogy eközben a főhős példáját, áldozatvállalását, utópisztikus, de jó szándékú tervébe vetett hitét, elszántságát sajnos nem sikerült igazán érzékeltetnie. A minden időre alkalmas erkölcsi példa elsikkadt, nem érvényesült igazán. A súlypont a házastársak konfliktusára került, pedig a tulajdonképpen dráma, a harc, Nagy Imre lelkében kéne hogy lejátszódjék. Részben a rendezői koncepció, részben a színészi játék miatt a darab máig érvényes gondolatossága a nézők előtt nem vált világgá, nem érvényesült.

Talán, ha Lovas Edit kevésbé hagyománytisztelő és jobban stilizál, esetleg

balladisztikusabb formát keres nem könnyű feladata megoldásához - hihetőbb és hitelesebb előadásnak lehetünk volna tanúi. Így csupán félsikerről számolhatunk be.

A díszlettervező Csinády István többé-kevésbé az eredeti színi utasításoknak megfelelő színpadképet igyekezett tervezni: a reális miliő egy-egy kiszakított, többé-kevésbé ép részletét. Ilyenek voltak a szobabelsők, különösen a főjegyzőék lakása. Ugyanakkor ezzel a törekvéssel szöges ellentétben álltak a háttér jelzésszerű, rikító színekben pompázó, gyönyörű virágai, amelyek inkább kifejezték egy derűs nyári nap melegét, semmint az előadás komoly, nemegyszer komor hangulatát.

A szereplők közül néhányan sajnos csak a biztos szövegtudásig jutottak el, a helyes értelmezés, a kellő átélés sok esetben már hiányzott.

Így Bicskey Károly főorvosából is, aki nemegyszer csak külsőleges eszközökkel, széles gesztusokkal, erőltetett hanghordozással próbált nyomatékot adni érveinek. Csak a harmadik felvonás nagyjelenetében sikerült eltalálnia a Németh László-i játéktílust, hangulatot.

A polgári kényelméért aggódó, erős

akarátú orvosfeleséget Dévay Camilla alakította, szinte hibátlanul.

Áts Gyula Bakos Béla szerepében mutatkozott be a békéscsabai közönségnek. Átütő sikerrel. A tehetséges színész magabiztosan, sajátos egyéni ízeket felvonultatva jelenítette meg a szoknyabolond főjegyző figuráját. Minden mozgulata, gesztusa kifejező. Az előadás legjobban átgondolt, kimunkált színészi alakítását nyújtotta.

Satát kedvesen, őszintén, természetes, fiatalos bájjal Agárdi Ilona játszotta.

Bornemisza Péter-Móricz Zsigmond: Magyar Elektra (Békés megyei Jókai Színház)

Rendezte: Lovas Edit, **díszlet:** Csányi Árpád, **jelmez:** Vágvölgyi Ilona, **zenei vezető:** Holpert János.

Szereplők: Bicskey Károly, Gurnik Ilona, Dévay Camilla, Szűcs András, Kalmár Zsuzsa, Körösty István, Gálffy László, Dénes Piroska, Csernák Árpád.

Németh László: Villámfénynél (Békés megyei Jókai Színház)

Rendezte: Lovas Edit, **díszlet:** Csinády István, **jelmez:** Vágvölgyi Ilona.

Szereplők: Bicskey Károly, Dévay Camilla, Áts Gyula, Dénes Piroska, Agárdi Ilona, Kovács Lajos, Pandur Teréz.

NYAKAS SZILÁRD

Árnydramaturgia, avagy a dramaturgia árnya?

Vita Eörsi Széchenyi-drámájával

Egy embert - aki már csak önmaga árnya - a sarokba szorítják, a valósággal szembesítve csúfolják meg az árnyemberek. Tehetik, mert árnylétük ellenére több közülük van a valósághoz, mint áldozatuknak. Az emberárny - akiről szó van - gróf Széchenyi István. Az árnyemberek pedig az ő tudatából kilépő s vele csúfot űző tanítványok: Kecskeméthy Aurél és Falk Miksa újságírók. Mindezzel a Pesti Színház *Széchenyi és az árnyak* c. előadásának utolsó előtti jelenetében találkozhatunk, az árnyjátékos

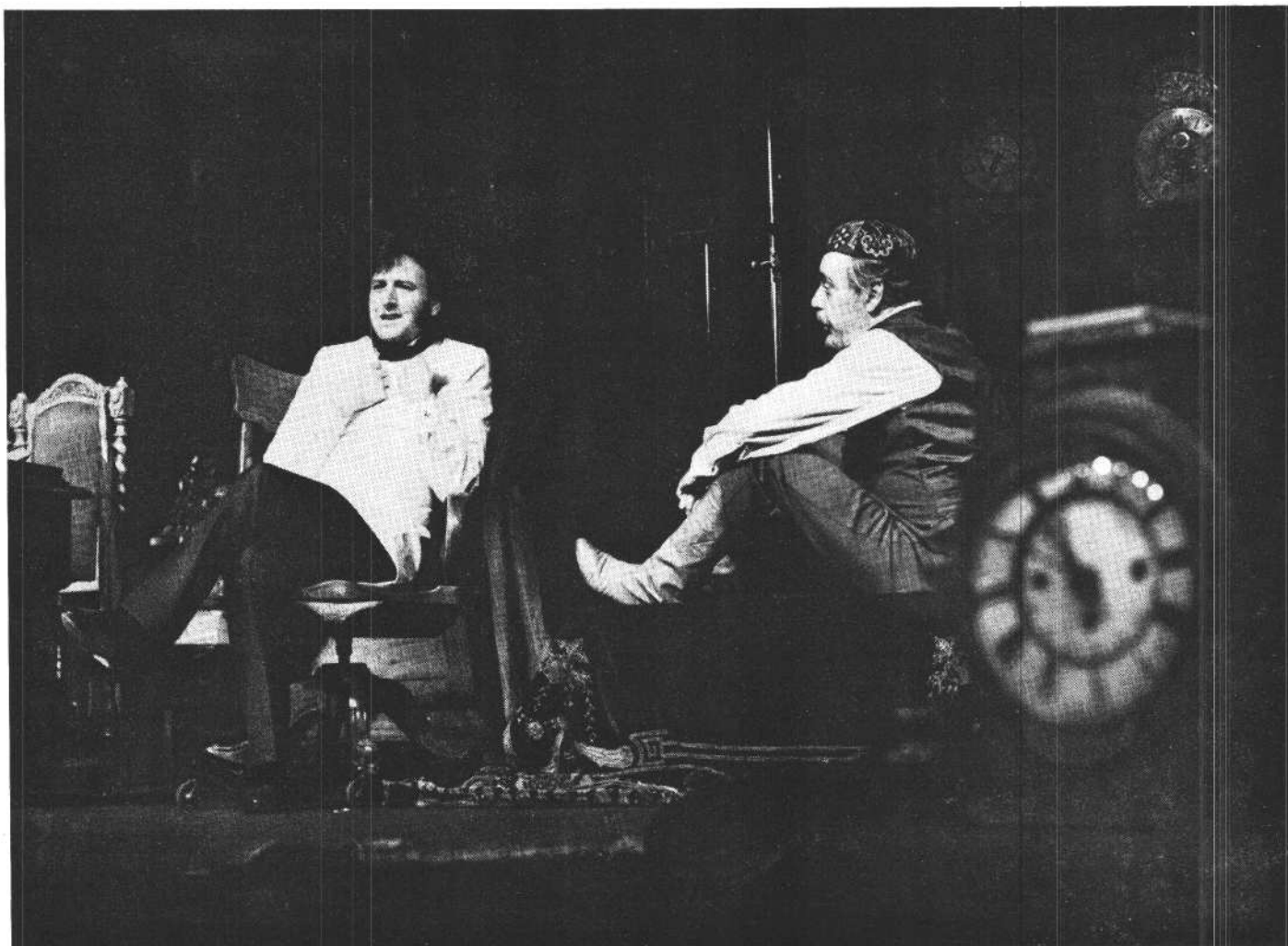
Eörsi István - jóvoltából A jelenet célja nem más, mint annak bemutatása, hogyan hasonlik meg önmagával Széchenyi, hogyan válik semmivé egyetlen bravúros párbeszéd nyomán a mindenkinél bölcsőbb gróf bölcsessége, hogyan bizonyul hiábavalónak a 48-as forradalom végi és az azt követő magatartása, és egyáltalán: emberi, politikai, etikai stb. tartása. Az említett párbeszéd formai bravúrja, hogy az árnyalakok kérdéseire - ugyan miként képzei el a monarchián belüli nemzetiségi és társadalmi kérdések megoldását? - Széchenyinek az a válasza, hogy nincs válasza. Az időből, a történelem fösodrából való kihullás tudatosítása és tudatosodása egyetlen tragikomikus, mélyen drámai jelenetben foglalódik össze. Itt kezdődhetnék a tulajdonképpeni dráma. Kár, hogy Eörsinél itt végződik a darab.

Vajon mi lehet ennek az oka? Miért

nem ennek az ízig-vérig drámai helyzetnek a kibontására koncentrálna a szerző, arra, hogyan fogadja Széchenyi az idő ki-zökkenését, hogyan próbál megküzdeni vele? Milyen lapon kerülhetett ez a drámai feszültséggel töltött jelenet a darab végére az eleje helyett?

Az írott és játszott műben a gondolati és érzelmi feszültség megteremtésére a következő jelenet hivatott: az előadás legelején Babarczy báró, aki egyaránt hű embere a lojális Széchenyinek és a kormánynak, föl kínálja a „legnagyobb magyarnak” a bürökpohár-pisztolyt, azaz az öngyilkosságot - mint egyetlen lehetőséget, mellyel Széchenyi bizonyítani tudja a monarchia iránti lojalitását. Logikája - amely a fölbomlása előtt álló monarchia logikája - ördögi. És Széchenyi, lényegében már a darab elején, elfogadja ezt a logikát. Elfogadja, mert minden általa választott és látott utat

Eörsi István: *Széchenyi és az árnyak* (Pesti Színház). Dr. Goldberg (Tahi Tóth László) és Széchenyi (Várkonyi Zoltán)



spiclikkel és, ha kell, karhatalommal ellenőriznek. Elfogadja, mert ő már korábban megvonta maga körül ezt az ördögi kört, s ennek megtörésére nem akar és nem is tud vállalkozni. Amit a bürökpohár és az öngyilkosság között tesz, az nem más, mint az Almási Miklós által már kimutatott öngazolás, az általa képviselt magatartás igazolása a történelem előtt. Persze ezt a történelmet sem mások képviselik, mint a saját képzeletében megjelenő történelmi személyiségek. Így tehát öngazolásának

fóruma - önmaga. Az Eörsi által szerzett tudatdrámában azonban még sincs végig jelen a *drámai tudat*! A végén szembesül csupán a *hamis* és az emberi helyzetét *igazán tükröző tudat*- már későn. Legalábbis Eörsi szerint.

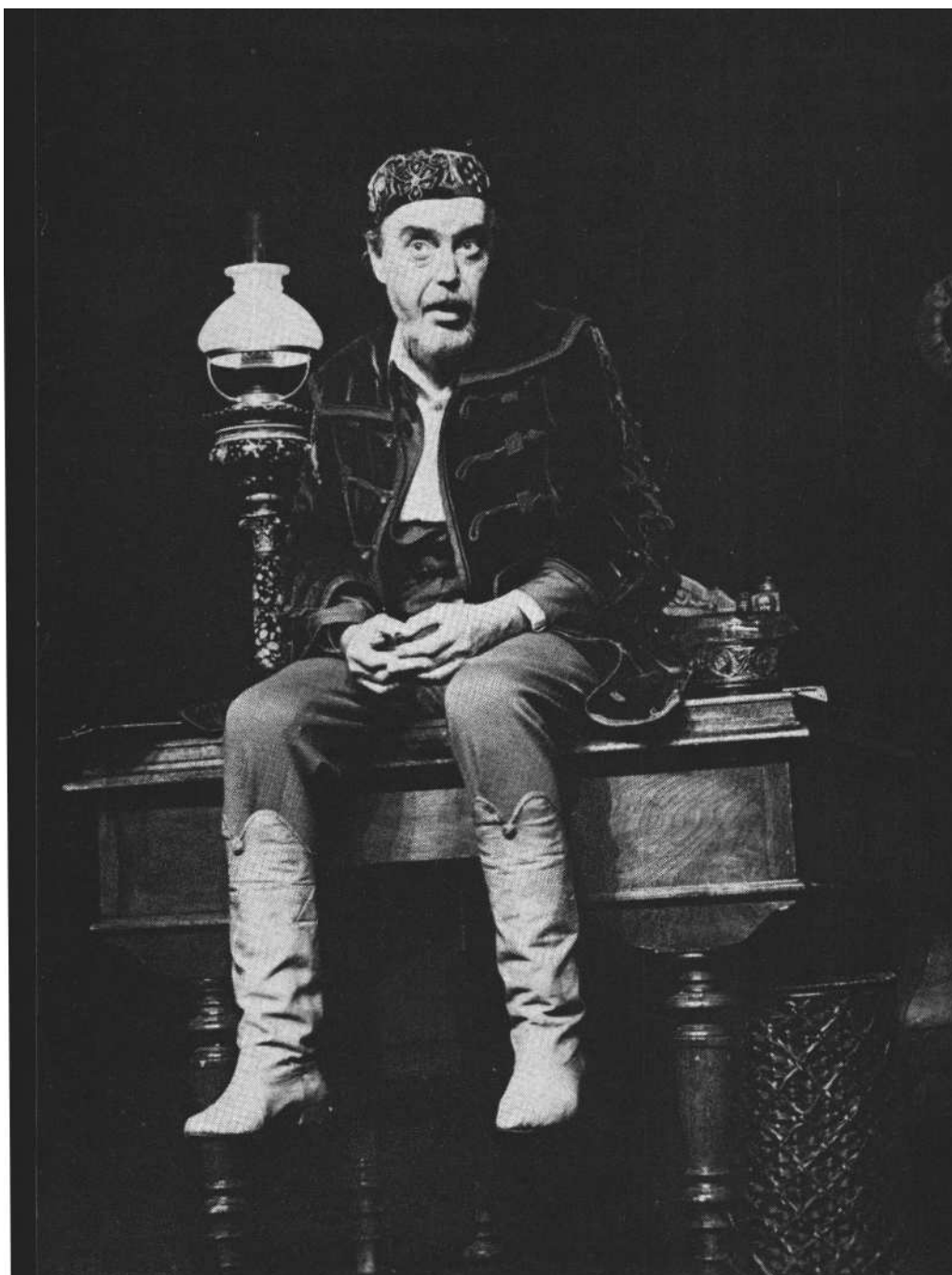
A darab elején föl villanó lojalitásdrámáról így a továbbiakban kiderül, hogy nem is dráma. A képzelet szülte alakokkal folytatott drámai dialogizálás átalakul a dialógus drámájává, hiszen azokban semmiféle szellemi küzdelemre sem nyílik lehetőség. Az árnyak - egysíku

ságuk miatt - nem csupán Széchenyinek, de a nézőknek sem jelentenek igazi intellektuális vitapartnert. Így aztán a velük való dialogizálás tautologikus, feszültségmentes. A darab Széchenyijénél sem sokat nyomnak a latban, hiszen ott van számára még talonban - mint keresztény számára a túlvilág - a személyes és történelmi előítéletektől mentes utókor. Éppen ezért ezek a dialógusok összességükben nem is szolgálnak másra, mint dramaturgiai „elaltatásra”! Arra, hogy egészen a darab végéig meghagyják a nézőt abban a tudatban, mely szerint itt nem másról, mint a lojális, de szabad szellemű ember drámájáról van szó. Az altatás olykor túl jól sikerül. A néző gyanújával együtt figyelmét is elaltatják. Ezt pedig büntetlenül egyetlen színpadi szerző sem engedheti meg magának. Talán éppen ez okból (vagy másból?) Eörsi a drámaiság szellemét a *szellemességgel* próbálja helyettesíteni a dialógusokban. A dolog természeténél fogva félsikerrel.

De mire „altat rá” Eörsi?! A darab végi csattanóra. Gondolati sokkot is mondhattunk volna helyette. Így divatos, így közismert. A szerző azzal sokkolja az előre „bealtatott” közönséget, hogy az utolsó jelenetben áthúzza az egész addigi drámát. Áthúzza az általa mozgatott Széchenyi-árny lojalitás-konfliktusát, és megmutatja, hogy „kár volt a gőzért”. Széchenyije nem azért lesz öngyilkos, mert egyértelműen akar megmaradni a történelemben, hanem mert rájön, hogy *egyértelműen kihullott belőle*. A történelem már réges-régen más és egészen másként föl adott kérdésekkel van teli odakünn, mint amelyekkel ő viaskodott idebent. Mindezt pedig saját árnyalakjai hozzák tudomására. Tehát már eddig is tudomása volt róla. Ha nem is tudomása, de sejtése, és mivel Jónáshoz hasonlóan „rühellé a próféta ságot”, a végső szembenézés helyett meddő árnykonfliktusok sivatagába menekült. De vonuljon bár az árnyvilág cetgyomrába vissza, a kor szelleme elől nincs menekvése. Amit most már megtehetne: illuziótlanul szembenézni saját múltjával, nem egy illuzórikus jövő, de egy valóságos jelen talaján. Erre azonban már nincs ereje . . . s *önmagában elvesztve hitét, veszejt el önmagát*.

Íme, ez Eörsi magyarázata a Széchenyi-sorshoz! Tagadhatatlanul eredeti és mindenképpen jogosult. Jogosult történelmileg is és emberileg is. De mert ennyire jogosult, méltó kibontást és he-

Várkonyi Zoltán Széchenyi szerepében (Iklády László felvételei)



négyszemközt

lyes hangsúlyokat kíván. Azt kívánja a benne tomboló drámai dialektika, hogy Széchenyi tudatdrámáját a meghasonlott Széchenyi drámai tudata töltse ki. Ez a meghasonlás pedig - mint elemzésünkben megkíséreltük kimutatni - csupán a darabvégi jelenetben következik be. A darabból, de az előadásból is egyértelműen kiviláglik, hogy Eörsi a *bunkó* dramaturgiai szerepét szánja ennek a meghasonlásnak, Széchenyi hamis tudata s az általa is sejtett valóság szembesítésének.

Nem véletlenül állítja elemzése közép-pontjába Almási Miklós a SZÍNHÁZ januári számában megjelent kritikája a hatalom és a lojális Széchenyi konfliktusát. Teheti, hiszen Eörsi jórészt ezen a szálon bonyolítja a cselekményt, mozgatja árnyalakjait. De a végén mindezt fölrobbantja a valósággal való szembesítés élménye, konfliktuslehetősége. Így tehát nem az utóbbi része, összetevője az előbbi konfliktusnak - mint ahogy ez Eörsi dramaturgiájában létezik -, hanem éppen fordított a viszony. Ha pedig mindez így igaz, akkor Eörsi rosszul tette ki a hangsúlyokat. Úgy látszik, elsősorban a hatalom s a lojalitás viszonyáról van mondanivalója számunkra, melyet el is mond, jóllehet az általa teremtett drámai erőter végül is már mást követel meg. Figyelemre méltó meglátásából - Széchenyi hamis tudati konfliktusából - egy hatásos zárójelenet marad csupán, szemléletsokkoló „úrfelmutatás”, amely ráveti árnyékát egész dramaturgiájára. Innen van az, hogy színpadán nem drámai jellemek, hanem a publicista teremtette árnyak jelennek meg. Árnyak, melyek újabb árnyakat termelnek ki magukból, s melyekkel úgy lehet játszani, ahogy az árnyjátékos akarja. Az árnyak ugyanis nem élő, hús-vér emberek. Százszor alkalmasabbak egyszerű figuraként szerepelni az intellektus pepita tábláján, mint a saját erő-térrel, sorssal rendelkező jellemek. Ez az árnydramaturgia hátulütője - hogy a figurák szabad tologatásában észre sem veszi a játékos, hogy mikor lehelt életet beléjük, s honnan kellene figyelembe vennie azok igényeit, helyzeti energiáit. Az elmulasztott lehetőséget a közönség sínyli meg: a mindent összefogó drámai feszültség híján esetleges képzettársításokkal próbálja kitölteni a hiányt. Így vált át aztán esetlegességbe a publicista mindent „kisakkozó” céltudatossága, az árnyak dramaturgiája a dramaturgia árnyává.

CSÍK ISTVÁN

Az „embertan” tudománya

Beszélgetés Lendvay Ferencsel

Lendvay Ferenc immár több mint harminc éve - s a felszabadulás óta egyfolytában - a színház világában él; ott volt azok között, akik színházat csináltak, amikor újra lehetett színházat csinálni .. . Látványos sikerek és sikerrel felérő bukások, maradandó eredmények és tanulságaikban maradandó kudarcok szegélyezték életútját; akármit csinált, jót avagy rosszat - oda kellett figyelni rá. Pályafutása összefonódott a magyar vidék színházi életével: rendezett, s igazgatóként, főrendezőként vezetett társulatokat különböző városokban. Pécs, Veszprém, Miskolc-Eger, Szeged, Debrecen: egy évtized állomásai. Az 1973-as Budapesti Művészeti Heteken egy debreceni előadás budapesti vendégjátéka hívta fel újra munkásságára a figyelmet; Szabó Magda *Kiálts, város!* című drámájával kapcsolatban a kritika legnagyobb eredményeként azt értékelte, hogy az elmélyült színészi munkára koncentrálna, sallangmentesen érvényesítette a nemesen szép szöveget. Lendvay Ferencet egyébként is úgy tartják nyilván szak-mai körökben, mint a „színészcentrikus” színház tántoríthatatlan hívét. Első kérdésünk tehát erre vonatkozik.

- A dolog nem ilyen egyszerű. Véleményem szerint az ember félelmetes eredményeket ért el a tudomány csak-nem minden területén; eljutott a Holdra, készülékei ott tapogatóznak a naprend-szer különböző bolygói körül, megszülettek a szintetikus anyagok, lassan a szintetikus élelmiszerek is divatba jönnek, már-már gondolkodni tanítjuk az okos gépeket, s az emberi testben is cserélgetni lehet az alkatrészeket. Olyan eredmények ezek, amelyekkel konkurrálni úgysem lehet: a színpad technikai ügyeskedései szármalmas erőlködésnek tűnhetnek a valódi technika bravúrai mellett. De van egy terület, ahol alaposan lemaradtunk: az „embertan” tudománya. Amiről, miközben bátran szabadljuk, toldozzuk-foldozzuk az emberi testet, vajmi keveset tudunk: hogy Jancsi miért Juliskát szereti, és miért nem valaki mást, aki szebb is, okosabb is, hogy miért élünk úgy, ahogy élünk,

miért cselekszünk úgy, ahogy cselekszünk ... A művészetek feladata, hogy választ adjanak ennek az „embertannak” a kérdéseire, és ezen belül is első-sorban a színházé, amelynek összetett, sokrétű ábrázolási folyamataiban maga az ember személyesen is megjelenik. Én az embercentrikus színház híve vagyok. A színház történetébe sok minden bele-fért és belefér, a cirkuszi manézsztól a politikai szószékig, de bármilyen módon, bármilyen formában jelenik is meg, csak az a színház színház igazán, amely ennek az „embertannak” a kérdéseire ad feleletet. Az embercentrikus színház híve vagyok, és minthogy az embert saját emberi mivoltában a színész jeleníti meg a színpadon - a színészcentrikus színház híve.

- Ez azt jelenti, hogy a színészre, egy-egy nagy művészre, nagy névre kell építeni? A „sztárra”?

- Ellenkezőleg. Ha egy színház a színészre épít, eleve sok színészre épít; sok jó színészre. Hiszen a színész művészete elsősorban viszonylatokból és viszonylatokra építkezik. Amikor megteremt a szerep követelte figurát, számít a partnereire, mert minden szó csak rajtuk keresztül és velük együtt érvényesülhet. Természetesen mindig van, aki közép-pont, és van, aki csak segítőtársa, de ez egy egészséges, jól irányított társulatban darabról darabra változik, és saját szerepkörében, alkatához illően mindenki kap lehetőséget arra is, hogy középpont legyen. A színháznak színészeiben kell gondolkodnia, mert a nézők számára a színház középpontja a színész.

- A színész szerepének túlhangsúlyozása, akár ebben a formában is, nem hozza be magával szükségszerűen a sztárkultust, a sztárrendszer bizonyos elemeit?

- Ez megint más kérdés. Botrányaikból élő csillagokra vagy csillagocskára valóban semmi szükség. De véleményem szerint a színházhoz az is hozzátartozik, hogy esemény legyen, hogy beszéljenek róla. Ehhez pedig a színészt - aki, mint mondtam, a legfontosabb -, népszerűsíteni, vagy ha úgy tetszik, reklámozni kell. Nemcsak a színházat, nemcsak a darabot vagy az előadást, hanem a színészt is. Sőt, elsősorban őt. Ahhoz, hogy egy közösség sajátjának érezze a színházat, az kell, hogy a társulatot is sajátjának ismerje el. De nagyon hamis elképzelés az, amely szerint ez úgy valószínűsíthető meg, ha a színész vagy színésznő a piacon, cekkerrel a kezében találkozik a közönségével, és versenyt alkuszik vele

csirkére vagy uborkára. A nézőknek valóban érezniük kell, hogy a színész is ember, mint a többi, de érezniük kell azt is, hogy ennek ellenére egészen más. A színészi munka sejtelmes varázsát meg kell őrizni a magánéletben is: egy fél lépcsőfoknyi lebegést a hétköznapiak fölött . . . Ne felejtsük el, hogy a legtöbb ember számára a színház ünnep; ennek megfelelő magatartást, életvitelt vár el a színház munkásaitól is. A színész meg-tesztelt illúzió. Ha egyénisége ilyen formában tartja izgalomban saját közönségét, így válik beszédtemává, vagy, ne féljünk a szótól, divatossá, a nemcsak hogy hasznos, de elengedhetetlenül szükséges velejárója is a jó színháznak. Még akkor is, ha tartalmazza a sztárkultusz bizonyos elemeit . . . A színház ugyanis sok szempontból divat kérdése; csak akkor tud vonzási kört teremteni, csak akkor pezsdíthati fel maga körül az embereket s lehet a kultúra fátyla, ha divat színházba járni, divat színházról beszélni. És ennek érdekében igazán nem lehetünk szegénylősek; minden eszközt, minden lehetőséget meg kell ragadni. Mert a divatból színházba járó sznob, ha jó előadást lát, legközelebb talán nemcsak a toalettjét jön el megsétáltatni. Ez azt is jelenti, hogy a színésznek, ha már kezdik megszokni, meg kell újulnia, esetleg új közegben, újra kell kezdenie!

- *Az előbb arról beszéltünk, hogy a színésznek el kell fogadtatnia, be kell fogadtatnia magát egy szűkebb közösséggel; hogy el kell érnie : a nézők sajátjuknak érezzék. Nincs itt valami ellentmondás?*

- Csak dialektika: a két dolog egymásból következik. A színész és a közönség kapcsolata valamiféle szerelemhez hasonló; tudni kell idejében, szépen szakítani, hogy az ügy hangulata, szépsége megmaradjon. Színész és közönség kapcsolata egyébként is nagyon bonyolult dolog. Nem hiszek abban, hogy a színész és a színház népszerűvé, ismertté válhat ott, ahová a társulat délután érkezik meg autóbusszon, és az előadás után, amilyen gyorsan csak lehet, hazautazik; de abban sem hiszek, hogy kis-városi főbérliként túlságosan is nyugodt, túlságosan is rendezett körülmények között, nyugdíjra kacsingató hivatalnokként színházat lehet csinálni. Ez kegyetlen hivatás, kegyetlenül szép pálya: aki vállalja, annak vállalnia kell a velejárókat s a következményeket is. Sajnos, nálunk túlságosan is előtérbe kerültek a szociális szempontok; sokan

összetévesztik a szocialista színházat a szociális színházzal. Nekem ebben a kérdésben kegyetlen hírem van, pedig én nem vagyok kegyetlen ... Bármily megható az olyan ember sorsa, aki kiöregedett a szerepköréből, és képtelen váltani, vagy valamilyen más okból vált színházi szempontból használhatatlanná, nem lehetek rá tekintettel, mert akkor nem vagyok tekintettel a közönségre. A tíztizenkétezer nézőre. *A Kiáltás, város!* egyik jelenetében kemény drámaisággal fogalmazza meg, s erről szól maga a darab: tízenkétezer érdeke, élete mindig több az egyénél. Több a szín-házban is, annak ellenére, hogy mindig annak az egynek a panaszát, jaját kell meghallgatnunk, őt kell sajnálnunk. Színházainkat, főként a vidéki együtteseket, sok ilyen gond terheli; látszat-igazságok, álokkosságok, embertelen emberség gátolják a valóban ésszerű törekvéseket.

- *Az eddig elmondottak is, kimondva-kimondatlanul, a vidéki színházaknál eltöltött évek tapasztalatait, tanulságait fogalmazták meg. Beszéljünk hát akkor ezekről a színházakról, gondjaikról, problémáikról, hiszen erről a témáról kevés ember tudhat többet Lendvay Ferencnél.*

- A vidéki színházak, bár sok szempontból sajátos helyzetben vannak, első-sorban magyarországi, magyar színházak; legnagyobb gondjaik az egyetemes magyar színházművészet gondjai. Gondok pedig vannak bőségesen, hiszen színházművészetünk nem áll valami fényesen. Mondhatnánk úgy is: rossz „passzban” van, hullámvölgyben. Igen! Ne áltassuk magunkat azzal, hogy vannak jó előadásaink - jó előadások, egy-kettő, a legnagyobb válságok idején is vannak -, ez ugyanúgy nem ringathat illúziókba, mint ahogy futballistáink egy-egy váratlan kupagyőzelme sem hitet-heti el, hogy minden rendben van a labdarúgás körül ... Inkább a bajok okait kellene kutatni. A magam részéről valahol errefelé keresném: egy színház igazgatója körülbelül tízenkét millióval gazdálkodik, ebből hárommilliót kell a bevételi terv szerint megkeresnie. Ha teljesíti vagy túlteljesíti a tervet, akkor minden rendben, prémium is van, ha nem, akkor jön a haddelhadd; de azt a másik kilencmilliót érdemben nem kéri rajta számon senki. Pedig ez lenne a lényeg: hogy milyen hatásfokkal, intenzitással, milyen célok szolgálatában használta fel, hogyan oldotta meg kulturális

feladatait. Az eredmények látszólagos papíroseredmények-e vagy valóságosak! - *És azok a bizonyos sajátos problémák ? A vidéki színház sajátos gondjai?*

- Vegyük sorra. Lenin sohasem tett különbséget a művészet és a tudomány között; a szocialista termelésre közvetlenül visszaható tudományt és a közvetett hatást gyakoroló művészetet mindig együtt említette. Mi kettéválasztottuk a kettőt. Tudományunk szigorúan centralizált körülmények között fejlődik, a művészetet, a színházakat viszont szét-parcelláztuk a helyi igazgatási szervek között. Felemás, áldatlan állapot; az anyagi lehetőségek látszólag - de csak látszólag! - sokkal jobbak, viszont a lényeg elsikkad, sok bába között elvész a gyerek... És az anyagi lehetőségek is! Több pénz van, lehet, de nem oda és nem arra jut, ahol a legszükségesebb ! Csofodálatos kultúrpaloták, fényes színház-termek nőnek ki a földből, olyan városokban, ahol nem volt s belátható időn belül nem is lesz önálló társulat, s közben legnagyobb együttesünk elavult, düledező, kopott, már-már életveszélyes épületekben játszanak. Arról nem is beszélve, hogy sokszor egyetlen ember színházszeretetétől vagy jóindulatától függnek olyan kérdések, amelyekben országos körületekintéssel, objektív szükségességgel, elvi alapon lehet csak dönteni. Félreértés ne essék, én tisztelem és becslöm a megyék és városok lokálpatriotizmusát, örülök, hogyne örülnék az új, csodálatos kultúrpalotáknak, de kihasználtságuk, hatásfokuk ismeretében az elosztást, a sorrendiséget nagyon is vitathatónak érzem. Egy kicsit ehhez kapcsolódik a másik, talán sokkal egyértelműbb probléma, amelyre nem fordítottunk kellő figyelmet, sőt, valósággal ápoltuk a múlt rendkívül káros hagyományait.

- *Az elmondottak, amilyen elgondolkozatóak, olyanannyira vitathatóak is; halljuk hát az egyértelmű gondokat.*

- Horthyéknak, az egész két világháború közötti sovíniszta politikai vezetésnek nem állt érdekében, hogy vidéki városainkat önálló kulturális centrumokká fejlessze; a „megcsonkított ország” politikai kártyavarából a határon túlra került kulturális centrumokra kacsingattak. Az önálló életre ébredő városok éppen ezt, a „gyógyíthatatlan megcsonkítást” kérdőjelezték volna meg. S ha néha, a „kultúrfőlény” jegyében születtek is olyan gesztusok, mint például a szegedi egyetem, lényegében

nem történt semmi. A felszabadulás után aztán nekilendültek a városok, új üzemek, gyárak, lakótelepek, sőt, új városok születtek, de kulturális szempontból, néhány sikeres vagy kevésbé sikeres kampányt leszámítva, maradt minden a régiiben. A színház, amelynek a feladata lehetett volna, hogy vonzásával, szellemi erejével kialakítson *egy-egy* ilyen centrumot, kisebb-nagyobb fellángolások közepette, de egy helyben topogott. S a terhes örökségnek, amelyet nem vettünk elég komolyan, a nyilvánvaló hátrányok mellett voltak olyan következményei is, amelyek kifejezetten a színházakat sújtották. Önálló kultúrkörök, művelődési-művészeti központok hiányában nem alakulhatott ki állandó rangsor sem az egyes városok, színházak között, s az egyenlősin belül sokszor olyan szempontok határozzák meg egy-egy színház esetleges elsőségét, amelyek a színház jelentőségétől, társadalmi szerepétől idegenek. Valamikor a kolozsvári, de a szegedi, miskolci, pécsi színház tagjának lenni rangot jelentett; lényegesen nagyobb rangot, mint például valamelyik kis budapesti társulatnál dolgozni. Ez hozta magával az egészséges versenyt, egészséges fluktuációt; ma viszont csak budapesti és nem budapesti színházak vannak, s a kettő között csak látszat-kontaktus, látszólagos és nem a valóságot tükröző mozgás tapasztalható.

- *Az ötvenes évek végén, hatvan r évek elején Pécsen olyan kulturális pezsgés volt tapasztalható, amelyben az irodalom, képzőművészet mellett a színház játszott a legfontosabb szerepet. Ekkortájt alakult meg a Pécsi Balett, s a színházban, amelynek egyik vezetője Lendvay Ferenc volt, kitűnő társulat alakult ki, s jobbnál jobb előadások születtek. Minden adva volt, hogy az egyik, valóban hiányzó, önálló kulturális centrum megszülessen. Azután, tisztes eredmények után, valahogy elaludt, megakadt az egész. Mivel magyarázható, hogy ez a pezsgés nem váltotta be a benne rejlő ígéretet?*

- A türelmetlenséggel és közönnyel. Színházat csak hosszú távon érdemes csinálni, évről évre előrelépni s építeni az előző évadok eredményeire. Mi azonban évadokban gondolkozunk, s mindent, mindig évente újrakezdünk. Ráadásul a műsorterv is olyan kell legyen, mint egy matematikai vagy kémiai képlet; csak be kell helyettesíteni a megfelelő darabokat. Az első, ma már biztosan tudom, szükségszerű megtorpanások, kudarcok után kapkodás, félmegoldások sora következett, s ennek következtében

széthullott az a gárda, amely hosszú távon képes lett volna ezt a feladatot valóban megoldani. Ahelyett, hogy években, évtizedekben gondolkoztak volna, s tüzzel-vassal, anyagi és erkölcsi megbecsüléssel igyekeztek volna ezeket az embereket ott és együtt tartani, türelmetlenségükben közönyösen túrték, hogy szétkapdossák őket. Ráadásul indokolatlanul; mert nagyon sok kiváló színész, aki akkor került el Pécsről, nem találta a helyét a fővárosban, s azóta se tud teljesen visszatalálni önmagához. Egyszerűen nem volt rájuk szükség ott, ahova vitték őket. De ez már egy újabb, nem kevésbé lényeges kérdéshez vezet.

- *Arra gondol, hogy nem mindig gazdálkodunk, ésszerűen tehetségeinkkel?*

- Igen. Ennek azután súlyos következményei vannak. Jelenleg például tíz vidéki színházunk van, de ha jól megnézzük, a tízben összesen ha van három társulatra való színész. Hol itt, hol ott verődik össze - mivel a színházaknak mérhető rangjuk nincsen, ez mindig esetleges - egy valóban társulatnak nevezhető együttes; a többi színházban csak egy-két színész marad, akikre, bár-milyen jó színészek, nem lehet színházat, akár csak egy évadot építeni. Ugyan-akkor sok jó művész koptatja tehetségét értelmetlenül, haszontalanul. És itt nemcsak a pálya szélére sodródott, pesti szerződéssel, de mélyen tehetsége és lehetőségei alatt foglalkoztatott színészekre gondolok. Szegeden szerveztünk egy olyan évadot, amelyben - *Nagy művészek - nagy szerepek* címmel - néhány már nyugdíjas művésznek adtunk alkalmat arra, hogy találkozzanak egy-egy egyéniségükhöz méltó szereppel. Színházi kultúránk felbecsülhetetlen értékei ezek az emberek! Milyen óriási segítséget jelentett a vidéki kollégák számára, hogy együtt dolgozhattak velük, hogy tanulhattak tőlük! És nyugdíjasok ...

- Visszatérve az előzőekhez, valamit, ami ide is kapcsolódik: Veszprémbe, úgy látszik, sikerült hosszú távra megvalósítania az elképzeléseit. Mindaz, ami Pécsen félbemaradt, másutt nem vagy csak részben valósult meg, Veszprémbe, az utódok értő gondozása mellett, kivirágzott. Gondolok itt a nézők és a színház, a város és a színház, a helyi kulturális élet és a színház kapcsolatára. Ennek a sikernek mi volt a titka?

- Sok minden; nagyrészt én is inkább csak sejtem, mint tudom. Annyi bizonyos, hogy Veszprém nem ajándékba kapta a színházat, a társulatot; meg kel-

lett küzdenie érte, hát jobban is becsülte. Az is hozzájárult, hogy nem voltak - vagy alig - rossz hagyományok, nem voltak előítéletek; az érintetlen materiát mindig könnyebb formálni, mint azt, amit már elrontott valaki.

- *Még valamit. Ösbemutatók egész sora fűződik Lendvay Ferenc nevéhez; új magyar drámák tucatját indította el, vitte sikerre, s az alkotók neve állandóan visszatér.*

- Igen. A színház alapja az irodalom, a dráma, s egyben lényege is; a jéghegynek az a - lényegesen nagyobb - hányada, amely a víz alatt marad. Hiszem és vallom, hogy virágzó színházi kultúra csak virágzó drámairodalommal együtt alakulhat ki, és viszont. Ezért igyekeztem, tölem telhetően, szolgálni a magyar dráma ügyét, elsősorban olyan írók műveinek színpadra állításával, akik közel állnak hozzám, akiknek az írói világa az én színházi világgal találkozik. Ahol csak lehetett igyekeztem új vagy ismeretlen műveikkel megszólaltatni őket: Németh Lászlót elsősorban, Gyárfás Miklóst s a fiatalabbak közül Sándor Ivánt. De vannak már-már klasszikus művek is, amelyek ugyanígy, városról városra követtek: *A néma levante* például.

- *Szabó Magda műve is ösbemutató volt. Ez is a tudatosan vállalt program, része, új név a jelsoroltak között?*

- Nem. Ez véletlen. Olyannyira, hogy nem is én rendeztem volna, csak a körülmények hozták így. De lehet, hogy ez a véletlen találkozás egy tartós együttműködés első lépése volt.

- Nemcsak az írók, a drámák követték végig Lendvay Ferenc életútját; a színészek, akikkel együtt dolgozott, a legtöbb színházban ugyanazok.

- Így van. Azok az emberek, akikkel kölcsönösen azt hisszük egymásról, hogy együtt tudunk jó színházat csinálni. Valóban, ez ugyanaz a gárda, természetesen mindig kiegészül újakkal, fiatalokkal, hiszen egy társulatban minden szerepkörre, minden korosztályból kell színész. Azt hiszem, ez természetes is: azokkal dolgozni, akikkel megértjük egymást, ismerjük egymást.

- *Most, Debrecenben mégis egész más gárdával dolgozik.*

- Mert nem vagyok benne biztos, hogy itt és most egyáltalán lehetne olyan színházat csinálni, amilyent mi, együtt, csinálni szeretnénk. Nem akarok senkit becsapni, nem hívok senkit. Fáradt is vagyok. De bízom benne, hogy azért valahol még újra összetalálkozunk.

világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

„Beszélgetés” a százéves Mejerholddal

Nem írunk évfordulós cikket. A „méltatás” nem méltó hozzá. Egy centenáriumi tanulmányban nem tehetnénk mást, mint hogy szépen, sorjában, tisztelettel elmondanánk érdemeit, ismertetnénk rendezéseit. Rendezéseket, melyekre kevesen emlékezhetnek, hiszen legutolsó munkája, a *Rigoletto* is harmincöt évvel ezelőtt készült.

Születésnapját mégsem hallgathatjuk el, mert neve nem holt név, hanem állandó hivatkozási alap. Minden színház, amely kísérletezik, formákat tör, új utakat épít, valamiért őt tekinti ősapjának. Fényképét ott láthatjuk Európa és Amerika sok városában, mindenütt szinte, ahol új, jelentős színház születik.

Milyen jó lenne leülni vele, s meghallgatni véleményét a modern színház megannyi elintézetlen ügyéről. Kikérdezni arról, ami bennünket is foglalkoztat.

Az alábbiakban erre teszünk kísérletet. Formabontó „szellemidézésünk” során csak a kérdéseket terítjük le újonnan. Minden válasz eredeti Mejerhold-szöveg. Elhangzott előadásban, vitában, följegyezték a munkatársak, vagy megjelent cikk formájában.

*

Manapság legtöbbször csupán annyit tudnak Önről, hogy a modern színház, a formabontás elharcosa volt, hogy küzdött a naturalizmus ellen, szemben állt Sztanyiszlavszkij Művész Színházával.

- Akik azt hiszik, hogy kedveskednek nekem, ha tiszteletlenül beszélnek Sztanyiszlavszkijról, tévednek. Nem értettem vele egyet, de mindig tiszteltem és szerettem. Bámulusos technikával rendelkező, jelentős színészegyeniség volt. Ami-kor bejött a színre, mindent elfelejtett az ember. Előfordult velem, hogy egy-egy előadás vagy próba után, amelyben játszott, egész éjjel ébren maradtam. Ha az ember el akar érni valami eredményt, azzal kell kezdenie, hogy megtanul csodálkozni és csodálni.

- Úgy vélik, hogy a Művész Színház és az én színházam képezték a moszkvai színházi élet pólusát? Szívesen vállalom az egyik véglet szerepét, de akkor a má-

sik bizonyára Tajrov Kamaraszínháza. A velem szemben álló színházak közül ez számomra a legidegenebb. Én is Sztanyiszlavszkij tanítványa vagyok, én is abban az alma materben nevelkedtem. A Művész Színház és az én színházam között tudnék átjárót építeni, de a Kamaraszínháztól egész szakadék választ el. Szerettem Oscar Wilde-t, de utálok azokat az embereket, akiknek Oscar Wilde a kedvenc szerzőjük...

Gondolom, ezzel arra utal, hogy saját törekvéseivel homlokegyenest ellentétesnek érezte Tajrov elefántcsonttornyát, azt, hogy a húszas években ugyanúgy folytatta az esztétizmus és a szecesszió szellemében fogant rendezői munkáját, mintha Október nem is lett volna. A forradalom Moszkvájában Wilde Saloméját és Claudel Angyali üdvözlését mutatta be, és azt tartotta, hogy „a propagandista színház forradalom után olyan, mint a mustár ebéd után”.

De kanyarodjunk vissza az előző kérdés második feléhez. Mi a véleménye a naturalizmusról?

- Úgy tetszik, a naturalista színház megtagadja a közönségtől az álmodásnak, a kiegészítésnek azt a lehetőségét, amelyre a zene hallgatásakor nyílik alkalma. Az a vágy, hogy mindenáron mindent megmutassanak, a titokzatos-ságtól, a befejezetlenségtől való félelem a színpadot a szerző szavainak pusztá illusztrációjává teszi.

- „Még mindig hallom, hogy vonít a kutya” - mondja egy szereplő, s erre azonnal reprodukálják a vonítást. Az indulást nemcsak a távolodó lovak csengői jelzik, hanem patkóik zaja is a fahídon. Az esőt is halljuk a tető vaslemezen. Madarakat, békákat, tücsköket...

- Voltaire mondja valahol: „Az unalmas válság titka az, ha mindent elmondunk.”

Amikor szakított a naturalizmussal, nyilván valamilyen más eszmény lebegett Ön előtt. Miben látta a rendező feladatát?

- Minden drámai műben két dialógus folyik: a nélkülözhetetlen külső párbeszéd, amely a cselekményt kísérő és magyarázó szavakból áll; és a belső dialógus, amelyet a néző nem az elhangzott mondatokban, hanem a szünetekben érzel: nem a tirádákban, hanem a plasztikus mozdulatok muzsikájában.

Mondana egy példát, hogyan lehet ezt a „belső dialógust” megrendezni?

- Ketten beszélgetnek, időjárásról, művészetről, lakásokról. A harmadik személy megfigyeli őket, és ha csak egy ke-

véssé is fogékony az ilyesmire, az egymással váltott közömbös mondatokból meg tudja állapítani, milyen kapcsolat fűzi egymáshoz a beszélgetőket: barátok-e, ellenségek vagy szeretők. Mert beszélgetés közben olyan mozdulatokat tesznek, olyan testtartást vesznek fel, úgy sütik le a szemüket, hogy mindez független attól, amit mondanak, és lehetővé teszi kölcsönös kapcsolatuk megállapítását.

- A rendező a szerző szándékának engedelmessé válik, híd ver a néző és a színész közé, a szereplők mozdulataiból, pózaiból kialakuló képpel segíti, hogy a néző behatoljon belső, rejtett dialógusukba. A szavak nem mondanak el mindent. Az emberek közötti kapcsolatok valódi mivoltát gesztusok, tekintetek és hallgatások határozzák meg.

- Drámaíróink nem ismerik az igazi színház törvényeit. Ha egy prózaíró drámaíróvá akarunk változtatni, írassunk vele pantomimokat. A színészt pedig csak akkor lenne szabad szóhoz engednünk, ha már mozgásvázlatot készített.

Ne haragudjon... De az imént azt mondta: „a szerző szándékának engedelmessé kedve”. Holott Ön azt is megtette nemegyszer, hogy megnyirbálta, átszabta a klasszikusokat.

- Az emberiség új korszakába lépett. A fogalmak és az összefüggések megváltoznak. 1917-ig bizonyos kímélettel kezeltük az irodalmi műveket; ma már azonban nem vagyunk fétisimádók, nem borulunk térdre Shakespeare nevének hallatára. A színházi közönség megújulása arra kötelez bennünket, hogy módosítsuk magatartásunkat a drámairodalommal szemben. A mi számunkra a nézőtér az irányadó.

- Azt kérdezik, miért nem hozunk létre új drámákat, ahelyett, hogy a klasszikusokat „megcsonkítanánk”?

- Vajon azok, akiket haló poraikban most annyira tisztelnek, maguk is nem így cselekedtek?

- Kérdés az még, hogy melyik a jobb: Schiller *Teli Vilmosa* vagy Aegidius Tschudié, Shakespeare *Minden jó, ha a vége jó* című drámája vagy a Boccaccio-novella, Szophoklész *Oidipusza* vagy a nép ajkán élő Oidipusz-mítosz?

- Minden mű újraalkotásának megvan a létjogosultsága, amennyiben belső szükségyszerűségből fakad.

Mindezt el tudom képzelni klasszikus művek esetében. De mit szólnak az élő szer-

zők? Ön rendezte például Majakovszkij mindhárom darabját, a Buffómisztériumot két ízben is, egymástól jelentősen eltérő jel-fogásban.

- Közös munkánk során Majakovszkij megmutatta, hogy nemcsak jelentős író, de figyelemreméltó rendező is. Hosszú rendezői pályafutásom során sohasem engedtem meg magamnak a luxust, hogy a szerző „besegítsen” darabja rendezésébe. A próbaidőszak alatt az írókat igyekeztem olyan távol tartani a színházról, amennyire csak lehetséges, mivel minden igazán alkotó rendezőt gátol az írói közbeavatkozás. Majakovszkij esetében nemcsak megengedtem, hogy ott legyen, nélküle egyszerűen nem tudtam volna a darabhoz látni.

Nehéz lenne röviden az Ön rendezői módszereiről beszélni, hiszen az évtizedek során sokat változtak ezek a módszerek, míg a húszas évekre kialakult az, amit biomecha-

nikának neveznek. Mielőtt erről kérdezném, engedjen meg egy bevezető kérdést: miért helyezte a játékot olyan előszeretettel a proscéniumra?

- Ezzel elértük, hogy a színész egyetlen mozdulatát, arcjátékát, egyetlen mozgását sem nyelte el a színpadfalból áradó por. A proscénium olyan közel hozta a nézőt, hogy lehetetlenné tette a hamis színészi pátoszt vagy a testi ruganyosság lazítását.

- *Az a fogalom, hogy biomechanika a világ színházi hagyományának része lett: mi ez tulajdonképpen? Beszélne erről?*

- Ne keverjék össze a hagyomány fogalmát a sablonnal. A sablon nem más, mint az értelmétől megfosztott hagyomány.

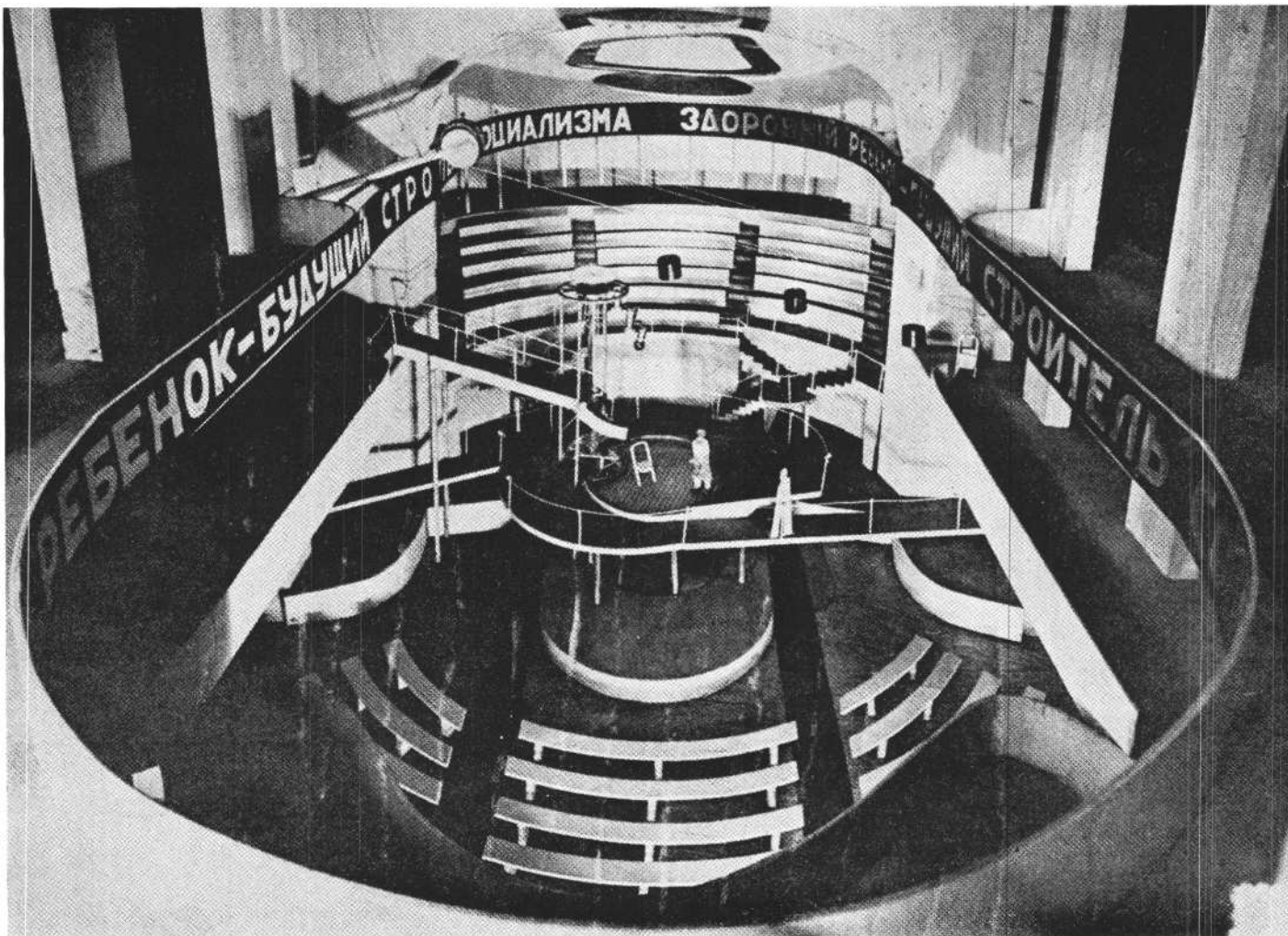
- A biomechanika alaptörvénye roppant egyszerű: a test egésze részt vesz mozdulataink mindegyikében. A többi

már csak tanulás, gyakorlatok, tökéletesítés kérdése.

- Ha felveszem a szomorú ember testtartását, képes vagyok átérezni a szomorúságot. Mint biomechanikus rendező ügyelek arra, hogy a színész egészséges és vidám legyen, és idegei ne menjenek tönkre. Az sem nagyon érdekes, hogy szomorú darabot játszunk - maradjanak csak vidámak, és belülről ne arra koncentráljanak, hogy neuraszténiasokká váljanak. Egyes színészek mindent elkövetnek, hogy behatoljanak egy szomorú világba, és ez idegessé teszi őket. Mi pedig azt mondjuk: ha azt követelem, hogy szomorú testhelyzetet vegyen fel, akkor a replikája is szomorú lesz.

Nyilván ismeri, amit Sztanyiszlavszkij az Ön színházáról mondott, amikor igen hosszú távollét után hazatért a forradalmi Oroszországba: „Amikor kétéves világ-járó turnénkról hazaérkeztünk, Moszkvá-

Mejerhold-színpadkép a Gyereket akarok című előadáshoz



ban nagy változásokat találtunk, és sok minden meglepett ... Ilyen például a Mejerhold által bevezetett s manapság kedvelt rendezési elv. Ő bátran megmutatja a színpad fonákját is, amelyet mindeddig gondosan elrejtettek a néző elől. Színházában az egész színpad nyitott, és összefügg a nézőtérrel, egyetlen közös helyiséget alkot vele, s ennek mélyén, a spanyolfalak háttere előtt játszanak a színészek. . . .Ezzel az egy-szerű módszerrel Mejerhold egyszer s mindenkorra szakított a színpadkerettel. Nála nincs színpadkeret, nagyméretű boltozat, amelyet kárpitokkal kell eltakarni; a néző már egyszerűen észre sem veszi, s ezért módja van figyelmét arra összpontosítani, amit a rendező mutatni akar...

Megjelent nálunk az új színész, egyelőre ugyan még kis kezdőbetűs: akrobata, énekes, táncos, szavaló, szobrász, élcfaragó, pamfletíró, szónok, konferanszié, agitátor - egy és ugyanazon időben. Az új színész mindenhez ért: kuplét vagy románcot énekel, verset szaval, szerepszoveget mond vagy zongorázik, hegedül, futballozik, foxtrottot táncol, bukfencezik, kézen áll és jár, tragédiát és bohózatot játszik."

- *Sztanyiszlavszkij nem hallgatta el kétségeit sem, mert úgy érezte, hogy a minden-tudó színész lélektani realizmus nélkül: ön-cél, formalizmus. Érdekes, hogy (Őn egy helyen azt írja, hogy a biomechanika elmélete mégis a vele folytatott közös munka idején csírázott ki Őnben. Mondana erről vala-mit?*

- Különösen meggyőzőt engem Sztanyiszlavszkij, amikor Tuzenbachot játszottam a *Három nővér*-ben. Feladatom látszólag egyszerű volt: ki kell jönni, odalépni a zongorához, leülni és belekezdeni a beszédbe. De ahogy belefogtam, rögtön visszaküldött. Sztanyiszlavszkij feljött a színpadra, földre dobott egy papírdarabkát, és azt kérte tőlem, hogy mondjak három mondatot, azután lássam meg a papírt, emeljem fel, beszéljek, gyűrjem össze a papírszeletkét, és folytassam a mondatot. Most már minden sikerült. Mintha elfűjták volna a deklamálásomat. Amikor felemeltem és összegyűrtem a papírt, az eleven szöveg hozzásegített, hogy élettel töltssem meg azt, ami monológoknak tűnt: „... amikor kadettiskolás voltam . . .” Egy másik alkalommal szenvedélyt és belső energiát kívánt tőlem, én meg olyan hideg voltam, mint a kutya orra. Akkor a kezembe nyomott egy üveg bort meg egy dugó-

húzó, és utasított, hogy húzzam ki a dugót, s közben mondjam a szöveget. A dugó kiráncigálásához szükséges fizikai erő kifejtés azonnal felébresztett.

Ha valamit megtalálunk a próbán, később a feltételes reflex segítségével már mindig újra sikerül.

- *Őn kivételes szenvedéllyel pártolta az amatőr mozgalmat. Miért tekintette ezt annyira örömdetes jelenségnek?*

- Örömdetes jelenség ez?, kérdezi. Kétségtelenül az. Nem azért, mert ily módon a Szovjetunióban óriási számú színtársulatot tartunk nyilván, vagy mert hatalmas tömeg vesz bennük részt aktívan. Ez azért örömdetes, mert serkenti a tömegekben a forradalmi, teremtő cselekvés iránti hajlamot, amit Lenin olyan szenvedélyesen követelt.

- Nem csupán azért örülünk a tömegek részvételének az előadások alkotó munkájában, mert úgy érezzük, hogy ezáltal növekszik a művészek száma, hanem azért is, mert úgy látjuk, hogy ezzel a színház részt vesz az új ember formálásában.

- *Néhány szakmai jellegű „villámkérdés” : Milyen hosszú próbaidőszakot tart ideálisnak?*

- Egy előadás előkészítése két-három évig is eltarthat. Tapasztalatból tudom, hogy amikor egy színdarabról évekig gondolkoztam, nagyon gyorsan megrendeztem. A színész kérdései nem találnak készületlenül, valamennyire pontos választ tudok adni.

Vajon a főpróbára már kész az előadás?

- A színész munkája lényegében a premier után kezdődik. Állítom, hogy az előadás soha sincs készen a premierre, nem azért, mert „kevés volt az idő”, hanem, mert csak a közönség jelenlétében „érik be”.

Milyen Önnél a próbákön végzett munka?

- Ellensége vagyok a sok olvasópróbának, vagy ahogy mondani szokták, „az asztal melletti szakasznak”. Ha a színészek szeme át- meg átfut szerepükön, akkor akaratlanul is deklamálásba esnek, mint általában mindazok, akik valamely szöveget felolvasnak. Én minél hamarabb kiszakítom a színészek kezéből szerepkönyvüket, és áttérek a színpadi próbákra. Még azt is szívesebben látom, ha a színészek a sűgő után mondják szövegüket, mint ha olvassák a szerepet.

Őnt kortársai közül sokan szerénytelenül magabiztosnak, tartották. Soha nem voltak művészi válságai?

- Amikor a fa ősszel lehullatja lombjait, úgy tetszik, mintha haldokolna. Ám éppen ellenkezőleg: újjászületésre készülődik. Nincsenek fák, amelyek egész évben virágoznak, és nincsenek művészek, akik ne mennének át válságokon, kétségekkel teli, hanyatló időszakon. Mit szólnának ahhoz a kertészhez, aki ősszel kívágná a lombjait hullató fákat? Nem lehetne a művészekkel is olyan kíméletesen és olyan bizalommal bánni, mint a fákkal?

Milyennek képzei el a jövő színházát?

- Annyi bizonyos, hogy ezek a jövőbeli színházak nem fognak hasonlítani azokhoz, amelyekben jelenleg dolgozunk.

- Milyen színházépületeket képzelünk el? Elsősorban meg kell szüntetni az erkélyeket, páholyokat és karzatokat. A színész és a közönség együttműködésével létrejövő előadásnak csak az amfi-teátrumforma felel meg.

- A függöny és a takarások nélküli új színpad, horizontálisan és vertikálisan mozgatható kocsi kocsikkal felszerelve lehetőséget teremt a változások gyors végrehajtására és a filmszerű eszközök alkalmazására.

- Az új színház nem fogja ismerni a statisztát. Nincsenek rossz szerepek, csak rossz színészek vannak. Minden szerep jelentős lehet, ha jó színész tolmácsolja.

Mi a véleménye a groteszkről? Manapság talán ez a leggyakrabban előforduló szó a színház világában.

- A groteszk azt a hajmeresztően bizarr humorterméket jelenti, amely látszólag ok nélkül társítja az egymástól távol eső dolgokat.

- „Jó napot, világ! Hát újra itt vagy! - Lelked mindörökre itt van a közelem-ben!

- Elmegyek tavaszodot magamba szippantani - Mégpedig aranyozott ablakodon át!” - kiáltja a hideg, csillagos pétervári égbolt felé Harlekin, mielőtt kivetné magát az ablakon *A mutatványos bódé* című darabban.

- De a távol, amelyet az ablakon át látunk, csupán festett papírnak bizonyul.

- A megsebesült pojáca rángó testét átveti a párkányon, és odakiáltja a közönségnek, hogy elfolyó vére csak gyümölcs.

Milyen kár, hogy nem érthette meg a modern színház új korszakát, amelytől az Öngondolatai és eredményei egyszerűen elválaszthatatlanok.

RADNÓTI ZSUZSA

Ösvigasztalás

Egy ismeretlen Tamási Áron-dráma

Tamási Áron *Ösvigasztalás* című drámája majdnem ötvenévi lappangás után jutott napvilágra a Tiszatáj jóvoltából, Simon István bevezetőjével. Izsák József adott először hírt róla az Igaz Szóban. Tamási maga is elveszettnek hitte Amerikában írt „komor és darabos vázlat”-át, ahogy visszaemlékezéseiben nevezte. Egy kolozsvári drámapályázatra küldte haza 1924-ben vagy 25-ben. Még válasza sem méltatták, és a kézirat is elkallódott.

Tamási eddig ismert drámái is kifogtak színházainkon. Ha játszották, nagyon ritkán sikerült igazából megtalálni a költészet és a valóság határán lebegő műveinek korszerű színpadi megvalósítását. Kárpáti Aurél szavaival az előadások súlyos realizmusa mindig ráfeküdt a darabokra. Legutóbb Molnár Gál Péter hívta fel erre a figyelmet, de az *Ösvigasztalást* ő is csak megemlítette.

Magányos és rendhagyó írás. Se rokona, se ismerőse egyetlen magyar drámának sem. Tamási első regénye a *Szűzmáriás királyfi* 1928-ban jelent meg. Be-fejezése egy komor, öserejű ballada a székely Csorja fivérek pusztulásáról. Ez a befejezés, ez a komor, öserejű ballada pedig nem más, mint az *Ösvigasztalás*. Az író visszaperelte az enyészettől elveszettnek hitt drámáját, és szinte erőszakot téve regényén (mert a befejezés váratlanul és indokolatlanul tűnik), próbában emlékezetből rekonstruálta.

Összehasonlítva a két változatot, a hangvétel és a téma azonos, de az évek-kel korábban írt drámában olyan mellékszálak is vannak, amelyek a prózából kimaradtak. Ezek a mellékszálak - tulajdonképpen a vékonyka drámai cselekmény hordozói -, hangvételben elütnek a főtémától, és a későbbiekben megismert drámaíró Tamási Áron hangján szólnak meg. De a főtéma a modern magyar dráma olyan lehetőségét valósította meg, azóta is megismételhetetlenül, amely kiteljesült formájában egy Várnászt és egy Yermát adott a világirodalomnak.

A főtéma a székely Csorja fivérek tragédiája. Csorja Ambrus halálával kezdődik és Ádám öccse halálával végződik. A két halál egymásból következik.

Ambrus utolsó kívánsága, hogy öccse égesse el őt. Ádám teljesíti a haldokló kérését, de e szokatlan és szörnyű tett testvérgyilkosság gyanújába keveri. A börtönből Gálfi Bence szökteti meg, de amikor megtudják, hogy mindketten ugyanabba a lányba szerelmesek, Gálfi lelövi Csorját. „Színmű 4 jelenésben, megelőző játékkal” - írja Tamási a fő-cím alatt. A *jelenés* szót értelmezhetjük úgy, mint a *jelenet* szó régies változatát, de úgy is, mint szokatlan jelenséget, látomást. Már itt is elpendül egy jelzés, hogy a valóság-hű ábrázolással ellentétben valami más minőséggel fogunk találkozni. Hogy a darab titkait megfejthessük, el kell felejtenünk a szokvány-dramaturgia és a polgári szalonszínjátszás beidegzettségét, vissza kell nyúlunk a magyar folklór hagyományaihoz (amelyeket színházművészetünk nem tudott magába olvasztani), és előre kell lépünk a színpadi stilizáció birodalmába.

Az *Ösvigasztalás* nem cselekmény-dráma, vagyis ahol nem cselekmény-dráma, ott válik *igazán* naggyá, és ahol a történet kerül előtérbe, ott ütköznek ki gyengéi. Ahol naggyá válik, ott a lét ősi alaphelyzeteiről beszél. A halálról, a halottsíratásról, temetésről, szerelemről, féltékenységről, gyermek utáni vágyról és az ölésről. Ez nem társadalmi színmű, hanem létdráma. Nem egy konkrét történetet mond el konkrét emberekkel, konkrét időben és térben, hanem általános életérzéseket idéz fel, olyan szituációkban és hangulatokkal, amelyeknek már emlékeit is tudatunk alá szorította civilizációs életformánk.

Hogy ez a hatás látványban is megvalósulhasson, a mű színpadra állításakor elsősorban az írói instrukcióktól kellene elszakadni - vagyis azok szelleméhez és nem szószerintességéhez hű maradni -, és egy olyan öntörvényű színpadi világot teremteni, amelyet nem az instrukciók, hanem maga a szöveg sugall. Díszlet-kosztüm-kellék hármában mindenfajta részletező realizmust, szokvány népiséget és szokvány székelységet el kell kerülni. Ez a hármasság valóság legyen, de mégis általános képzetet idézzék fel egy ősi, barbár világnak, amely egyszerre lehetett és lehetne ma is Amerikában, Spanyolországban, Székely-földön vagy Magyarországon is; egy tér-színpad például, öskeresztény templomokra emlékeztető elemekkel, komor, robusztus és fenséges hangulatot árasztva, ugyanígy a kosztümök, szigorúan funkcionális jelleggel, mindenfajta kor

vagy táj jelzése nélkül, egyszínűen, csak a nyers anyagszerűséget hangsúlyozva.

A szereplőknél nem abból kell kiindulni, hogy ezek székelyek egy székely faluban a századfordulón. Ezek a személyek jelképek. Jelképei a mindnyájunkban rejtőzködve élő ősöknek, azoknak, akik még elementáris érzelmekkel és indulatokkal reagáltak olyan emberi alaphelyzetekre, amelyek ma is léteznek és ismétlődnek, csak más és más megjelenési formában. Minél inkább elszakadunk a konkrét, részletezően realista ábrázolástól, minél általánosabb emberi fájdalmakat, indulatokat, lelkiállapotokat jelenítünk meg, annál biztosabb, hogy az előadás rátalál a mindnyájunkban meglevő közös érzelmi hullámhosszra. Ezt az absztrakciót azonban csak stilizált játéktílussal lehet megteremteni. Hogy ez mit jelent, ahhoz a dráma dialógusai kínálják a kulcsot, melyek ami fülünknek teljesen szokatlanok.

Egy példa:

Botár Márton: Szomorú emlékü hamu

Csorje Ádám: Meggazdagítottál

Botár Márton: Aranyembernek arany-pora

Csorje Ádám: Mint a hóharmat: reám-hulltál

Botár Márton: Becsülendő örökség Csorje

Ádám: A kacagástól megváltottál Botár

Márton: Csendes fájdalom apróra törve

Csorje Ádám: Mégis az én legfőbb javam

Botár Márton: Halálad után előrelki tőled a szél

Csorje Ádám: Madarak fognak feredni benne

Botár Márton: Égi madarak

Csorje Ádám: S azaltat litániát olvas az angyal (Eléveszi a könyvet)

Botár Márton: Az övét, mint lóhátról is sokszor mondogatt

Csorje Ádám: Egy régi világból való angyal.

Az *Ösvigasztalás* nyelve olyan magyar nyelv, amellyel senki sem él. Dialógusai nem keltik az élőbeszéd benyomását. Hiba lenne azt a látszatot kelteni, hogy ez létező, utánozható, rekonstruálható tájnyelv, valóságos ízekkel és hangsúlyokkal. Ez a nyelv alapvetően zenei fogantatású, és bár anyaga a szó, „elsődlegesen nem racionális, közlő funkciójában, hanem zenei hangzásában kell megragadni. Nem a közlés kívánta hangsúlyokkal, nem a mondat, a szavak értelme kívánta tagozással, hanem a zeneiséget hangsúlyozva. Kis túlzással: a szöveg értelme alárendelt a hangzáshoz képest.

A primitív népek szertartásaiban, az egyházi ceremóniákban, a népszokások nagy részében sohasem a szó értelmi, hanem érzelmet kiváltó funkciója dominál. A szavakat kíséző ének, zene, tánc, a katolikus litániák zsongító, monotonul ismétlődő, végeérhetetlenül sorjázó mondatfűzései eksztázist, bódulatot és érzelmi felfokozottságot idéznek elő. Az *Ősvigasztalás* a nyelvnek ezt a varázserejét támasztja fel. Régies igealakjai, túl-hajtott ismétlései, rímtelen rímszerűen összecsempészett szabadverssorai, szaggatottsága, a mondatok túlfeszített belső ritmusa, kozmikus képei, liturgikus zengése, a tűz, a vér, a halál, az isten szavak bőséges használata, a dinamikus igék és igenevek túlburjánzása eksztatikus hatást idéznek elő. A felfokozott lelki-életet élő hősök a szó mágikus erejével próbálják az olvasóban vagy a nézőben ugyanazt a belefeledkezést felidézni.

Balladás expresszionizmus: így fogalmazhatjuk meg a mű stílusát. A magyar balladavilág az egyetlen folklorisztikus elem, amely a maga eredeti szépségében fennmaradt, mert irodalmunk magába olvasztotta. Arany János, Balázs Béla, Bartók, Kodály, Tamási, Kallós Zoltán mentették át az utókornak népünknek ezt az ősi drámai kifejezőmódját. Zene, líra, próza általa meg tudott újulni és modern kifejezési eszközöket teremteni. Csak a színház nem olvasztotta magába ezt a hangot. Nem teremtődött meg az a specifikusan magyar balladai játéktípus, amely a szimbolizmussal, expresszionizmussal vagy szürrealizmussal szervesen összeolvadva magyar drámákat hozhatott volna létre, ahogy az Lorcának sikerült Spanyolországban, vagy expresszionista korszakában Krležának Jugoszláviában. Balázs Béla érezte meg egyedül, hogy a népballadák és az avantgarde összeolvastatásával lehetne megújítani a magyar drámát (*Kékszakállú herceg vára*, *A tündér*), de ezekben az egyfelvonásosokban mindig maradt valami műviség. Ezzel szemben Tamási balladás expresszionizmusa magától értetődő természetességgel nőtt ki egy létező folklór világából és életérzéséből. Ez a népi, balladai hangvétel nála még egy pogány-keresztény mitológiával is összefonódik. A Csorja testvérek ősisen- és tűzimádata, a báty végakarata, hogy öccse égesse el, a halottégetés, a halott-sírató litániák tele pogány eredetű képzetekkel, Csorja Ádám véráldozata, amikor bátyja elégett hamvait összekeveri saját vérével, mind a pogányság messzi

múltjából hoznak üzenetet. Már a máriás királyfi és a korai novellák kapcsán felrötták Tamásinak ezt az erőltetett pogánykodást, az ősvallásra hivatkozást, és mint művit, nem létezőt utasították el. Igen érdekes, hogy a legújabb népköltészeti kutatások - Erdélyi Zsuzsanna vezetésével - olyan archaikus, apokrif népi imákra bukkantak, amelyek középkori keresztény és pogány ötvözetű képzet- és tudanyagot tartalmaznak és Erdélyi Zsuzsanna szerint a hajdani ősvallásról adnak hírt. Tematikai és hangulati egyezés fedezhető fel a népköltészeti szövegek és az *Ősvigasztalás* között. Krisztus véráldozata, Szent Antal tüze, mint gyógyír a népi imákban, véráldozat, tűzimádat az *Ősvigasztalás*ban. Itt is, ott is nem egy szövegelem abból a korból ment át emlékeket, ami-kor még a pogányság és a kereszténység szertartásai között elmosódott a határ.

Ezekből a tényekből kiindulva kellene megteremteni az előbb említett stilizált játéktípust. Török Erzsébet, Jancsó Adrienne archaikus ima- és énekösszeállításait és Erdélyi Zsuzsanna magnótekerceit meghallgatva, talán meg lehetne szólaltatni ennek az ősi hangvételnek egy korszerű színpadi megfelelőjét; egy olyan énekbeszédet, amely a drámai szöveg és szituáció jellege szerint váltakozna, néha csak a dallamos versmondás alig észrevehető zeneiségével, vagy átcsaphat a kántálásos, fejhargon éneklő litániás hangba, vagy pedig sajátos lejtésű recitálással éreztetné az átélés fűtötte jelenetek hitelességét és hangulatát.

Ezt a föld fölött lebegő realizmust nemcsak a beszédstílussal, hanem különleges színpadi akciókkal, expresszív, nyers, barbár gesztusokkal, festői hatású beállításokkal, intenzív zenei aláfestéssel és a színpadi csend ellenpontozásával lehetne fölfokozni. Van egy jelenet a darabban, mikor Csorja Ádám megkéri szerelmét, Kispál Julát, hogy halott bátyját borítsa be virágokkal. Ide át lehetne emelni egy későbbi ponton elhangzó imát, s ezalatt Kispál Jula nemcsak a holttestet, hanem az egész színpadteret beboríthatná virágokkal, és ez a színhely a darab végéig így maradhatna, mint egy monumentális ravatal. Ilyen és ehhez hasonló irreális hatások segíthetnék a különleges atmoszféra megteremtését.

A darab vége első olvasásra zavaróan hat. Gálfi Bencét, aki szerelemfáltásból megölte Csorja Ádámot, elviszik a csendőrok. Jula marad a színen, a kétszeres áldozat, aki mindkét szerelmét elvesztette.

Gyerekek veszik körül, elsíratják a halottat, majd „vadul csárdásba kezdenek”. Ez a váratlan csárdásra perdülés azonban csak addig zavaró, amíg szó szerint vesszük az írói instrukciót, és a csárdást olyannak képzeljük el, ahogy azt manapság járják. De nagyon érdekes, amit Izsák József, a darab első méltatója vett észre. Szerinte az *Ősvigasztalás* groteszk stílusban végződik, és Gottfried Keller *Zöld Henrikjének* temetési torára emlékeztet. E szertartás ősi, népi hagyományai, úgy látszik, „áttörték a civilizáció vasbeton falát”. De nem is kell olyan messzire menni, hiszen a *Szűzmáriás királyfi*ban is le van írva egy halotti tor, mikor a síratásból vad mulatásba csapnak át a gyászolók. Ha tehát ez a befejezés nem közkeletű csárdás, hanem egy különleges expresszivitással megkoreografált zenés, táncos halottbúcsúztató, akkor az írói szándék a félreérthető írói instrukció ellenére is megrendítő erővel valósulhat meg.

Már említettük, hogy a darabban két-féle hangvétel keveredik. A balladás expresszionista főtéma és a népi, realista ízű, kevésbé hatásos melléktéma. Melléktéma például a második jelenés vége, amikor a falubeliek felfedezik a halott-hamvasztást, a harmadik jelenés, amikor bírósági tárgyaláson vonják felelősségre Csorja Ádámot, és részben az előjáték, Kispál Julával, a női főszereplővel.

A darab bemutatásakor két út kínálkozna. Vagy szövegváltoztatás nélkül eljátszani a realista melléktémát, ami talán stíluszavart okozna, vagy pedig tapintatos és értő húzásokkal úgy kellene tömöríteni ezeket a jeleneteket, hogy hangvételben megközelítsék a főtémát. A *Szűzmáriás királyfi* prózai változata segíthetne ebben a tömörítésben.

Tapintatos rövidítésekre más szempontból is szükség van. Néhány mondatot, szót ki kell hagyni a szövegből, melyek a mesterkélt hun legendára, vagy a székelység messianisztikus szerepére utalnak, rontva a mű általános érvényét.

Ne tekintsük szentségtörésnek ezeket a szerény változtatásokat. Tamási magányos úttörőként írta ezt a művet egy olyan korban, amikor színházművészetünk nem segítette, mert meg sem érte őt. Hangjában és eszközeiben néha visszacsúszott a megszokott színházi konvenciókba. De ma akkor tisztelgünk igazán e nagy mű és az író szelleme előtt, ha néhány változtatás árán az *Ősvigasztalás* a maga töretlen szépségében ragyoghat fel.

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Nánay:

Une revue de l'art des amateurs

L'article décrit deux manifestations du théâtre amateur: leur premier festival à Budapest et leur quatrième à Wrocław. Il analyse en détail les efforts de l'Ensemble Universitaire de Szeged qui a remporté un succès unanime à tous les deux festivals et qui en automne 1973 a offert une série de ses spectacles créés jusqu'à cette date.

Tamás Kolta:

L'alchimiste des théâtres: Eugenio Barba

Le disciple de Grotowski, cet homme de théâtre qui s'est taillé une renommée mondiale et qui travaille à présent en Danemark, a vivement impressionné le public du festival de Wrocław. A propos de son spectacle vu en Pologne, le critique décrit sa carrière et ses aspirations qui se distinguent de celles de son maître.

Tamás Mészáros:

Grotowski répond?

Au festival de Wrocław « l'apote » du théâtre psycho-dynamique a accepté une conversation avec ses « fidèles ». L'article quelque peu ironique rend compte de cette conversation et des réactions de l'audience.

Katalin Saád:

Le théâtre chez Jancsó

La critique analyse *Le Psalme rouge*, le nouveau spectacle de Miklós Jancsó et Gyula Hernádi, créé au 2^{ème} Théâtre. Le film tourné antérieurement sur la base du même scénario a été applaudi chez nous comme aussi en étranger, cependant l'écho de presse du spectacle théâtral a été plutôt défavorable. Notre article souligne par contre les mérites de cette version.

Erika Szántó:

Le nouveau visage d'Arnolphe

A propos de *L'Ecole de femmes* reprise au Théâtre Vígszínház l'opinion des critiques

s'est nettement polarisée, plusieurs protestant contre les intermèdes de pantomime destinés à exprimer les émotions et surtout l'exaltation sexuelle d'Arnolphe. Notre critique cependant affirme les valeurs de la conception originale du metteur en scène, indépendamment de la qualité des parties mimées.

Béla Czére:

Drames d'emprunt

L'article analyse les défauts de trois créations hongroises peu réussies de la saison. La comédie *Beatrix* de Miklós Gyárfás a péché par le recours à des poncifs reçus; le drame *Mes amis bien-aimés* de Sándor Kende a manqué de motiver son conflit principal, tandis que l'adaptation scénique du célèbre roman *Les Parents de Zsigmond* Móricz n'a pas su se détacher suffisamment de sa source épique.

Alfréd Lux:

Les joies et les soucis de l'estrade

A partir de l'automne 1973 la Scène Littéraire ne peut pas jouer dans son propre bâtiment qui est en train d'être restauré. L'ensemble a recours à des foyers d'ouvriers, des clubs et des cafés ce qui, en dehors de certaines difficultés, leur a fait découvrir également de nouvelles possibilités.

Gábor Bányai:

L'absence du jeu dans les représentations des pièces de Boulgakov

Le Théâtre National de Szeged a présenté une pièce de Boulgakov en création hongroise. A propos du *Songe de l'ingénieur Rein* l'article révèle le défaut principal des représentations hongroises de cet auteur: la fonction critique des jeux oniriques se transforme sur nos scènes en naturalisme.

Zsuzsa Cserje:

« La Tête du malard » a Szolnok

Le jeune directeur-metteur en scène en chef du Théâtre Szigligeti de Szolnok, Gábor Székely vient de signer une nouvelle mise en scène remarquée dans tout le pays. Cette comédie d'avant-garde de l'auteur roumain Gheorghe Ciprian, écrite il y a 35 ans, a été jouée à Szolnok d'une manière spirituelle, fraîche et contemporaine, dans un dispositif scénique fort ingénieux.

Miklós Szűcs:

Sous le signe de la dramaturgie hongroise (Deux représentations à Békéscsaba)

Un de nos théâtres de province – le Théâtre Jókai de Békéscsaba – est depuis un an dirigé par une femme: Madame Edit Lovas. L'article examine ses deux dernières mises en scène en tant que documents de ses ambitions artistiques, indiquant aussi la difficulté des conditions qui accompagnent son activité.

Szilárd Nyakas:

Une dramaturgie d'ombres ou l'ombre de la dramaturgie

Le critique analyse la structure dramatique de la pièce *Széchenyi et les ombres* d'István Eörsi dont la création au Théâtre de Pest a suscité de vives discussions. Il démontre que le défaut le plus grave de l'oeuvre résulte de la manière inconsciente dont le caractère de son protagoniste se trouve conçu.

István Csík:

La science de l'anthropologie

Ici un dialogue se poursuit avec, comme partenaire, le metteur en scène en chef d'un de nos plus grands théâtres de province, le Théâtre Csokonai de Debrecen. Ferenc Lendvay, riche d'une longue expérience du métier, marque son mécontentement de la structure théâtrale et des conditions intérieures du fonctionnement. Il se prononce pour la nécessité d'une réorganisation de grande envergure dans le but que l'art tout comme les méthodes appliquées soient de nouveau centrés sur l'homme, sur le comédien.

Sándor Köröspataki Kiss:

Une « conversation » avec Meyerhold centenaire

A l'occasion du centenaire de la naissance du grand metteur en scène russo-soviétique l'article évoque ses aspirations et ses idées dans le cadre d'une conversation fictive.

Zsuzsa Radnóti:

Consolation ancestrale

L'article fait l'introduction d'une pièce d'Aron Tamási, l'excellent écrivain hongrois. A propos de l'oeuvre que jusqu'ici on crut perdue Madame Radnóti précise que ce texte expressionniste, empreint d'éléments folkloriques ne peut pas être réalisé avec les moyens du théâtre naturaliste. Comme au cas d'un spectacle de Lorca, ici aussi il faut savoir créer un univers d'associations poétiques ce à quoi les possibilités de la scène moderne et aussi le goût du public se prêtent éminemment.



Ára: 12 Ft

