SZÍNHÁZ

Both Béla: Profil
Ruttkai Ottó: Újfajta stúdiószínpad
Négyszemközt Ádám Ottóval
Egri István: Játék, játék, játék
Kolozsvári Grandpierre Emil: Egy szereplő eltűnik
Szántó Judit: A Strindberg-dosszié
Benedek András: Író és rendező konfliktusa
Pályi András: Artaud mágikus színháza
Görgey Gábor: Hírnök jő (Egyfelvonásos)

69

2

SZÍNHÁZ

II. ÉVFOLYAM 2. SZÁM • 1969. FEBRUÁR

TARTALOM

BOTH BÉLA *Profil [1]*
RUTTKAI OTTÓ *újfajta stúdiószínpad [4]*

Magyar játékszín
Beszélgetés A vörös postakocsiról [6]
KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL *Egy szereplő eltűnik [13]*
GÁBOR ISTVÁN *Jegyzetsorok néhány vidéki előadásról [17]*
SZÁNTÓ JUDIT *A Strindberg-dosszié [20]*

Négyszemközt

GÁCH MARIANNE *Ádám Ottó [23]*

Arcok és maszkok

MÁRTON VERA *Szemes Mari az Egy igazi úrban* [27]

Műhely
DÉVÉNYI RÓBERT *Műsorterv és dramaturgia [29]*
EGRI ISTVÁN *Játék, játék, játék [34]*

Fórum és disputa
BENEDEK ANDRÁS ***író** és rendező konfliktusa* [37]
VAJDA MIKLÓS *Audiatur et altera pars (41]*

Világszínház
PÁLYI ANDRÁS *Artaud mágikus színháza [44]*
EMŐDI NATÁLIA *Faust-bemutató Berlinben [48]*
SZEREDÁS ANDRÁS *Handke és a beszédjáték (49]*

Könyvszemle
FEKETE ÉVA *Kéry László : Shakespeare, Brecht és a többiek [52]*
KOLOSI TAMÁS *Nyomozás színházügyben [53]*
RÁDULY MÁRTA *Ritoók Zsigmond: Színház és stadion [55]*

Dráma

GÖRGEY GÁBOR *Hírnök jő (56]*

A fotókat Ikládv László,
a rajzokat Szinte Gábor készítette

BOTH BÉLA

Profil

Néhány évvel ezelőtt felszólítást kaptam: határozzuk meg a Nemzeti Színház profilját. Megpróbáltuk — nem ment. Beszélgettünk, vitatkoztunk, igyekeztük minél jobban körülírni, s végül is kénytelenek voltunk kitérni a feladat elől.

Akkor nem kevesen voltak, akik értetlenül álltak ezzel a tehetetlenséggel szemben. Pedig hát nagyon is érthető, nagyon is sok oka volt annak, hogy nem tudtuk (s talán nem is nagyon akartuk) meghatározni a profilt. Ma, amikor már — azt hiszem — *van* kialakult vagy kialakulóban levő jellege a Nemzeti Színháznak (és nemcsak a Nemzetinek), szeretném elmondani: mi tartott vissza annak idején az előzetes meghatározástól. Úgy hiszem: más kérdésekben is gondolkozásra késztető lesz ez az okfejtés és talán még tanulságul is szolgálhat.

Mi a profil? Mit értünk, mit értsünk egy színház profilján? Nyilván azt, ami jellemző rá, ami meghatározza, ami más színházaktól megkülönbözteti. Ha ez a megfogalmazás helyes (remélem: *lényegében* az), rögtön kitűnik, hogy egyszerre — vagy egymás után — nagyon sok tényezővel kell számolni. Ha egy színházat meg akarok határozni, figyelembe kell venni az épületet, amelyben működik; tagjait, akik alkotják; közönségét, amely látogatja; műsorát, amit valóra vált; a rendezők, színészek, tervezők munkájának speciális jellemzőit; a színház hirdetett és megvalósított terveit; szellemét, atmoszféráját . . . és még hosszan sorolhatnám tovább. Ha nem ezt teszem, ha megmaradok csak *néhány* tényező figyelembevételénél: beleragadok az *általánosba,* nem tudok megkülönböztetni.

Voltak ilyen próbálkozások. Történtek kísérletek: játsszék valamely színház *csak* az ifjúságnak, *csak* az úttörőknek. Átmeneti hasznossága nem volt arányban azzal a kárral, amit az erőszakos leszűkítés okozott. (Az ifjúságot megfosztotta a tágabb lehetőségektől, a színészeket egyoldalúságra kárhoztatta.)

A profilírozásnak az a megoldása, hogy próza—opera—operett—báb—kabaré, annyira kézenfekvő, hogy nyilvánvaló: nem erről van szó, nem ilyen jellegű profilmeghatározást kíván bárki is. Hiszen ez megvan.

Olyan profilt kellene meghatározni, ami a *hasonló* működési feladatokat végző, *hasonló* műfajokkal foglalkozó, *hasonló* körülmények között tevékenykedő színházakat különbözteti meg egymástól.

Nézzük hát az ilyen színházat. Például nézzük a főváros kizárólag prózai darabokat játszó színházak. Az épületek adva vannak (már amennyire adva vannak, mert hiszen jó néhányszor

a költözködések miatt épületváltozás történik). A társulatok adva vannak (döntő elemeikben szinte változtathatatlanul). A közönség adva van (a földrajzi adottság és a közönségszervezési rendszer tektonikus változásokat nem tesz lehetővé). Mivel lehet tehát befolyásolni a profil kialakulását? Gondolom, mindenekelőtt a műsor alakításával s aztán az előadások speciális jellegének kimunkálásával. Persze e kettő már erősen visszahathat a közönség összetételére is.

Vizsgáljuk a műsort elsősorban. Ha előre programot akarnak adni a főváros prózai színházai (és ez már megtörtént jó néhányszor), többnyire ugyanazt mondják el. Azt tudniillik, hogy legfontosabb feladatuknak tartják az új magyar dráma támogatását, emellett szándékukban van játszani a drámairodalom klasszikus alkotásait, magyarokat csakúgy, mint világirodalmiakat, és egyik sem óhajtja kirekeszteni műsorából a kortárs külföldi drámairodalom kiemelkedő műveit sem. Ezek a nyilatkozatok őszinték, valóban *így* gondolja minden színház vezetősége, s terveik többé-kevésbé valóra is válnak. Tehát az azonos vagy hasonló program ilyenformán előre nem jelent eltérő egyéni profilokat.

Vagy vizsgáljuk az előadások szempontjából a kérdést. E téren is vannak programok, ezek is azonosak: valamennyi színház korszerű színjátszást ígér, színvonalas rendezést, az értelemhez és az érzelemhez egyaránt szólni akar mindegyik. Helyes programok - semmi egyéni profil.

Talán a rendezői módszer vagy a színészi alkotó tevékenység módszere alapján lehetne jobban megközelíteni előre a profil felvázolását? Hogyan nyilatkozik a rendező? Legtöbbször így: a darabban levő, sokszor mélyen elrejtett gondolatokat szeretné kibányászni, nincs előzetes, véglegesen elhatározott és kidolgozott koncepciója, a színészekkel együtt meg a tervezőkkel együtt, közösen, induktív módszerrel szeretné ezeket az értékeket felszínre hozni s a közönség elé tárni. És hogy nyilatkozik a színész? Többnyire így: hagyom hatni magam-ra a darabot, iparkodom a mélyére látni, előre nem szívesen beszélek, remélem sikerünk lesz.

Mindezek a gondolatok alkalmasak arra, *hogy* belőlük az egyes előadásra vonatkozólag hitet ébresszenek a külső szemlélőkben: a színház dolgozik és - remél. Arra azonban nem alkalmasak, hogy előre körvonalazzák az egyes előadások profilját, amelyek pedig szerves elemei az egész színház profiljának.

Azokon a vita felett álló elveken kívül, amelyeket valamennyi színházunk vezetői a magukénak tekintenek, s amelyek szolgálatát, érvényesülését legjobb tudásuk szerint szorgalmazni akarják, vajmi kevés azoknak az előre meghatározható tényezőknek a száma, amelyek a profil kialakulása szempontjából valóban *döntő* jelentőségűek. Elriasztó példaként szokás említeni azt a színészi magatartást, amely ezekben a szavakban nyilvánul meg: „Estére hozom". Ugyanígy erős kétkedés fogja el az embert, ha egy darab helyett egy deklaratív ígérethalmazt kap - még ha csak elöljáróban is - a szerzőtől. A jó előre elkészített és kitűnően megfogalmazott rendezői koncepció-leírások sem keltenek túlságosan nagy biztonságérzetet. Sőt még a színház bérleti felhívásai is számos esetben tágak és labilisak (fejére is olvassák nemegyszer az illető színháznak). Miért volna hát több a valószínűsége annak, hogy ha a részekben ennyi a bizonytalansági tényező: az egészben, a színház profiljában több biztonsággal lehetne - persze felelősséggel - megmondani a jövőt?

Csodálatos (időnként kegyetlenül bántó, máskor csak keserű mosolyt keltő) az a kritikai magatartás, amely abban nyilvánul meg, hogy a bíráló mindenképpen bűnbakot akar találni, ha egy produkció nem tetszik neki vagy ha nincs sikere. Mintha bizony nem az volna általában színházaink legfőbb, legjellemzőbb és legáltalánosabb törekvése, hogy minden tudásukkal és igyekezetükkel sikerre vigyenek minden darabot, amelyet előadnak, s mintha nem az lett volna legáltalánosabb, legjellemzőbb törekvésük, *hogy* olyan darabokat mutassanak be (az előbb már említett alapelvek tiszteletben tartása mellett), amelyeket - úgy vélik - sikerre tudnak vinni.

Meggyőződésem: a profil nem lehet kitűzhető cél. A profil: kialakuló eredmény. A profilt

meg lehet állapítani, ha van (persze azt is meg lehet állapítani, ha nincs), de nem lehet elméletileg meghatározni előre: „Ilyen lesz a profilom".

Azt a kérdést sem lehet teljesen elhanyagolni: hogyan határozzuk meg a profilt, amikor már van? Egy időben divat volt egy-egy darab cselekményét, meséjét egyetlen mondattal kifejezni. Emlékszem, milyen fogalmazási tornákat végeztünk annak érdekében, hogy egyik-másik darab meséjét bele tudjuk szorítani egy bővített, de legalábbis egy összetett mondatba. Mi volt ennek a fogalmazási tornának az eredménye és haszna? Az égvilágon semmi. És ha sikerült „megalkotni" egy-egy mondatot, az rendszerint torz képe, karikatúrája volt már csak a darabnak.

A színház profilja épp így nem fogalmazható meg egy mondatban. Ha valaki le akarja írni a legérdekesebb, legvonzóbb színház jellegét: valóban leírásra kényszerül, elemzésre, vagyis mindazoknak az elemeknek a meghatározására (ha tömörebben is, mint ahogy az a valóságban van), amelyekből az egész profil összeáll. Úgy hiszem, ma, amikor talán dicsekvés nélkül el lehet mondani, hogy színházaink jelentős részének v a n profilja, mindenki saját tapasztalatával igazolhatja ennek az állításnak a helyességét. Körül kell írni, sok jellemző vonásán keresztül kell érzékeltetni egy-egy színház egyéniségét annak, aki célul tűzi ki, hogy meghatározza a profilját. De jól is van ez így. Egy élő organizmusnak, egy művészi munkát végző, nagy hatóerejű intézménynek a meghatározása nem lehet szimpla, leegyszerűsített, általánosságokban mozgó, fejlődését, formálódását figyelmen kívül hagyó szentencia. Igazában sokkal nagyobb öröm, hogy egyéni arcú színházakról beszélhetünk ma, mint amekkora örömet és hasznot jelentett volna, ha pár évvel ezelőtt néhány keményen megfogalmazott mondatban elérendő profilokat határoztunk volna meg, s most az volna a dolgunk, hogy vizsgálgassuk: mit sikerült ebből megvalósítani, mit nem.

Nem szeretném, ha ebből a gondolatmenetből azt a következtetést vonnák le az olvasók, hogy a színházban *minden* bizonytalan, ennélfogva nem lehet, nem is kell céltudatos munkát végezni, hiszen mindent csak *utólagosan* lehet regisztrálni; ha sikerült valami: jó, dicséretet, dicsőséget érdemel, ha meg nem sikerült: ki tehet róla? Hiszen mindenki jót akart. Nem így van. Lehet is, kell is céltudatos munka. Lehet is, kell is tervezés. Lehet is, kell is körül-tekintés. Ezek nélkül valóban a szerencse kénye-kedve szerint történne minden, és én a szerencsét nem szeretném fetisizálni. De nem szeretném fetisizálni a színház munkájában (s általában a művészi munkában) a tervszerűség szerepét sem. Amilyen fontos, hogy a színháznak szilárd politikai, eszmei, etikai alapja legyen, ugyanolyan fontosnak tartom azt is, hogy legyen bátorsága változtatni az eszközeit s figyelembe véve a való élet diktálta változásokat: változtatni - uram bocsá - még a terveit is. Legyen bátorsága és rugalmassága ahhoz is, hogy ne szűkítse be magát egyetlen kifejezési forma Prokrusztész-ágyába, ne akarjon *egyetlen* kifejezési módot rákényszeríteni minden darabjára, minden rendezőjére, minden színészére. Ellenkezőleg, bátorítsa őket, teremtse meg számukra a művészi játék boldogságát. Ha ezt alapvető elvei figyelembevételével és szolgálatában teszi: gazdagabb lesz kifejezései-nek tára, érdekesebb, egyénibb lesz profilja, és lesz vele együtt élő közönsége is.

RUTTKAI OTTÓ

Újfajta ***stúdiószínpad***

Kísérleti színházat sokféle módon lehet csinálni. A Madách Színház stúdiója úgy jött létre, hogy Sarkadi Imre Oszlopos Simeon című drámáját stúdió-előadásban vittük szín-padra. Joggal kérdezhetné valaki, hogy mi volt ebben kísérlet? Hiszen Sarkadi Imre nem volt kezdő drámaíró, több darabját éppen a Madách Színház játszotta, a szerepeket nem kezdő színészek, hanem színházunk vezető művészei alakították.

Mi úgy gondoljuk, e kísérletnek kétféle célja volt. Vannak olyan darabok (magyarok is), amelyek speciális mondanivalójuk miatt csak a közönség egy bizonyos rétegét vonzzák, de olyan izgalmakat rejtenek magukban, ami indokolttá teszi színpadra állításukat. A másik kérdés az volt, hogy lehet-e Budapesten szombat éjjel, az esti előadás befejezése után szín-házat játszani. A próbatermünkben létesített stúdiószínpad ugyanis technikai és közönség-ellátási lehetőségeivel csak erre adott módot.

Már a próbák alatt érződött, hogy itt valami rendkívülivel állunk szemben. Nemcsak a mű bizarrsága, hanem a körülmények különlegessége miatt is. A szokatlanul kicsi színpad, a nézőtér közelsége, a helyiség akusztikai viszonyai mind csak fokozták a felkészülés lázát. A bemutató azután izgalmas felfedezést adott rendezőnek, színésznek. A közönség és a színészek szinte rituális áhítatában folyt le nemcsak a premier, hanem a teljes előadás-sorozat is, amelyet meg kellett szakítanunk a táblás házak ellenére, mert ideiglenes színházunk időközben tűz- és életveszélyessé vált.

Be kell azonban vallanunk, hogy kísérletünk nem mindenben váltotta be reményeinket, több ponton zsákutcába vezetett. Hiába látogatta a közönség az előadást felemelt helyárak mellett is, hiába állapíthatjuk meg, hogy érdemes lenne éjszakai előadásokat tartani, meg-oldhatatlan az amúgy is túlterhelt színészek éjszakai foglalkoztatása és honorálása (az Oszlopos Simeon előadásait csak a művészek önfeláldozó munkájával lehetett megtartani, s ezt újabb bemutató esetén erkölcstelennek éreznénk). Megoldhatatlan továbbá az előadások sorozatának biztosítása is, hiszen kizárólag szombaton játszottunk, s a „Nagy Madách" és a Kamara-színház előadásainak egyeztetése miatt néha több hetes vagy több hónapos kieséssel kellett számolnunk.

A stúdiószínpad működését ideiglenesen meg kellett szüntetnünk, de nem hagyott nyugton bennünket az a gondolat, hogy valamilyen formában megújítsuk tevékenységét. A magyar dráma ügyének szolgálata késztetett erre, világos volt, hogy ebben az irányban lehet csak továbblépnünk. A teljesség igénye nélkül is megállapíthatjuk, hogy Görgey Gábor, Hubay Miklós, Karinthy Ferenc és mások egyfelvonásosai színpadi bemutatóra várnak. Tudomásunk szerint Szakonyi Károly, Mándy Iván, Boldizsár Miklós és még sokan mások is szívesen írnának egyfelvonásos művet stúdiószínpadunknak. Kérdés: vajon nem kellene-e néha kül-földi egyfelvonásosokat, esetleg egész estét betöltő magyar műveket is előadnunk.

Hangsúlyozni szeretnénk, hogy *elsősorban a magyar egyfelvonásos otthonának tekintenénk a stúdiószínházat.* Az előző kísérlet nyilvánvalóvá tette, hogy *csak* szombat éjjel képtelenség ami viszonyaink között játszani. Ma már folynak a műszaki előkészítés munkálatai, és minden reményünk megvan arra, hogy 1969 szeptemberében vagy októberében este 7 órakor is kezdődhetnek az előadások. Sikerült különválasztani a „közönségfogadó helyiségeket" (bejárat a kapu alatt, büfé, ruhatár stb.) a nagyszínháztól. Megfelelő hangszigeteléssel zavartalanná tudjuk tenni az egyidőben két helyen folyó előadásokat.

Újszerű, ki nem próbált módszerrel is kísérletezünk. Azt szeretnők, ha mindegyik egyfelvonásos önálló életet élhetne. Elképzelhető ugyanis, hogy egyik nap A, B és C egyfelvonásost játsszuk; egy más napon A és C kerülne színre; egy harmadik napon csak B vagy csak A; továbbá, hogy A és C siker, B nem az, és egy bizonyos idő után felkészülünk D, F egyfelvonásosok előadására, amelyeket A, D, F vagy C, F összetételben játszunk el a szereposztási lehetőséghez és természetesen a közönségigényhez igazodva. Elképzelhető továbbá az is, hogy a Kamaraszínházunkban régebben sikerrel játszott egyfelvonásos itt folytassa tovább életét. (Pl. a Duna-kanyar, Karinthy Ferenc műve.)

Mindegyik egyfelvonásosra tíz forintos egységáron árusítanánk a jegyeket. Milyen lehetőségeket rejt ez még magában ? Elképzelésünk szerint Budapesten sokan vannak, akik szívesen megnéznék egyik vagy másik darabot, de csak este 9-ig érnek rá, vagy 9-re tudnak csak színházba menni. Akkor csak arra vagy azokra az egyfelvonásosokra váltanak jegyet, amelyek megtekintésére elfoglaltságuk lehetőséget nyújt. Talán nem tévedünk, ha azt hisszük, hogy ez a szokatlan és a világon talán még sehol sem próbált módszer érdeklődőket vonz a színházhoz, olyan igényeket is kielégít, amelyekre eddig nem gondoltunk.

Szeretnék egy pár mondat erejéig utalni olyan szakmai izgalmakra is, amelyeket ez a kísérlet kiválthat. Először arra gondolunk - és erre már a bevezetőben is kitértem -, hogy művészeink fejlődését elősegítené a stúdiószínpadi munka. Felvetődik persze a túlterheltség veszélye is. Ezzel számolnunk kell. De a veszély körültekintő gondossággal elkerülhető, és nem lehet akadálya ennek a véleményünk szerint sok gazdagodást jelentő kísérletnek. Ez a módszer bizonyos fokig csillapítja a művész szerepéhségét, és továbbcsiszolja a nem foglalkoztatott színészek tehetségét. Az egyfelvonásos mint műfaj a maga sűrítettségével olyan rendezői, színészi megoldásokra késztet, amelyekhez hasonló hosszabb lélegzetű daraboknál alig jelentkezik. Színészeink, rendezőink fejlődésében szinte nyomon követhető, hogyan gazdagította „nagy" színpadi alkotásaikat az egyfelvonásosban szerzett speciális élmény-anyag és tapasztalat.

Szeretnénk, ha a magyar dráma műhelyévé tudnánk tenni a stúdiószínpadot. Számos magyar író jelentkezett és jelentkezne ezután is rövidebb lélegzetű darabbal; bemutatásukkal több lehetőséget tudnánk biztosítani a magyar drámának, mint nagyobb kockázattal, nagy költségbefektetéssel dolgozó „nagyszínházaink". Érdemes elgondolkozni azon, hogy vajon nem vonható-e valamilyen párhuzam a hazai novellairodalom és az egyfelvonásos irodalom között. Vajon nem vár-e színpadi megjelenítésre jó néhány olyan novella, amely egész estét betöltő változatban erőszakolt és ezért sikertelen lenne? Talán „megér egy misét" ennek megvitatása.

Kétségtelen, hogy a világszínházban erőteljes érdeklődés érzékelhető az egyfelvonásos iránt, és talán a magyar dráma éppen az egyfelvonásossal törhet be az európai és világszínpadra. Nemrég értesültünk róla, hogy Karinthy Ferencnek a Madách Kamarában bemutatott *Négykezesét* Vittorio Gassmann tűzte műsorára és Karinthy-egyfelvonásosokat próbálnak az Egyesült Államokban is. Hubay egyfelvonásosát *(Ok tudják, mi a szerelem)* sugározta a varsói televízió és hatszor tűzte műsorára a római rádió. *A Felismerés és búcsút* a moszkvai TV, más Hubay-egyfelvonásosokat a kölni rádió sugárzott.

Az a célunk, hogy a stúdiószínházzal új műhelyt teremtsünk, s ezzel is hozzájáruljunk színházművészetünk színesedéséhez, a magyar dráma továbbfejlődéséhez és a viták színpadi továbbfolytatásához.

magyar játékszín

Beszélgetés A vörös ***postakocsiról***

Gyakori viták tárgya, hogy a premier után nem alakul ki párbeszéd színház és kritika között. Úgy tetszik, valóban haszonnal járhat, ha rendező, színész, dramaturg, szcenikus - és persze a kritikus is - közös vitában elmondhatja és szembesítheti álláspontját. Krúdy Gyula A vörös postakocsi *című színművének vígszínházi bemutatója után ilyen vita zajlott le az elő-adásról. Az összejövetelt Dersi Tamás, A függöny másik oldalán c. színházi krónika-kötet szerzője kezdeményezte. Hasonló találkozókra már sor került a Nemzeti és a Madách Színházban is. A vígszínházi beszélgetés résztvevői a következők voltak: Dersi Tamás - aki külön tanulmányban részletesen elemezte a produkciót -; Lenkei Lajos, a Vígszínház igazgatója; Kapás Dezső, az előadás rendezője; Radnóti Zsuzsa dramaturg; Szinte Gábor díszlettervező; Darvas Iván Alvinczi és Tahi Tóth László Rezeda Kázmér alakítója. A magnetofonra vett beszélgetést némi rövidítéssel közöljük, majd mellé illesztjük Kolozsvári Grandpierre Emil írását az előadásról - hiszen az alkotói vallomáshoz az eredmény értékelése is hozzátartozik.*

Radnóti: Szeretném megköszönni Dersi Tamás tanulmányát, amelyben nemcsak a Krúdy-darabot elemezte, nemcsak a magyar dráma folytonosságában kereste meg a mű helyét, hanem ugyanolyan hozzáértéssel és alapossággal foglalkozott Kapás Dezső drámaátdolgozásával és az előadással is, megmutatva annak minden erényét és problémáját. A színháznak nagyon fontos és hasznos, ha munkájára igazán odafigyelnek. A napi- vagy hetilapkritika gyakran néhány közhelyen kívül nem mond semmit a rendező, a színész és a többi résztvevő teljesítményéről*. Ez nem sok segítséget nyújt a színháznak; ezért olyan nagy öröm, ha kivétellel találkozunk.

Dersi: Az előadás értékelésében fölvetettem olyan kérdéseket, amelyek nemcsak a Krúdy-bemutatóval függnek össze, hanem általánosabb jellegűek. Ilyen például az artikulációs technika, a beszédtechnika problémája, az alakítások egyenetlensége stb.

Lenkei: Ami a beszédtechnika problémáját illeti, ez általános gond, nemcsak a Vígszínházé, hanem a magyar színjátszásé, a főiskoláé is. Úgyhogy ezen nem fogunk összeveszni és vitatkozni. Nekünk jót tesz, ha megírják a kritikusok X-ről vagy Y-ról (még akkor is, ha elismert nagyságok), hogy nem mondja érthetően a szöveget.

Dersi: A rossz beszédtechnikát a költői értékű darabok sínylik meg, éppen azok a

* A SZÍNHÁZ is feladatának tartja, hogy az eddigi egyoldalú állapot megszüntetéséhez hozzájáruljon. A folyóirat alkalmat akar adni a rendezőnek, a színészeknek, a dramaturgnak, a díszlet- és a jelmeztervezőnek és ugyanakkor természetesen a színigazgatónak és a dráma írójának is, hogy a napi-és hetilapok kritikája után azzal kapcsolatban elmondják véleményüket.

művek, amelyekben a költői szó a hatás fontos eszköze. De azt hiszem, ezzel a beszédtechnikán túlléphetünk. Rátérhetünk Rezeda Kázmér alakjának megformálásbeli gyengeségeire.

Kapás: Rezeda alakja sok gondot okozott. Aki nem olvasta az eredeti darabot, azt hitte, hogy Rezeda negyven éves és Darvas Iván fogja játszani. Aztán kiderült, hogy Rezeda huszonhat éves, és a színmű nem arról szól, hogy egy középkorú férfi egy idősebbtől elszedi a nőt, hanem arról, hogy két fiatal ember egymásra néz és egymásé lesz. Minden plusz, ami a színpadi Rezedában van, ezt a vonzást erősíti. Sajnálatos, ha a néző vagy a kritikus nem tudja észre-venni a színház szándékát.

Dersi: Mi volt ez a szándék ?

Kapás: Rezeda egyik pillanatról a másikra előző tettének, gondolatának ellenkezőjét csinálja - halálosan komolyan és őszintén. De ugyanakkor sohasem egészen komolyan és őszintén. (Egyébként ez az alapja Krúdy írói alkatának is : a Krúdy-írások melodramatikus, szentimentális részeit már-már komolyan vesszük, mikor egy ironikus-humoros szöveg visszamenőleg kérdésessé teszi az előző rész komolyságát.) A darabban Rezeda első látásra megszereti Esztellát, s lázas udvarlásba kezd. Aztán jön Alvinczi néma figyelmeztetése: vigyázz, mindent észrevettem. Alig lép ki Alvinczi a szobából, Rezeda gondolatban már lemond Esztelláról, s rezignált megjegyzéseket tesz önmagáról, a rajongó szerelmesről, aki leginkább egy „muszka regényhőshöz" hasonlítható. Öt perc múlva már újra szerelmes a lányba, sőt bátran állja Alvinczi keményebb támadásait is. De a füredi bálon Esztella már eszébe sem jut: „Férfiszívekbe ültettem kígyókat, és a nőknek a lelkébe hintettem el varázsló szavakat . . ." S mindezt épp Esztellának mondja el. Mégis, az ötperces jelenet végén megszökteti Esztellát. És így tovább .. .

Dersi: De milyen ez a Rezeda? Tudatos csábító vagy szeszélyes bohém, szerepjátszó koldus, szépszavú lovag vagy erőszakos krakéler?

Kapás: Mindez együtt, egy személyben.

Dersi: Mi a véleménye a szenvedő alanynak?

Tahi Tóth: Nagyon nehéz ebben a darabban Rezedát játszani. Ha Tulipán Jenőnek hívnák, könnyebb lenne. Kisebb volna a tét. Más ez a Rezeda, mint Krúdy egyéb írásaiban. Nem lehet mindazt eljátszani, amit „rezedásnak" tartanak. A szín-mű hősének más a funkciója. Ellenpontot kell alkotnia Alvinczivel szemben, Alvinczi lenyugodott életével szemben; tehát a fiatalságot kell hangsúlyoznia.

Dersi: Azt mondta, hogy ez más Rezeda, mint a regénybeli. Ebben sok igazság van. Más, de milyen? Én például nem éreztem eldöntöttnek: valóban történész-e vagy magát történészként becsempésző hírlap-író, jómódú-e vagy sem. Valamilyen állás-pontja kell hogy legyen az „alvinczizmusról" is. Jobb nála, vagy rosszabb, vagy mind a kettő. Itt mégiscsak van egy láthatatlan koordináta-rendszer: Alvinczi a régi, Rezeda a polgárosodó Magyarország.

Kapás: Sajnos még ez sincs egészen így. Alvinczi, az „idős úr" az ebédnél elmondott beszédében üdvözli a női emancipá-

ciót. Erre viszont azt mondja Rezeda: ő végtelenül sajnálja, neki a középkor sokkal jobban tetszik, sokkal jobb volt, amikor lugasokban, bálokban töltöttük, álmodtuk az életet. S a drámai szituáció csak tovább bonyolítja a dolgot: tudjuk, hogy Alvinczi, aki emancipációról beszél, szinte zárdai rabságban tartja két unokahúgát. Tudjuk, hogy Rezeda csupán a figyelmet akarja magára vonni azzal, hogy ellentétes véleményt merészel kifejteni, mint Alvinczi - akit gyűlöl, megvet, de akit tisztel és irigyel is. (S arra is számít, hogy a régi korok romantikus szerelmének dicsőítése biztos hatással lesz Esztellára.)

Dersi: A következő kérdést *A vörös postakocsi* dramaturg-felfedezőjének szeretném feltenni. Miért feküdt ez a darab ötven évig? Mi indította arra, hogy verekedjen érte, mert gondolom, harcolnia kellett, s az előadás igazolta, *hogy* érdemes volt.

Radnóti: Én ezt a művet nemcsak élő-nek, hanem az európai folytonosságba tartozónak hiszem. Sokan azonban még most sem tudják elhelyezni a megszokás skatulyáiba. Egyszeri ügynek tartják, aminek sem az itthoni, sem pedig a külföldi rokon

ságát nem tudják megtalálni. A magyar színház és a magyar dráma fejlődése szépen indult a század első évtizedeiben. 1919 után viszont leállt; akkor csak a naturalista konvenció, a kommersz vígjáték és a szalondráma dívott. Képtelenség volt betörni új hanggal, ami a felszínes valósághűségtől **a** stilizáció vagy bármilyen modernség felé indult volna. Hogy ki a hibás? Azok az igazgatók és rendezők, akik nagyszerű dolgokban sem tudták észrevenni az értéket? Vagy a közönség, mert nem volt hajlandó elfogadni semmi újat, és kinevetett mindenkit, aki megpróbált újszerűt csinálni? Ezt ma már nem lehet eldönteni, de örülni kell, hogy ötven év után talán sikerült az újat - visszamenőleg is - igazolni. És ami a legfontosabb : sikerrel. Hogy aztán ebből mennyit ért meg a közönség? Mennyit értett meg a kritika? Valamit biztosan elfogadnak belőle, valami újat adott, s én remélem: a mai dráma is kaphat Krúdytól inspirációt.

Dersi: Ez az előadás arra is figyelmeztet, hogy a Vígszínháznak a modern magyar dráma - és általában a magyar dráma - ápolásában nagy szerep jut. Azt hiszem, hogy a hagyomány fogalmát némileg korrigálni kellene. Nem hagynám ki Molnár Ferencet és belevennék olyan szerzőket, akik nem a tehetség - hangsúlyozom: ki-fejezetten *drámai* tehetség - híján, hanem a rendkívül mostoha körülmények miatt szorultak ki a színházból. A Nyugat első és második nemzedékének nagyjait, akikben volt drámai érzék, volt érdeklődés a szín-ház iránt, de nem volt módjuk, hogy realizálják. Nem egyszerű dolog ez, mert másképp látja lehetőségeit az irodalmár és másképp a színházi ember, akinek a kivi-telezéssel és a közönséggel is számolnia kell.

Lenkei: A mai Vígszínház egészen más, mint a tegnapi vagy tegnapelőtti. Olyan társulatot szeretnék az utódomra hagyni, olyan színházat, amely sok mindenre képes. Belefér Krúdy, belefér Shakespeare, bele-fér Molnár Ferenc, és beleférnek az új magyar írók is.

Dersi: A vörös postakocsi színpadra állítá-

sának egyik fontos tényezője a dramaturgiai munka, amit példásnak tartok. Hogyan alakult ki munka közben a rendező dramaturgiai koncepciója?

Kapás: Elolvastuk a darabot, nagyon tetszett. Ezt azért bocsátom előre, mert régi értékek „előbányászása" csak így érdekel, a mondvacsinált „álbányászatok" kivált-hatnak remek sajtóvisszhangot, jutalmakat, de mit ér, ha az ember - a néző, rendező, színész - közben elalszik? A második fázis: a szerző nem él, pedig darabján rengeteg a változtatnivaló. Kiosztottuk a szerepeket: én játszottam a „szerzőt", Radnóti Zsuzsa maradt a dramaturg szerepében. Többhónapos munka kezdődött, ahol én mindig hoztam egy kép anyagát, s míg a következőt készítettem, addig a dramaturg tüzetesen elemezte az előzőt, részletesen közölte a kifogásait, s míg ezt javítottam, ő már a következő képet vizsgálta, „s megint elölről". Természetesen - nagy vonalakban - a fő szempontokat előre megbeszéltük: az egyik az volt, hogy a darab egyensúlyát a legjobb Krúdy-írások egyensúlyába kell visszabillenteni. Vagyis humorral, iróniával ellenpontozni. A Krúdy-darab stílusa ugyanis eltolódott a melodráma felé. Másik szempontunk: bizonyos szerepek kerekebbre írása, szerkezeti csiszolások. (Ez utóbbira volt a legkisebb szükség!) Mind-kettőre mondok példát: a füredi bálon Szilveszter egyáltalán nem szerepel, Unghonberky úr igen, talán bátortalan ellenpontozásként. Nos, Füredre „bekerült" Szilveszter is, s ez a páros bátrabb ellenpontozást jelenthetett például az Alvinczi-Esztella jelenetnél, ami meggyőződésem szerint enélkül unalomba, érzelmességbe fulladt volna, pedig a darab egyik legszebb jelenete. A másik példa: Montmorency kisasszony füredi jelenete az urakkal, Rezedával, majd monológja - Krúdy-nál hiányzik. Még egy példa a szerkezet javítására. A darabban - az ebéden kívül - soha nem találkozik Alvinczi és Rezeda. Szükségesnek tartottam, hogy legalább egy nagyfeszültségű jelenetben találkozzanak. Ez lett a pisztoly-jelenet. Ezeket a „beírásokat" persze igen sok Krúdy-műből ollóztuk össze. A pisztoly-jelenet szövege egy Alvinczi-beszélgetés *a Kékszalag hősé*ből. A szituáció a regényben nemis hasonló ahhoz, amit a színpadon látunk. A színpadi szituáció megjelenítésének alapötlete viszont ugyancsak Krúdyé: egyik helyen ír Alvinczi „gyertyára" lövő szokásáról. A „szimbolikus párbaj"-felhang viszont csak az előadásban létezik. Mindenütt minden mondat Krúdyé, még akkor is, ha egy jelenet mondatai öt-hat művéből származnak is. Krúdy-mondatot nem lehet kitalálni.

Dersi: Natália jelenetét az *Asszonyságok* díjából emelték át. Úgy érzem, nem illik ide.

Kapás: Natáliát már csak azért sem tudja az ember kihagyni, mert Bulla nélküle nem mehetne átöltözni. Persze ez csak tréfa. Egyébként én hiszek Natália szerepeltetésének indokoltságában. Ha nincs a Natália-jelenet, olyan nyilvánosházban vagyunk, ahol nincs meg a lenti világ jelzése. Ha pedig ezt nem érezzük, megint elmegyünk az idézőjelbe tett hangulatok, az érzelmesség felé. Lehet, hogy a megvalósítás bántó. Sok néző kifogásolta: „Miért kell ezeket a csúnya szövegeket ott elmondani, ez zavaró." Bevallom, nekem ez volt a szándékom.

Dersi: A rendezés világossá tette Krúdy álmainak drámai szerepét. Bebizonyosodik, hogy ezeknek funkciójuk van. Most rátérhetnénk Alvinczi szerepére. Nagyon fontos, hogy az az Alvinczi, akit Darvas Iván eljátszott, ennyire finoman ironikus. Ez tudatos?

Darvas: Határozott igennel válaszolhatok. A teljes azonosulásra való törekvéssel és ugyanakkor bizonyos távlatból való lelátással határozott célunk volt. Nagy-nagy büszkeségünk, hogy például a fokossal való játék eléri a várt hatást. Ebben a darabban nem szabad és nem is lehet úgy játszani, hogy csak kívülről karikírozzunk; Krúdy remeklését kell megismételni, azonosulni mindazzal, amivel ő maga is azonosult írás közben. Az előadásra vonatkoztatva ez azt a követelményt jelenti, hogy egyszerre kell a drámával azonosulni és ugyanakkor kívül-ről látni. A Rezeda, Esztella és Alvinczi

közötti hármas viszonyt is ugyanilyen ironikusan kellett érzékeltetni.

Dersi: Az előadás sikerében nagy szerepet játszik a vizuális élmény, a díszlet. Hogyan befolyásolja a szerepformáló munkát a közeg? Mindegy-e a színész számára, hogy a háta mögött mi van, hogy milyenek a jelmezek?

Darvas: Nem tudom, másnál hogy van, én adok a színpadi „külsőségekre". Ha valamelyik szerepem sikerül, többnyire kívülről kapja az első ösztönzést. A legritkább esetben fordul elő velem, hogy olvasás vagy meditáció után jön létre egy figura. Döntő az, hogy van-e szakálla, hogy fest majd a csizmája, milyen a ruhája, a köpenye. Látható dolgokból, kézzelfogható kellékekből indulok el. Szeretem Krúdyt, majdnem minden művét ismerem. Számomra vizuális élmény is, amit szívesen meg is rajzolnék, ha úgy tudnék rajzolni, mint Szinte Gábor. Nekem fontos, hogy Alvinczi szakállas. Ha már szakállas, akkor ennek természetesen százféle apró következménye van.

Dersi: A legmaradandóbb élmény számomra, amire azt hiszem, húsz év múlva is emlékezni fogok, a zárójelenet. Nagy-szerű, hogy Alvinczi nem veti le a kabátját és a cilinderét, ahogy leül.

Darvas: Az igazság az, hogy az utolsó kép, hogy úgy mondjam, önmagában megáll. Senkinek sincs más dolga, mint bemenni a díszletbe, fölvenni azt a ruhát, és elmondani a szöveget.

Kapás: Annyiban lehet igaza Darvas Ivánnak, hogy a zárójelenetet színésznek, rendezőnek és tervezőnek képben kellett kitalálnia. Azután már nem volt nehéz megcsinálni.

Dersi: Hogyan alakult ki a díszlettervezőben a Krúdy-vízió?

Szinte: Krúdy írói stílusa mindenféle szempontból sokat vitatott. Alapvető kérdés a vizuális megfogalmazásban, hogy mit jelent a Krúdy-féle látomás. A Krúdy-illusztrációk gyakran úgy értelmezik, *hogy* cseppfolyóssá teszi a világot. A tárgyak, a házak, az emberek lebegő, formátlan valamivé válnak, mintha ez következne a szövegből. Nekem viszont az a véleményem, hogy Krúdy a részletező realitásból észrevétlenül megy át az álomvilágba. Krúdy tele van naturális részletekkel, ami nem látomásszerű, hanem hiteles. Tele van pontos dolgokkal. Nem beszél a levegőbe, hanem realitásokból indít, és vala-milyen különös szómágiával jut el látomás-szerű, szürrealisztikus hangulatokhoz. A díszletben is valami ilyesmi volt a feladat.

Dersi: Az előadásnak sajátosan magyar levegője van.

Kapás: Talán vidékiességében sajátos. Nem szabad elfelejteni, *hogy* a színhely az Osztrák-Magyar Monarchia keleti csücske. Nagyvárosi, mégis „kelet-közép-európai", vagyis másodlagos, nem eredeti.

Dersi: Radnóti Zsuzsa még azt ígérte nekünk, hogy megkeresi *A vörös postakocsi* helyét a modern európai dráma áramlataiban.

Radnóti: Én szívemből szeretem *A vörös postakocsit,* de azért tudom, hogy nem beszélhetek róla úgy, mint világraszóló műremekről. Most azonban nem a fogyatékosságairól, hanem nagyszerű ráérzéseiről lesz szó, néhány olyan vonásáról, melyek az európai dráma legizgalmasabb problémáit súrolják, és így irányjelzők lehettek volna a hazai irodalom útján. *A vörös postakocsi* a fejlődés csomópontján áll. Belőle mindenfelé elindulhatunk, és bárhová elérkezhetünk. Azért beszélek csomópontról, mert a darab a valósághű és a stilizált dráma

határán áll. Visszafelé nézve a mű kezet nyújt Csehovnak, akinél a realizmus éppen lábujjhegyre áll. Csehovnál is, Krúdynál is a költészet tör be a színpadra, és ezzel a polgári dráma már-már elviselhetetlenül racionálissá szürkült világa újra fénnyel telítődött. Felfedezzük (nem először a drámaírás történetében), *hogy* a színház mindig több mint puszta nyelv, mert olyan sejtéseket, érzéseket, lelki tartalmakat is képes sugallni, amelyek a pusztán fogalmi gondolkodás felől megközelíthetetlenek. Krúdynál - ugyanúgy, mint Csehovnál - a párbeszédek sokszor elszakadnak a szituáció logikájától, és gondolkodásunk szabadabb régióiba lépnek át, ahol már a kötetlen asszociációk és a hangulati elemek uralkodók. *A vörös postakocsi* szerelmesei eleinte úgy beszélnek, mint akármilyen félénk fiatal pár, mely kölcsönösen egymás valóságos helyzetét szeretné kipuhatolni. De jön egy átcsapási pont, amikor Rezeda minden előzmény nélkül a körte és szőlő illatú Duna-partot kezdi emlegetni. Vagy ugyanilyen váratlanul az jut eszébe, hogy ő olyan, mint egy „muszka regényhős". Persze ez nemcsak Rezedára vonatkozik, hiszen számtalan példa van rá a darabban, hogy a helyzetből logikailag nem következő mondatok hangzanak el, melyeknek csak hangulati, zenei értékük van. Az ilyen részletek nem informatív természetűek, inkább lelkiállapotokat tükröznek, a nézőtől pedig hangulati rezonanciát várnak. Hogy a csehovi párhuzamnál maradjak: Krúdy az, aki jobban elrugaszkodik a földtől - lásd a két látomást, a füredit és a bordélyházit. A modern dráma az objektív valóság mellett a szubjektumot is ki akarja vetíteni a színpadra, s ily módon meg akarja fogalmazni az eddig el nem mondhatókat. Az „álomszínház" például teljesen szakít a valósághű ábrázolással. Krúdy itt is határvonal: cselekményvezetése és jellemábrázolása még hű a hagyományos színházhoz, de látomásaiban már a szürrealista színházhoz közeledik. Arról a képzeletbeli határvonalról, ahol Krúdy egyetlen drámai műve is helyet talál, az európai drámairodalom két irányban fejlődött tovább. Az egyik a sötét víziók, a nyomasztó rémálmok felé vezet, ahol a ráció uralma már végképp megszűnt. Ez Witkiewicz, Rózewicz, Genet és Arrabal nevéhez fűződik. Ezek egyébként valamennyien kiváló költők is, mint ahogy Krúdy is a magyar próza legnagyobb költője volt, ami csöppet sem meglepő, hiszen ezt az álomvilágot a pusztán fogalmi gondolkozással már nem lehet elhitetni. Itt már szükség van a szavak, a mozdulatok és a cselekvések költői, sőt mágikus erejére is. Cocteau, Giraudoux és Audiberti jelképezi a másik utat, amely a szelídebb, játékosabb álmok világába vezet. Krúdyhoz ez áll közelebb. Igaz, Esztella látomásai Füreden és a bordélyházban tele vannak szorongással, de azért még itt is a szelíden álmodó Krúdyé a vezérszólam, akinek nem volt szíve hősnőjét lelke mélyéig felkavarni, mint ahogy prózában is csak ritkán volt bátorsága hozzá, például az *Asszonyságok díjában*. Föltűnő a hason-lóság az 1918-ban írt *A vörös postakocsi* és a közelmúltban született Audiberti-darabok között (Quoat-Quoat és A Glapion-ügy). Mindkét író időnként elszakad a valósághű cselekménytől és jellemfestéstől, hogy hőseinek rejtett tudattartalmait jelenítse meg. Mindketten szeretik a lassú, epikus szerkesztést, a barokkosan zsúfolt, többszörösen összetett mondatokat, azt a prózát, amelyet a képek burjánzása költészetté varázsol. Sűrűn alkalmaznak monológokat is, de nem informatív célzattal, hanem hangu-

latfestő elemekként. Találnánk még másokat is – például Lorcát -, akiknél nagy írói beteljesülés lett abból, amit Krúdy, egyszer az életben, megpendített. De azt hiszem, ennyi is elég annak érzékeltetésére, hogy milyen lehetőségek szunnyadtak Krúdy Gyulában. És ez nem volt elszigetelt jelenség; a drámaíró Krúdy mellett kortársai közül ugyanúgy befulladt Balázs Béla, Babits, Karinthy és *Óriáscsecsemő*jével az avantgardista Déry. Drámairodalmunk örök kárára.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Benedek András:
Bessenyei Ferenc Kossuth, Görgy és Széchenyi szerepében
Both Béla:
Demokratikus színház
Dersi Tamás:
A lázadó kritikus
Eöris István:
Rézvásár
Gáll István:
Kabarék
Négyszemközt Illés Endrével
Négyszemközt Kazán Istvánnal
Kolozsvári Grandpierre Emil:
A kegyelmes asszony pongyolája
Lenkei Lajos:
Szemközt a profillal
Mihályi Gábor:
Abszurd dráma magyar módra
Molnár Gál Péter:
A Knock aut-ról
Pályi András:
Egy magyar happening
Salamon Pál:
Hozzászólás a totális színház vitájához
Ungvári Tamás:
Nézz vissza haraggal
Vekerdy Tamás:
Bredht bábszínpadon
Vujicsics Sztoján:
Jugoszláv színházakról
Hubay Miklól új egyfelvonásása
Raffai Sarolta:
Diplomások (Dráma)
Jimmy Garrett:
Miénk az éjszaka (Egyfelvonásos)
Fean-Claude van Itallie:
Motel (Egyfelvonásos)

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

Egy szereplő eltűnik

A kötet, melyben az elfelejtett Krúdy-darab megjelent, még alig hagyta el a sajtót, a Vígszínház máris bemutatta, parádés szereposztásban *A vörös postakocsit.* Annak idején Ambrus Zoltán utasította vissza Krúdy ez egyetlen nagyszabású színpadi művét. Illés Endre krétarajzában pompás képet festett Ambrusról, a színikritikusról, aki a *Kaméliás hölgyet* remekműnek tartotta. Mi sem logikusabb, mint az, hogy akinek ifjabb Dumas az eszménye, értetlenséggel fordult el egy olyan műtől, amely a mai avantgardisták művei után is újszerűnek hat. Néha Pirandello hangján szólal meg, aki két évvel azután lett híres, hogy Krúdy *A vörös postakocsit* megírta: „A legtöbb ember az itatóspapír ákombákomait olvasgatja a valóságos írás helyett" - mondja Steinné, s levonja a következtetést, amit Pirandello is annyira szeretett volna levonni: „Tedd azt, ami jólesik. Mindjárt semmi bajod."

Krúdy életérzése néhol kísértetiesen emlékeztet Beckett életérzésére, ne tévesszen meg senkit, hogy más-más stiláris eszközökkel fejezik ki magukat. Íme, egy példa: „Egyedül van az ember. Minden szobájában van egy pók, amely álmunkból fonalán felhúzogatja a mulattató gondolatokat, a kedves elképzeléseket . . . Az ember felébred. Hová lett a vágy onnan a szívből, ami még tegnap ott volt?" Vagy: „Céltalanul peregnek a napok, mint holttest körül, amelyet megszabadíthatatlanul *egy* odvas fatörzsbe dugtak". Beckett darabja, az Óh, *azok a szép napok!* egy ilyen „megszabadíthatatlan" helyzetben levő nőről szól. Az első felvonásban övig betemetve ül a színpadon, a másodikban már nyakig. Akárcsak a drámaíró Krúdy, aki nem bonthatta ki tömérdek zseniális ötletét, mert ő sem talált magyar színigazgatóra, aki melléje állt volna.

A darabot Kapás Dezső rendezte, nagy becsvággyal, de a külsőségek bűvöletében, és hogy pontos kifejezéssel éljek, dúsította. Munkája ugyanis nem átdolgozás, színszerűsítés, hanem a szerzőnek más műveiből vett, de *A vörös postakocsi* hangulatához illő elemekkel való gazdagítása. A betoldások egyike jobban, másika kevésbé sikerült, de egy sincs közöttük, amelyik hiteles ne volna. Semmi sem hiányzik az előadásból, sem a kánkán, amely ma hazánkban népszerűbb, mint annak idején Párizsban volt, sem a pisztolylövés, sem a szecesszió, sem a titokzatosan poétikus vagy fanyarul bölcs mondás, sem az extravaganciák, sőt a sztriptíz sem. Krúdy sokszínű író, annyira az, hogy az anakronizmust is könnyűszerrel elbírja, kivált, ha oly ízlésesen s a helyhez illően tálalják, mint ahogy Kapás Dezső levet-kőzteti - egy találkahelyen - a mindig kiválóan vetkőző Pécsi Ildikót. Sem a rendezésben, sem a díszletekben, sem a kosztümökben nincsen semmi, aminek a jelenlétét ne lehetne Krúdy műveinek alapján megokolni. Még azt is, hogy Alvinczi a második részben Strogoff Mihálynak öltözve lép a színre. Minden szín hiteles - nem hiányzik más, csupán a paletta, melyre Krúdy a színeket felrakta.

Más szóval, a látványosság elfedi a lényeget, nem segíti elő, hanem megakadályozza, hogy kiteljesedjék a Krúdy műveire jellemző sajátos légkör, mely annyi ellentétes elemből tevődik össze, hogy bele sem kezdek a felsorolásba. Krúdy valamennyi műve tele van ellentmondásokkal, *A vörös postakocsi* is, ezek az ellentmondások többnyire lényegtelenek. Van egy azonban, ami jóformán Krúdy valamennyi művében benne rejlik ilyen vagy olyan mértékben és formában, s ami elválaszthatatlan tőle. Egyik-másik kritikában olvashattuk, hogy Krúdy a pusztuló dzsentrit ábrázolja műveiben. Ha a dzsentri kifejezés helyébe a magyar úr kifejezést tesszük, közelebb férkőzünk a valósághoz. A megállapítás azzal a meg-

szorítással igaz, hogy Krúdy ugyan pontosan látja az úri osztály hibáit, elítéli ezt az osztályt, de annak ellenére, hogy kiszakadt belőle, nem szakad el tőle. Maga is úr. Tősgyökeres magyar úr. Innen az ellentmondás. Krúdy azonosítja magát Alvinczi Eduárddal, de egyben eltávolodik tőle, némely vonásait elutasítja, másokat elfogad vagy éppen tisztel.

Ennek az állításomnak támogatására hadd hivatkozzam Füst Milán emlékezésére Krúdy híres párbajáról a huszárszázadossal. Italozás után egy este Krúdy egy tabáni kocsma falánál végez-te, ahogyan ma mondják, a kis dolgát. Egy huszárszázados, aki arra járt a társaságával, megjegyzést tett, mire „Krúdy úgy ahogy volt", megfordult, s úgy pofonvágta a századost, hogy arcát elöntötte a vér. Abban az időben, ha egy tisztet bántalmaztak, joga volta sértő felet ott helyben megölni. A százados a kardja után kapott, de Krúdy gyorsabb volt, a kardot hüvelyestül meghajlította. Néhány nap múlva következett a párbaj, Krúdy mindig álmosnak, szórakozottnak látszott, abban a pillanatban viszont, amikor a párbaj vezetője megadta a jelt, már lesújtott a kardjával. Ezzel a párbajnak, vele a százados karrierjének vége lett. Krúdynak ezekre a tulajdonságaira utal Alvinczi jellemzésének egy részlete: „Álmatagon ül, de testtartása a sziesztázó párducot árulja el, amely a kellő pillanatban képes acélrugóvá lenni".

Maga az a magyar úri életforma, amelyet Krúdy nem annyira ábrázol, mint érzékeltet műveiben, jelen esetben *A vörös* postakocsiban, olyan társadalmi-történelmi képződmény, amelynek semmi benső összetartó eleme nincs. Alvinczi nyugtalanul él, mert nem tudja, miként éljen, mert szokásai, kötelességei, tabui, személyes tulajdonságai sehogyan sem békülnek össze. Fizikailag bátor, érzelmileg nemcsak szemérmes, hanem egyenesen gyáva. Szerelmi története Esztellával ugyanolyan megfoghatatlan és érthetetlen történet, mint Toldi Miklós szerelme Piroska iránt. Arany állítása szerint Toldi szűzen halt meg, ki tudja miért. Alvinczi nem. Viszont afelől, hogy megtette-e a szükséges lépéseket Esztellával annak érdekében, hogy az Alvinczi család ne haljon ki - teljes bizonytalanságban vagyunk.

Krúdy - érettkori műveiben, amikor már levetkőzte Mikszáth hatását - nem ábrázoló, hanem emlékező író. Az emlékezésben oldja föl azokat az ellentmondásokat, amelyekbe egy szokványos regényírói technikát alkalmazó író óhatatlanul belebukna. Olyanformán emlékezik, mintha ábrándozna, de ábrándozása nem a jövő, hanem a múlt felé tart, innen az a lebegő, remegő, sejtelmes szomorúság, amely úgy üli meg mondatait, mint a tájat a reggeli

köd. De egyetlen pillanatra se feledjük el, hogy *A vörös postakocsiban* úri ember ábrándozik az úri világról.

Es ez az, ami kimaradt az előadásból.

A nézőnek, aki valamelyest ismeri Krúdy világát, ismeri Alvinczi Eduárdot, az előadás élvezése közben az a benyomása, hogy a darabot csak azok értik, akiknek - minthogy epizód-szereplők - az egészet nem szükséges áttekinteniök. Az előadás néhol lassú, néhol gördülékeny, epizód epizód után játszódik le. A sok kitűnő alakítás közül hadd emeljem ki Bulla Elma élményszerű kuplerosnéját. Bulla úgy játssza Steinné szerepét, igazi unalommal és affektált könnyedséggel, mintha mással sem foglalkozott volna életében. Bágyinét Pártos Erzsi úgy formálja meg, hogy sajátos bájjal szövi át az öreg hölgy szenilitását, s a belőle következő bizonytalanságot. Pethes Sándor kitűnő titoknok, Bilicsi Tivadar ugyancsak kitűnő Unghonberky úr. Schubert Éva Montmorency kisasszonya harsányan szomorú, mint a szirmaiktól búcsúzó dáliák egy kisvárosi park elhagyott sétányán, hogy krúdyasan fejezzem ki magam.

A három főszereplő: Esztella, Alvinczi és Rezeda Kázmér. Hármuk közül egyedül Halász Judit van a helyén. A szerep hálátlan, Halász Judit mégis megtalálja a módját, hogy sok színnel, a színekben finom árnyalatokkal életre keltse és rokonszenvessé tegye ezt az elnyomott, szürke, vidéki úrikisasszonyt, aki a fél életét már elprédálta. Tabi Tóth László Rezeda Kázmér, s - nagy meglepetésemre - Darvas Iván Alvinczi szerepében rendezői tévedés. Tahi Tóth azért mert túl fiatal I. Rezeda Kázmérnak. II. Rezeda Kázmér szerepében kitűnő volna, de sajnos ezt a szerepet a szerző elmulasztotta megírni. Darvas Iván viszont nem elég öreg Alvinczi szerepére, ő Rezeda Kázmér korában van. Krúdy több helyütt utal Rezeda Kázmérnak, ha nem is pontosan a korára, de arra igen, hogy már nem fiatal. „Nem érdemes senkit és semmit megsiratni" - mondja. Mire Esztella megkérdezi tőle: „A fiatalságát? *(Hirtelen)* Az ifjúkori ideáljait sem?" Egy másik utalás a darab végéről. „Asszonyom - mondja Rezeda Kázmér -, most nem a vándor lovag pózában állok ön előtt, hanem a sokat szenvedett és szenvedésében megtisztult férfi tisztességében." Ugyan ki hinné el a kamaszosan fiatal Tahi Tóthnak, hogy a fiatalságát siratja, s hogy a szenvedésben megtisztult? Darvas Iván mindezt, Rezeda egész szerepét könnyedén elhitette volna a közönséggel.

Darvas Iván Alvinczi-alakításának legfőbb hibája, hogy nem magyar úr. Amikor egy olyan színészt bírálunk, mint Darvas Iván, aki zsenialitásának már annyiszor mértékét adta - *Az őrült* naplójában, *a* Hazugban, *a Szerelem*, ó-ban, Kárpáthy Abellinóban stb. -, aki arra is képesnek mutatkozott, hogy alantas bohózatok futtában felvázolt alakjaiból hús-vér embert formáljon, hogy úgyszólván a semmiből teremtsen, mint egy isten, nos ha egy ilyen formátumú színészről van szó, a kritikus arra hajlik, hogy a hibát máshol, ne őbenne keresse, már csak azért se, mert Darvas Iván, hogy úgy mondjuk: született Krúdy-figura, akiben fiatalsága ellenére is megvan minden adottság Alvinczi szerepének alakítására. Miért maradt mégis adós Krúdy emlékező lírájával, sajátos légkörével? Feltehetőleg azért, mert rosszul irányították. De van egy másik ok is.

Kulturális életünk területén egy időben az osztályharcnak egy igen különleges változata dúlt, sajátos magyar változata. Egyik kiváló írónk a többi közt azt írta Horthyról, hogy egy fogadáson rácsapott a „főméltóságú" asszony fenekére. Ilyen és ehhez hasonló jellemzések következtében az úri osztályról a valóságtól nagyon távol álló kép alakult ki s ment át tankönyveken a köztudatba. Tudjuk, mi mindennel vádolhatjuk joggal a magyar úri osztályt, az azonban, aki azzal vádolja ez osztály tagjait, hogy a feleségük fenekét tapogatták nyilvánosan, hogy nem mostak lábat vagy késsel ették a halat, rossz úton jár.

Néhány esztendővel ezelőtt hangjátékot írtam, a cselekmény a két háború közötti korban játszódott, s a szereplők részben urak voltak. A színészek közül egyedül Uray Tivadar ütötte meg habozás nélkül a megfelelő hangot, s találta meg a megfelelő mozdulatokat. No de ő, hogy úgy mondjam, született úr volt, s egy színházi kultúra nem nyugodhat azon az alapon,

hogy mindenki olyan szerepet játsszék, amilyen az egyénisége, s ha erre vagy arra a magyar társadalom múltjához tartozó figurára nincs megfelelő egyéniség, a szerep eltűnik. Uray szerepét később a tévében Szendrő Józsefre osztották, aki a maga területén kitűnő színész, de arisztokratának sehogyan sem arisztokrata. Ugyan mi lett volna a Háború és béke Andrej hercegéből, ha a Szovjetunióban is ilyen felfogás uralkodna a színházi világban?

Az úri viselkedési formák, hangsúlyok, mozdulatok lassanként kihullottak színházi poggyászunkból. Az idősebbek közül néhányan még emlékeznek rájuk, a fiataloknak ez a világ vagy inkább ez a modor vagy a viselkedési forma idegen, ami az életben természetes, de a színpadon egyáltalán nem az. Hivatása szerint a színház a nemzeti múlt egészének a tárháza, a megfelelő kosztümökkel, hangsúlyokkal, viselkedési formákkal, mint az angoloknál, franciáknál, oroszoknál. Honnan meríthetett volna Darvas Iván - aki, ismétlem, fiatal Alvinczi szerepére -, ha a leltárból kifelejtették a magyar urat, mint ahogy a huszárt is kifelejtették? Holott a huszár tipikus magyar figura, „nagyszerű emberpéldány", mint Molnár Ferenc kifejezte magát. *Az Olympia* legutóbbi előadásán a „snájdig" huszár helyett egy tartalékos géhás tiszt lépett a színpadra. Ha nem is ekkora, de ilyenszerű kiábrándulással zárult *A vörös postakocsi* előadása is.

Szinte Gábor rajzai

KRÚDY:
A VÖRÖS POSTAKOCSI
(VÍGSZÍNHÁZ)

ALVINCZI: DARVAS IVÁN

REZEDA KÁZMÉR: TAHI
TÓTH LÁSZLÓ, ESZTELLA:
HALÁSZ JUDIT

A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ ELŐADÁSAIBÓL - ELIOT: KOKTÉL HATKOR
CÉLIA: DEMJÉN GYÖNGYVÉR, ISMERETLEN VENDÉG: BOZÓKY ISTVÁN

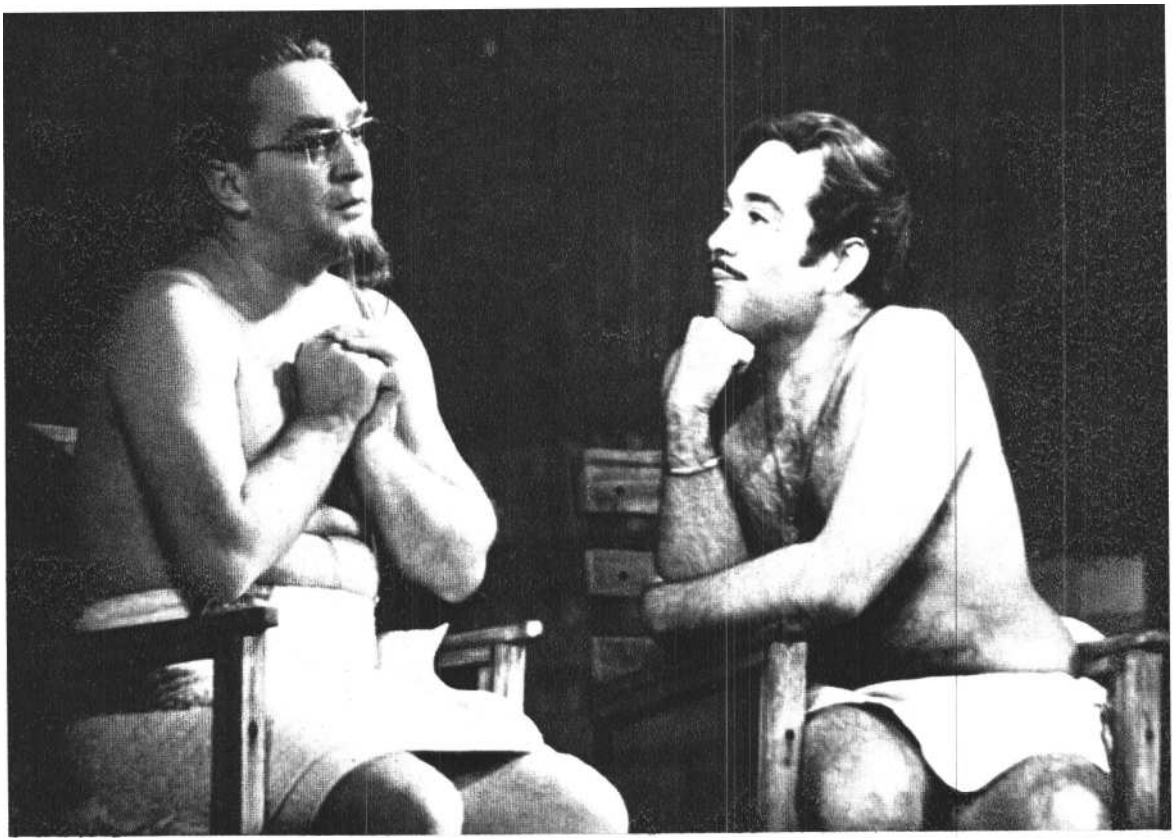
A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ ELŐADÁSAIBÓL - TOLSZTOJ-PISCATOR: HÁBORÚ ÉS BÉKE ANDREJ: HORESNYI LÁSZLÓ, NATASA: MOLNÁR PIROSKA, ROSZTOVA GRÓFNŐ: BARTA MÁRIA

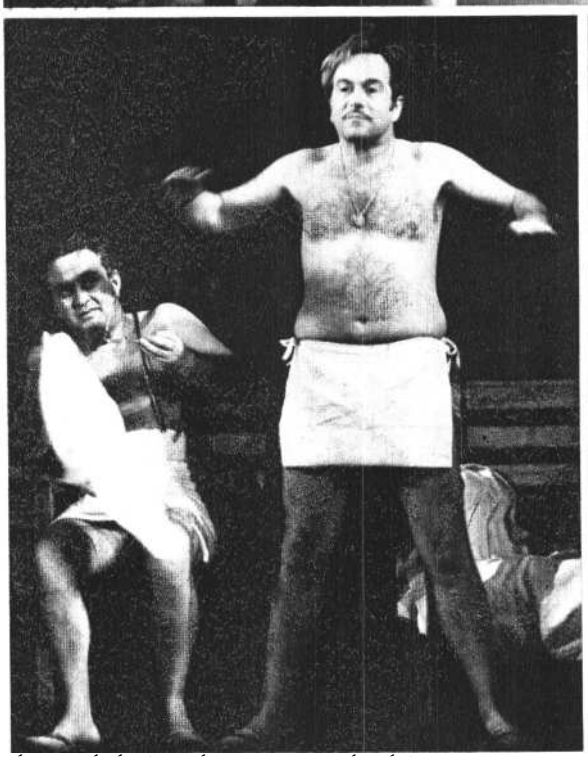
STRINDBERG:
HALÁLTÁNC
(PESTI SZÍNHÁZ)
EDGAR:
BÁSTI LAJOS,
ALICE:
SULYOK MÁRIA

STRINDBERG: HALÁLTÁNC (PESTI SZÍNHÁZ) EDGAR: BÁSTI LAJOS, ALICE: SULYOK MÁRIA

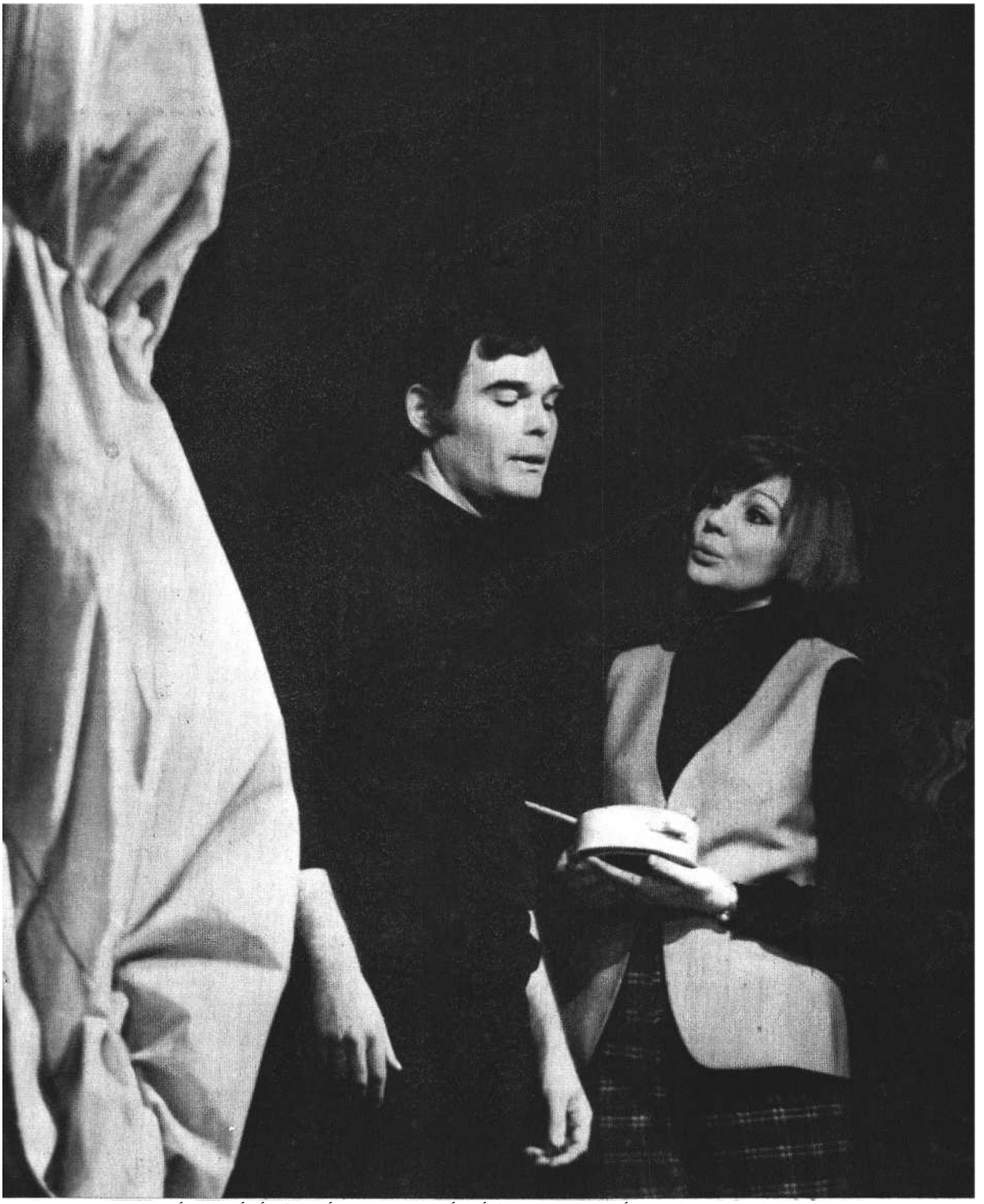
HÁROM JÁTÉK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) - SARKADI IMRE: A PRÓFÉTA
VIRÁG, A PRÓFÉTA: CS. NÉMETH LAJOS

MOHAMEDA: GÖMBÖS KATALIN, KARUSSZO: JUHÁSZ JÁCINT, VIRÁG: CS. NÉMETH LAJOS





HÁROM JÁTÉK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) KARINTHY FERENC: GŐZ
EGYIK VENDÉG: KÖRMENDI JÁNOS, MÁSIK VENDÉG: MÁRKUS LÁSZLÓ



HÁROM JÁTÉK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ) - HUBAY MIKLÓS: ANTIPYGMALION
BULCSU: LŐTE ATTILA, LÍVIA: ALMÁSI ÉVA

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetsorok néhány vidéki előadásról

A jegyzet óvatos műfaj; az önvédelem eszköze, az újságírás dzsiu-dzsicuja. Ha nem tudom átfogóan értékelni ezt vagy azt a jelenséget, ha nincs elegendő élményem vagy mondanivalóm: jegyzetet írok. Most is azt teszem, amikor arra vállalkozom, hogy a vidéki színházak évadjának első felé-ről beszámoljak. Néhány fontos darabot nem láttam, ezeket nyilván értékelni sem tudom, és még kevésbé általánosíthatok belőlük. Ha mégis itt-ott erőre kapok és határozottabban megnyomom a tollat, ezt csak azért teszem, mert noha az évad első felében csupán kilenc vidéki előadást láttam, sok év alatt sokszor kilencet volt alkalmam megnézni. És ez talán már előrelendítheti az írást kisebbfajta általánosítás felé is. Anélkül, hogy dzsiu-dzsicu fogásokra lenne szükségem.

Az évad első öröme: talán eltűnőben van a sznobság. Vagyis az a műsorpolitikai elv, amely körülbelül így fogalmazódik meg: majd bolondok leszünk eljátszani egy vidéki színház után ezt vagy azt az új magyar darabot. Ez az elv persze csak a prózára vonatkozott, az *Isten veled, édes Piroskám*-ra, a *jegygyűrű a mellényzsebben-re* és az *Éjféli randevúra* nem.

Ne törjünk könnyedén pálcát e fölött az elv fölött. A színház mint tervteljesítésre kötelezett intézmény abból él, hogy a közönség jegyet vált az előadásaira. De a társulatot mint művészeti egyesülést az élteti, hogy fölfigyelnek rá. Az se rossz, ha a preszszóban gratulálnak az alakításhoz, de még jobb, ha ennek nyomtatásbeli következményei vannak. Vagyis: ír róla a sajtó. Márpedig az utánjátszásról nem ír a sajtó. (Legfeljebb a helyi sajtó, de színház és helyi kritika viszonya külön cikk témája lehetne. Javaslom is: a vidéki színházak tagjai feltétlenül elolvassák majd.)

Az ellentmondást: jó darabot más színház után bemutatni, de vállalni a sajtó - érthető - részvétlenségét, csak a siker oldhatja fel, már amennyire képes rá. Úgy látszik, az évad elején Raffai Sarolta darabjánál ez bekövetkezett. Hosszú idő óta először fordul elő, hogy egy jól megírt új magyar drámát a vidéki bemutató után másutt is előadnak. *Az Egyszál magam* Kecskeméten operett-siker volt (bár ezt a fogalmat is ideje lesz átértékelni, mert sok operett már távolról sem siker), majd eljátszotta az idei évadban Kaposvár és Békéscsaba is, ugyancsak eredményesen. Itt tehát némi frontáttörés tanúi lehettünk, ami főleg a szerzők oldaláról nagyon üdvös. Mindenki tudja: bármilyen javulást ígérjen is az új szerzői jogi törvény, egyetlen vidéki színház számára ezután sem lesz nagy üzlet darabot írni. Háromnak, négynek sokkal inkább. Az erkölcsiekről nem is beszélve.

Nyomozás a közönség után

Sok évvel ezelőtt rosszmájú megjegyzést hallottam: X. Y. feltalálta a közönség nélküli színházat. Ma már nem kell feltalálni: van. Csakhogy amíg az előbbi megjegyzés alapja az volt, hogy műsorával az illető színháZ lassú elszakadó mozdulatokat tett a közönségtől, ma sok színház vaskos kötelekkel szeretné az üléshez rögzíteni a nézőt. Az elüzletiesedésnek (borzasztó szó, nem lenne jobb : boltosodás ?) itt-ott nemcsak veszélyei vannak már, hanem közvetlenül fenyegető jelei is. Lehetséges, hogy az *Isten veled, édes Piroskám* olyan kitűnő mű, hogy né-hány kivételével valamennyi vidéki szín-háznak elő kellett az idén adnia ? A néhány kivétel: ahol bemutatták és ahol már tavaly eljátszották. Nem sorolok további címeket az idei évadból, mindenki tudja, mire gondolok.

Sajnálatos azonban, hogy a közönség nélküli színház ott is létezik, ahol ez egyáltalán nem indokolt. Szegedi Játékszín címmel a régi kamaraszínház helyén új, érdekes műsorpolitikai elképzeléseket igyekszik megvalósítania Szegedi Nemzeti Színház. Észrevehető bizonyos törekvés a népszínház létrehozásával párhuzamosan a kö-

zönség ízlésének nevelésére is. Három címet említek egymásután a Szegedi Játék-szín idei műsorából: *Bánk bán, Ez fantasztikus!, Koktél hatkor*. Mindegyikről nyugodt szívvel mondhatom: nemcsak rangos, élvezetes előadás volt, hanem bár-milyen közönség érdeklődését is felkelthette. Mégis, csaknem üres nézőtéren - nagyon kiváló, modern előadásban - láttam a Katona-drámát Bozóky István rendezésében. Nem voltak többen *az Ez fantasztikus!* angyalian bájos, roppant derűs előadásán - Szász Károly rendezte -, és a *Koktél hatkor* című T. S. Eliot-drámánál sem (rendezője ugyancsak Bozóky István volt). A jegyzet műfaja megóv attól, hogy az okokat mélyrehatóan elemezzem; nem is tudnám. Ezeknek az előadásoknak jó sajtója - a *Bánk bánnak* nívódíja is - volt, az egyik közülük musical, tehát zenés is meg modern is. Az Eliot-darab : csemege, nálunk szinte ismeretlen szerzőtől.

Közösen kellene gondolkodni a jobb propagandán, a színház és közönség optimális kapcsolatának lehetőségein. Mert ez tapasztalható - nem egyedül Szeged súlyos gondja. Debrecenben a nagyon gusztusos kamaraszínházban (a szegedi ugyanis sajnos nem az) új zenés vígjátékot láttam né-hány nappal a premier után, szombat este. Gyönge félház mellett. Nem jó a darab, nem kiemelkedő az előadás sem; mégis mainak tűnik a témája, neves táncdalszerző jegyzi a muzsikáját, és címe is szórakozást ígér. Ki igazodik el ezen?

Sztár vagy együttes

Vaszy Viktor, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója nem a prózával, hanem az operával kapcsolatban mondta egy nyilatkozatában: mi nem tudunk sztárokat felléptetni Szegeden, nekünk ensemble-kultúrára kell törekednünk, az együttes-kultúrát különben sem a sztárok teremtik meg. Mutatis mutandis : vonatkozik ez a vidéki prózára is.

Anélkül, hogy bármely vidéki színház bármely kiváló művészét megsérteném: vidéken aránylag kisebb a lehetőség az olyan előadásra, amelyen egy-egy nagy sztár a vonzóerő. (Kivéve persze a vendégjátékokat, amit nagyon jó lenne a kecskeméti *Liliom* után másutt is szorgalmazni.) Bizonyára ez is egyik oka annak, hogy a vidéki színház, ha élvezetes előadást akar produkálni, az ensemble-kultúrát helyezi előtérbe.

Láttam Veszprémben *a Spanyolul tudni kell* című Tabi-darabot. Nem ékeskedtek a színlap elején olyan nagy nevek, mint a Vígszínház előadásán, de maga az együttes-játék jobb, gördülékenyebb volt. Nem láttam egyetlen önző futballistát sem, aki hosszú másodpercekig tartja magánál a labdát, mert csak ő tudja kapura rúgni: mindenki továbbadta a poént, és néha az epizódista sütötte el. Aki esetleg nem is jelentéktelenebb színész, mint a főszereplő. De elmondhatnám ugyanezt *a Koktél hat*korról, *a* debreceni Macbirdről vagy a szolnoki *II*. Edwardról is, noha annak játékmodorát, rendezését bíráltam.

Nem teljesen új, de a idén különösen biztató jelenség az együttes-játék fejlődése. Alig voltam olyan előadáson, amelyen legalább ennek igényével ne találkoztam volna.

Mit ért meg a néző'?

Nem vidéki jelenség csupán, hanem országos és rendezői útkeresésekkel is összefügg: a gyakori bizalmatlanság a néző iránt. Vagyis: nem tudja eldönteni a színház, főleg modern daraboknál, de itt-ott klaszszikusoknál sem, hogy meddig kell el-menni az értelmezésben. Néha azt is elmagyarázza a rendező, a díszlettervező vagy a színész, ami a modern színjátéknak valósággal közhelye már, néha pedig azt sem, amihez vájtfülű néző értelmének is szilárd mankóra lenne szüksége.

Két példát említek. Marlowe-Brecht *II*. Edwardjának szolnoki előadásán Berényi Gábor rendezésében a puritán - és egyébként kitűnő - színpadkép kevés fogódzót ad a cselekményhez, a színhelyváltozásokhoz, a közönséget csak a szöveg - a nem nagyon könnyű szöveg - igazítja el a bonyolult mondanivaló útvesztőiben. Ami Brecht leleménye - és más Brecht-darabnál

talán felesleges teher is a játékon -, a képfelirat, az hiányzik a szolnoki előadásból, noha ezeknek a feliratoknak itt alapvető tájékoztató funkciójuk volna.

A Macbird öt Giricz Mátyás vitte színre Debrecenben, a színház próbaszínpadán. Kiváló előadás, a rendező fejlődésének is jelentős állomása, szinte minden szereplő a helyén van. Vitatkoznivalóm csupán egyetlen, látszólag jelentéktelen mozzanatával akad. *A Macbird* tudvalevően nyíltan a Kennedy-gyilkosságról, a johnsoni politikáról szól. Nincs félreértés, belemagyarázás; ha a szöveget csupán felolvassák, a közönség 90 százaléka akkor is érti, kikről írta ez az aranyos amerikai diáklány, Barbara Garson a pamfletet. Debrecenben szerencsére nemcsak elmondják, hanem kitűnően el is játsszák a szöveget. De a rendező helyenként még nyomatékot tett a játékra: mihelyt az amerikai politika egyik-másik prominens képviselője kerül szóba, annak hatalmas fényképét is megvilágítják, vagy pálcával megmutatják - gyengébbek kedvéért. Nem vitatom: vannak ilyen gyengébbek is, de azok ritkán váltanak jegyet stúdióelőadásra. És különben sem nagy tragédia, ha meghagyjuk a néző jogát a gondolkodáshoz.

A két, szinte csak véletlenül kiragadott példa közt nincs ellentmondás: itt is, ott is rá kell lelni arra a határra, ameddig az értelmezésben el kell mennünk, akár az egyik, akár a másik irányban. Ha agyonmagyarázzuk a drámát, elkedvetlenítjük a nézőt; ha túlságosan sokat építünk a fantáziájára, és legalább távolról nem határoljuk körül, megint elidegenítjük a színháztól. Lehet, hogy némelyik színház lassan kiürülő nézőtere ezzel is magyarázható?

Mérleg helyett

Most az illenék ide: egészében véve nagyon jól indult ez az évad. Vagy: ami azt illeti, bizonyos vagyok benne, hogy .. . Tehát: értékelni kellene a szezon első felét. Szerencsére ettől a veszélytől már a cikk címével és a cím magyarázatával megvédtem magamat. Mérleg helyett - amire néhány hónap elteltével nem is lehet vállalkozni - hadd foglaljak össze néhány új vagy újnak tűnő színházi jelenséget vidéken.

Az egyik: népszínház és stúdió, nagy tömegnek szóló és szűkebb rétegeket érdeklő előadások találkozása, kölcsönhatása és összhangja. A mindenkihez utat találó produkcióival párhuzamosan megindult tehát a különféle rétegek érdeklődésének felkutatása - Szegeden, Debrecenben például, de hallottunk Miskolcon és Győrött is ilyen törekvésekről -, ami azt jelenti, hogy népszínház és kamaraelőadás nincsenek egymással ellentétben. Sőt, mind a társulat, mind a néző szempontjából egymást ragyogóan kiegészíthetik. Újból *a Macbirdre* célzok, mert ez jelzi a legpregnánsabban: ilyen szűkkörű előadás néhány színésznek rendkívül jó alkalmat teremt képességei bizonyítására. Ami a televíziónak mindmáig megoldatlan gondja, *hogy* kénytelen mindenkihez szólni egyszerre, ebben keres új utakat néhány vidéki színház. Úgy látszik, nem eredménytelenül.

A másik: a színpadi kivitel, a szcenikai, díszlettervezési munka javulása. (Amit a dramaturgiai munkáról csak ritkábban mondhatunk el!) Az együttes-játékra törekvés, ami a közönséget is jobban a színházhoz köti, és a színészeket is előrelendíti a pályán. Külön kell szólni a rendezői tevékenység színvonalának általános emelkedéséről vidéken, még a sokáig lenézett könnyű műfajban is. Es ez azt is jelenti, hogy bizonyos színházi gondok eltűnőben vannak.

Hogy nyomukban - ilyen az élet! - újabb gondok keletkezzenek.

KÉT ANKÉT

zajlott le a vidéki színházakban; Szegeden az Ez fantasztikus! c. musical előadásáról, Gábor István színházi kritikus vezetésével, továbbá Szolnokon Lengyel György rendező és Bernáth László színházi kritikus vezetésével Marlowe-Brecht II. Edward c. művének előadásáról.

SZÁNTÓ JUDIT

A Strindberg-dosszié

Nem az első eset színházi életünkben: élményt áhító, izgatott érdeklődés előzi meg egy régóta, esetleg soha nem játszott szerző vagy mű előadását - aztán a bemutató lezajlik és nem dönt el semmit. Nincs hangos bukás, szenvedélyes viták sem lángolnak fel, csak épp a várva várt találkozás fakul egy színházi estévé a sok közül. Pedig az ilyen bemutatóknak tárgyalásokra kellene emlékeztetniök, amelyeken szerző (illetve mű), előadó együttes és közönség elválaszthatatlan háromsága méretik meg a korszerű színjátszás ítélőszéke előtt; ehelyett langyos beszélgetés alakul ki, amely nem torkollhat ítéletbe. Igy volt ez például az ókori tragikusok vagy O'Casey, Sartre, Dürrenmatt nem egy, izgalmasnak ígérkező drámája esetében, és így történt most, Strindberg *Haláltáncának* Pesti színházi bemutatója alkalmából is.

Pedig a „Strindberg-dosszié" tárgyalása különösen érdekesnek ígérkezett. Strindberget a felszabadulás óta nem játszották nálunk; sajátos ellentmondás feszült e tény és az utóbbi évek során világszerte fellángoló Strindberg-kultusz között. Eugene O'Neilltől Tennessee Williamsen át Edward Albee-ig rá hivatkozik az egész modern amerikai dráma; elődjének vallja Sartre, aki *a Zárt* tárgyalásban tömören megfogalmazta a Strindberg műveiből sugárzó gondolatot: „A pokol - a többi ember", és köztudott, mennyit köszönhet a „sátáni viking-nek" - így nevezték a maga korában Európa-szerte - az abszurd dráma, amelynek egyik fő témája a mindennapi kapcsolatok banalitása mögött rejlő meg nem értés, el-idegenedés. A Strindberg-hatás tudatosodásával párhuzamosan mindenfelé egymást érik a Strindberg-reprízek is, és ezek között épp *a Haláltánc* az egyik listavezető. Az utóbbi időben rendezte többek között Jean Vilar, Glen Byam Shaw és Erwin Piscator, és műsorra tűzték már a cseh, a lengyel és a jugoszláv színházak is. Indokolt volt hát, hogy a Strindberg-dossziét előbb-utóbb nálunk is felnyissák.

Úgyanakkor a bemutatót megelőző érdeklődés egyik forrása éppen a periratok ismerete volt. Ha sok szólt is Strindberg mellett - drámáinak klasszikus tömörsége, iskolában tanítható, óramű biztonságú szerkezete és dialógustechnikája, fojtott, lidércnyomásos atmoszférája -, a kérdés ismerői tudták: Strindberg problematikus szerző. Közhelyszerűen emlegetett nőgyűlölete mögött szemléleti problémák húzódnak meg, a nemek harcának abszolutizálására való hajlam, a lelki szadizmusnak és mazochiz musnak az a már-már öncélúnak ható kultusza, amely miatt prófétájának tekinti a Nyugaton ma oly divatos „kegyetlen színház" is. Emellett konfliktusainak időnként a melodrámát súroló kiélezettsége, a naturalista romantikának egyes, a szecessziótól is átlengett túlzásai a modern színpadon könnyen válhatnak visszássá. (Már az 1942-es, Somlay Artúr-féle magyar felújítás kritikusa is a moziba tanácsolta el a főpróba közönségét: ott még többet lehet nevetni.)

A Pesti Színház bemutatójának eredményét tulajdonképpen csak az előadás első fele, *a Haláltánc* című dráma első része alapján volna érdemes taglalni; mű is, előadás is ebben a szakaszban kínál az elemzés számára érveket és ellenérveket. A második rész fölött okosabb lenne elsiklani, hiszen nyilvánvaló, *hogy* ezt Strindberg egy gyenge pillanatában írta, állítólag azért, mert megbecsült német fordítója az első részt túl erőszakosnak találta. Ihletettség nélküli előadásáért a művészeket sem érheti gáncs: ezt a sápatag toldalékot, amely kibillenti egyensúlyából a két főszereplő pompás jellemrajzát és egymáshoz való viszonyuknak mesterien felépített betonszerkezetét, amely Augier és Dumas fils társalgási drámáinak legüresebb sablonjait elegyíti cukrozott újromantikus idillel, aligha lehetett volna másként, jobban eljátszani. Edgar és Alice az első részben zseniális összehangoltságban járják a haláltánc figuráit, a második

részben azonban a két szerep két erőtlen szólószámmá apad; a kapitányból és feleségéből, ebből az egymáshoz láncolt hús-vér emberpárból, akiknek egyetlen mozdulata sem képzelhető el a másik ihletése és reagálása nélkül, kontaktus nélküli ördög és angyal lesz, akiket csak a cselekmény mechanikus önkénye mozgat.

A második rész bemutatásával a színház eleve meghiúsította az ítélet kimondásának lehetőségét, hiszen a közönség a két részt egyetlen színházi élményként fogadja be, és ha az első rész talán Strindberg javára billenti is a mérleget, a két rész együtt akkor sem nőhetett volna perdöntő sikerré.

Szóljunk tehát a továbbiakban külön az első részről, mint Strindberg további hazai pályafutásának szempontjából az egyedül mértékadóról. Meg kell állapítanunk: Strindberg ebben sem nyert csatát. Ami eleve problematikusnak tűnt: világának hermetikus zártsága idegenszerűnek, áthidalhatatlanul távolinak tetszett, a helyzetek és párbeszédek kiélezettsége pedig az össze-tett tragikumból nem egyszer billent át szimpla komikumba. De vajon egyedül Strindberg hibájából történt-e így?

Több kritikában a laikus olvasó szemét is megüti egy furcsa kettősség. Míg szerzőik egyfelől dicsérik Horvai István rendezői koncepcióját, amely - modernizálva a dráma hangvételét - feloldotta a sötét tragikumot és a könnyed irónia, sőt, a komikum felé terelte, másfelől külön bekezdésben megállapítják, hogy ez a hangvétel a nézőt dezorientálja, vegyes hatást kelt benne. Holott a rendezői koncepció értéke elválaszthatatlan a közönségre tett hatásától.

Helyes volt-e tehát Strindberget ilyen módon modernizálni? Véleményünk szerint nem. A hangsúlyok természetesen koronként változhatnak, és így jogosult és korszerű lehet, ha a tragédiák tolmácsolásában ironikus, tragikomikus vagy groteszk felhangokat pendítünk meg (korunk sajátja, hogy a tragédiákat éppenséggel csak perspektíváik ilyen meghosszabbításával érzi megrendítőnek és teljesnek). Ám az alaphangot megváltoztatni nem annyit jelent,

hogy vitánk van az adott műalkotással, hanem egyszerűen azt, hogy nem hiszünk benne. Strindberg *Haláltánca* par excellence tragédia; ha nem tragédiának játsszák, akkor fölösleges színre vinni. Anélkül, hogy a két mű értéke közé egyenlőségjelet tennénk, hadd jegyezzük meg: senkinek sem jutna eszébe Hamletet a színpadon négy-kézlábra állítani. Alice és Edgar az eszmélés egy pillanatában négykézláb áll. Strindberg instrukciója e helyütt: „Alice térdre hullik". Ha Alice-tól elvitatjuk e póz jogát, Edgartól pedig azt, hogy eközben egyenesen álljon, akkor színpadot sem érdemel-nek.

A Haláltánc első részével, a benne tükröződő szemlélettel és az alkalmazott eszközökkel természetesen lehet vitázni. Mindamellett az egyensúly a magánjellegű férfinő tragédia és a tragédia társadalmi beágyazottsága között itt épebb, mint az író számos más művében. A századeleji közönség, soraiban Németország és Ausztria haladó fiatalságával, a két szereplő poklába a polgári házasság és ezen túl az egész polgári életforma csődjét, fojtott, kiúttalan zártságát látta bele. Ugyanakkor - bizonygatni is fölösleges - *a Haláltánc* persze nem tézisdráma. Hőseinek sorsa nemcsak az adott kor és környezet elé tart tükröt; benne magára ismerhet a múlt, a jelen és a jövő minden olyan emberpárja, akik együtt főnek egy eleve vagy a későbbiekben elhibázott, egész életüket eltorzító kapcsolat katlanjában. Mindamellett, már csak a Nyugaton felvirágzó Strindberg-kultusz egyoldalúságának korrekciója érdekében sem árt utalni rá: Edgar és Alice maga zárta magát a ketrecbe, de *hogy* ki ne törhessenek, arra egy egész társadalom is vigyáz. Mintha ezt jelképezné a szobájuk előtt fel-alá járkáló őr, akiről Strindberg instrukciója szól, bár az előadásnak - a rendezői koncepció értelmében - sajnálatosan nem volt szüksége rá.

A rendező mihelyt feltámasztotta, már le is járatta az írót. A félresikerült életű, társadalmilag is csődöt mondott katonatiszt és a hajdani tehetségtelen színésznő, jelenleg férjének kiszolgáltatott asszony (és ezen túl az össze nem illő férfi és nő) monumentális

párviadala helyett a színpadon két bogaras kispolgár piszkos, kisszerű acsarkodása zajlik. Bármily távolinak és túlhaladottnak tűnnek is a mű egyes koncepcionális és formai vonatkozásai, tompításuk, elfogadtatásuk, korszerűvé hangolásuk útja nem a komikumba való transzponálás lett volna, hanem a modern játékstílus legjellemzőbb vonása: az egyszerűség.

Hadd hivatkozzam ismét magára a drámára. A rendezés Edgar és Alice együttélését az első pillanattól kezdve az elviselhetetlenség forrpontján mutatja be és mindvégig ezen a szinten is tartja; ez az állandó maximális hőfok már önmagában is komikus hatást kelt. A dráma szövedéke azonban sokkal bonyolultabb ennél. A robbanások feszültségtől vibráló fegyverszüneti időszakokkal, a fásult-fájdalmas rezignáció perceivel, sőt, bármily különösen hangzik is, hajdani szebb emlékekből táplálkozó, elvetélt közeledési kísérletekkel váltakoznak, és nem hiányoznak a tisztultabb mérlegelés, a pokolból való kitekintés villanásai sem. Edgar egy világos pillanatában elpanaszolja: azért él így, mert hasztalan keresett önmagán kívül valamilyen szilárd támaszpontot. Ezeket a részeket azonban az előadott szövegből vagy kihúzták vagy megfosztották őket hangsúlyuktól.

A rendezői koncepcióval való vitának szükségképp ki kell terjednie a koncepciót tiszteletben tartó színészi játékra is. Ez a játék, minden kitűnő részletmegoldása, két nagy színészegyéniség félreismerhetetlen jegyét hordozó szuggesztív pillanatai ellenére, két okból sem lehet meggyőző. Először is Básti Lajos és Sulyok Mária is többé vagy kevésbé beleilleszkednek az említett rendezői koncepcióba, és tetejébe ennek során más-más eszközöket alkalmaznak. Ellentétes stílusban játszanak, és így eleve megvalósíthatatlan a tragédia alapfeltétele: a két hősnek a gyűlölködésben kiteljesedő, sziámi ikrekként való összenőttsége, minden megnyilvánulásuk ellentmondásos összjátéka.

Sulyok Mária mint Alice végig egyazon hőfokon lángol, gonoszsága oly monumentálisan romantizált, hogy egyenesen elébe megy a melodramatikus buktatóknak. Első replikája - melyhez az író instrukciója: „közönyösen, de kihívás nélkül" - már „hozza" mindazt, aminek csak fokozatosan, árnyalatonként kellene kibontakoznia. A szerep emberi hangjait is - a szabadulni vágyástól a férje iránti bizonyos becsülésig - áthangszereli az embertelen gyűlölködés régióiba, és így az asszony tragikumát sem tudja közvetíteni a nézőkhöz.

Básti Lajos alakítása már sokkal hűségesebb Strindberghez; Edgarja gonoszságában is emberi, ragyogó realista aprómunkával, finoman megoldott váltásokkal és átmenetekkel bontja ki előttünk a hős komplex képmását. Sulyok Mária játékának túlhevített egzaltációja elképzelhetetlenné teszi, *hogy* ez az emberpár nem huszonöt évet, de egy napot is kibírt volna ebben a légkörben; Básti Lajos hitelesen éli a kapitány egy napját, úgy, hogy játéka nyomán a huszonöt év képe is kikerekedik előttünk. Ő hiteti el a nézővel, hogy ennek az együtt-élésnek hétköznapjai, viszonylagos nyugalmi szakaszai is vannak, és partnerével ellentétben a játék elején is érzékelteti, hogy a házaspár szándéka szerint a mai este nem ígérkezik rosszabbnak a többinél; Kurt megérkezése, illetve a halállal terhes szívroham hevíti fokozatosan forrpontig azokat a sötét szenvedélyeket, amelyek a szélcsendes időszakokban is ott leskelnek a két egymáshoz bilincselt ember lelkében. Básti Lajos játéka tehát sok mozzanatában túlmutat a rendezői koncepción, ugyanakkor azonban, amikor épp a realista ötvösművészet naturalista túlrészletezésbe csap át, továbbá egyes megoldások szándékolt komikumával, az alak dimenzióinak szűkítésével mégiscsak beleilleszkedik abba. (Básti ezt is remekül, érett művészete különleges varázsával oldja meg, alakítása lenyűgöző látvány, csak éppen nem a teljes és ezért nem az igazi Edgart alakítja.)

A színpad ezúttal nem mondott ki egyértelmű ítéletet az író perében; a Strindberg-dossziét egyelőre félre kell tenni, a tárgyalás - a bizonyítási anyag kiegészítése céljából - elnapoltatik.

négyszemközt

Ádám Ottó

***az optimizmusról és a pesszimizmusról; a kritikusokról** és az esztétizálásról ;*
a szigorról és a kegyetlen színházról; a színházi folyamatosságról és az erkölcsről

Vajon miféle szikra az, amely indulatokat és vitákat lobbant lángra Ádám Ottó rendezői munkássága körül? Az ő tehetsége telítette-e ekkora elektromossággal, vagy pedig maga a mű, amelyet világra segített? A kettő lényegé-ben ugyanaz. Ádám Ottó *Éjjeli menedékhelyét,* a szereplőket a közönség estéről estére három-négy vastapssal ünnepli, a kritikusok pedig valósággal hajba kapnak rajta.

- *Mi inspirálta az Éjjeli menedékhely előadásának a koncepciójára?*

- Sztanyiszlavszkij Szatyinjának egy régi fényképét őrzöm - *feleli Ádám Ottó* -, és ezen éreztem mindig az ő előadásuk légkörét. Szatyin, ahogy Sztanyiszlavszkij ábrázolta: egy herceg rongyokban. *Az Éjjeli* menedékhelynek nem a piszka és nyomorúsága a fontos; a „mélyben" vagyunk, ahol az emberi sorsok csupaszon és priméren nyilvánulnak meg, ahol homályba vész az ide vezető út, és az is, amely innen elvezet. Ezen a menedékhelyen elsődleges a szeretet és a szenvedés, az önpusztító indulat, az irgalom és rezignáltság, a női sorsok reménytelensége. Az emberek megszabadultak összefüggéseiktől és azoktól a kényszerű szerepektől, amelyeket a társadalomban viselniök kellett. Ebben a koncertben talán kevesebb a szóló, a szólamok egymásnak felelgetnek, több az összehangzó harmónia, a kórus fájdalmas és szépséges éneke.

Örülök a zenei hasonlatnak, mert hiszen előadás közben hol ez, hol az a szólam válik hangsúlyossá, aszerint, hogy Ádám Ottó mire akarja felhívni a hallgatók figyelmét.

Az Éjjeli menedékhely egyik kritikusa kifogásolta, hogy Ádám Ottó tolmácsolásából hiányzik az optimizmus. Mi a véleménye erről?

- Optimizmus és pesszimizmus? Ezek csak szavak, és teljesen alkalmatlanok arra, hogy színpadi előadással kapcsolatosan elhangozzanak.

– *Miért?*

– Mert a művek maguk se nem optimisták, se nem pesszimisták. Minél árnyaltabban, gazdagabban, valóságosabban állítunk színre egy darabot, annál teljesebb a drámai élmény. Mint ahogy egy nehéz élethelyzetben elkeserít az idétlen viccelődés, de megnyugtat az a keserűség, amely a szituációhoz méltó, mert kevésbé érezzük magunkat magányosnak, ha a tragédia másban is szomorúságot kelt. Ugyanez vonatkozik a művészetre is. Értelmetlen kérdés, vajon pesszimista-e *a Hamlet, az Oedipus király, a Három nővér* vagy *az Éjjeli menedékhely. S* a kérdés az előadásra sem vonatkozhat.

Aztán megint csak előkerül egy ifjúkori élmény.

- A marosvásárhelyi társulat Kolozsvárott vendégszerepelt *az Éjjeli menedékhellyel.* Jól emlékszem: Szatyint Kovács György játszotta csodálatosan, a Bárót Delly Ferenc, Lukát Szabó Ernő. Én akkoriban orvostanhallgató voltam az egyetemen, és *az Éjjeli menedékhely* megrázó előadásának a hatására másnap reggel közöltem apámmal, hogy színésznek megyek Pestre. A Főiskolán két tanszakra jelentkeztemi: a színészire és a rendezőire, de csak az elsőre vettek föl. Három hónap múlva aztán Gellért Endre áthelyezett a rendezőire. Így lettem Nádasdy Kálmán növendéke, 1948-ban.

- *Hatott-e mai rendezésére az a régi kolozsvári élmény?*

- A Színész szerepét azért osztottam Dégi

Istvánra, mert az alak olyan sápadt-sovány átszellemülten él bennem azóta is, ahogy ott láttam. Akkor értettem meg, hogy a Színész vala-mikor a Sírásó szerepét játszotta és sohasem Hamletet.

– Ha ma látná az akkori előadást, vajon hogyan reagálna** rá? **Elképzelhető-e,** hogy **ami egykor tetszett, azt ma is elragadtatással fogadná?

– Eddig háromszor rendeztem *a Kispolgár*okat. Minden alkalommal azt hittem, mindent ugyanúgy csinálok, ahogy az előző alkalommal. Ugyanúgy építettem föl az előadást. A végeredmény mind a háromszor más és más lett. Hogy miért? Talán azért, mert mi magunk változunk az időben.

- S ez a változás miképpen nyilvánul meg rendezői munkásságában?

– A rendezők nehezen beszélnek munkájukról. A festő sem tudja analizálni a maga képét. De tőle ezt nem is várja a világ, tudomásul veszi, hogy ilyen. A rendezői mesterség sokkal spontánabb és ösztönösebb, mint ahogy hiszik. A rendező nem az a filosz, akinek képzelik. Inkább olyan lény, aki szerves koegzisztenciában, szigorúan meghatározott külső és belső körülmények között dolgozik. Ezért fogadom mindig gyanakvással azt a rendezői prekoncepciót, amely egyetlen egy alapötletre épül. Ez a szerves, ösztönös, spontán megvalósítás gazdagságával szemben csak szegénység.

- A közönséget érdeklik ***az úgynevezett kulisszatitkok, a*** *rendező* ***előzetes magyarázata, útbaigazítása .. .***

– Érdeklik, mert rászoktatták, épp ezért válik mindinkább bizonytalanná. Az igazi drámának naiv közönségre van szüksége, mondhatnám így is: ,,vallásos", morális közegre, amelyben a kollektivitásnak nagy a szerepe. Példa erre a görög színház, a középkori misztérium, az angol reneszánsz színház és a tizenkilencedik század társadalmi forradalmat hivő színháza. Ilyenféle közegben a dráma nem csupán játékosan hat, hanem elementáris erővel az egész embert ragadja meg, és ez a színház lényege. A közönség azonban napról napra kevésbé naiv. Az esztétizálás és okoskodás olyan légkört teremtett, amelyben mindenki igyekszik beavatott lenni. Aki nem beavatott, az kínosan érzi magát, bűn-tudata, szégyenérzete támad, fél, hogy nem eléggé okos, nem eléggé művelt ahhoz, hogy megértse, amit körülötte, lám, mindenki tud és ért. Így aztán a természeténél fogva naiv néző lehetőleg eltitkolja valódi érzéseit és gondolatait, amelyeket a mű benne felkelt, és alkalmazkodni akar a beavatottakhoz. Demoralizálódik, és éppen mert elvesztette naivságát, nem tud ellenállni a blöffnek és a szélhámosságnak. Ebben a szellemi zűrzavarban a néző boldog, ha valamiben megkapaszkodhat, ha megérti a szándékot, a rejtett vezérfonalat, az alapötletet. Ez ad az ötletnek manapság olyan nagy rangot, amely azelőtt sohasem illette meg.

– Eddig kétszer** is **említette az esztétizálást. Milyen legyen a kritika, ha teljességgel mellőzi az esztétikai** értékítéletet? Miért **áldásos az, ha a** közönség **megmarad naivnak** és **kívülállónak?

– A magyar színikritikában véleményem szerint jelenleg sok az ingerültség, a személyes indulat, az elfogultság, az előítélet. Ez sem a jó, sem a rossz előadást nem segíti. Minden elő-adás élő organizmus. A szereplők estéről estére felélesztik, újjáteremtik a tegnap elhagyott alakokat. Ehhez nyitott lélekre, hitre és önbizalom-ra van szükségük. A legtöbb előadásnak meg-van a maga - hogy úgy mondjam - női élete. Csakis megfelelő környezetben ragyog föl, csakis ott éri el legteljesebb formáját. Ezt viszont az esztétizáló okoskodás, a rendreutasító szigor gyakran megfagyasztja. És egy előadást soha sem lehet rehabilitálni: eltűnik az időben.

– A szigor? Hát arra nincs szükség?

- Ez bonyolult dolog. A sok polemizálás hatására a néző nem tud természetesen viselkedni, nem fogadja be úgy az élményt, mint a gyermek, aki először lát egy darabot. Amikor tizenhárom éves fiamat elvittem *az Éjjeli* ***mene****dékhelyhez,* valaki megkérdezte, vajon olvasta-e a drámát? Dehogyis olvasta, isten ments, feleltem rá.

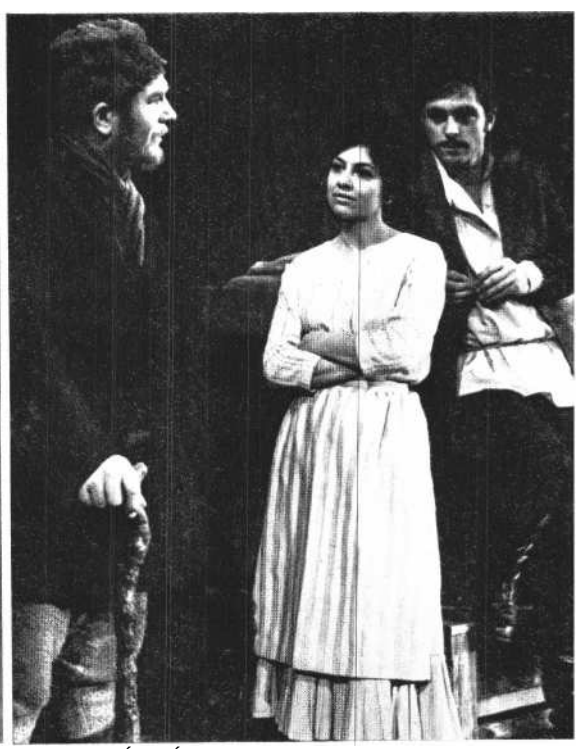
- Miért isten ments?

– Mert a színházi előadás sosem azonos a megírt darabbal. Az előadás, az életre keltett költészet sokféle komponensből tevődik össze. Jelen van mindenkelőtt a színész, aztán a kép, a fény, a szín, a hang. A színész hangsúlya, gesztusa, az előadás tempója, ritmusa, lélegzete, zenei komponáltsága. Sőt az aznapi nézőtér együttese, hangulata és az a világ is, amelyből a színész a színpadra, a néző pedig a nézőtérre érkezett.

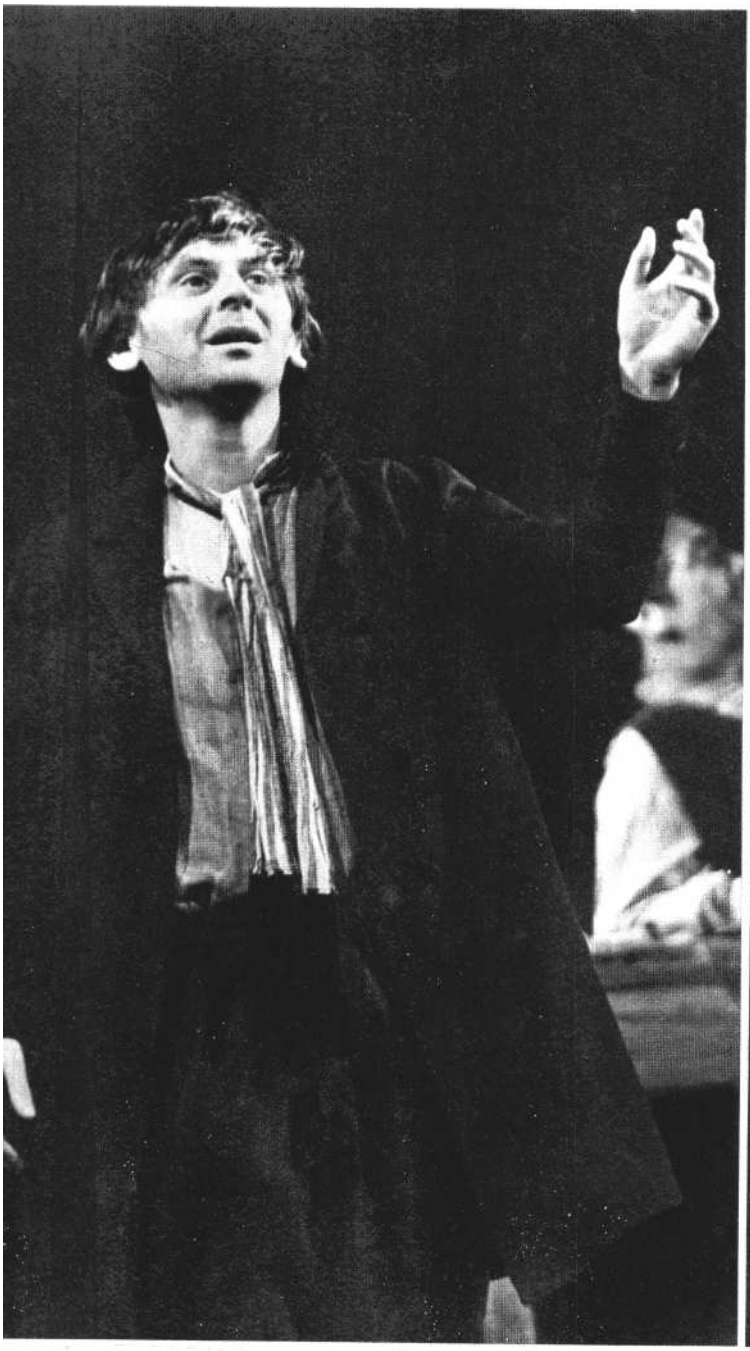
– Vagyis azt vallja, hogy a színház nem irodalom?

– A színház több, mint a dráma. Ezért él a dráma annyiféle életet, ahányszor felújítják és ahányféleképpen játsszák. Az a néző, aki nem tudja átadni magát a spontán örömnek, és ahelyett, hogy az előadást követné, a maga véleményét fogalmazza közben (megesik, hogy a kritikus is ebből az emberfajtából kerül ki), nem fogékony a színpadról feléje áramló eleven

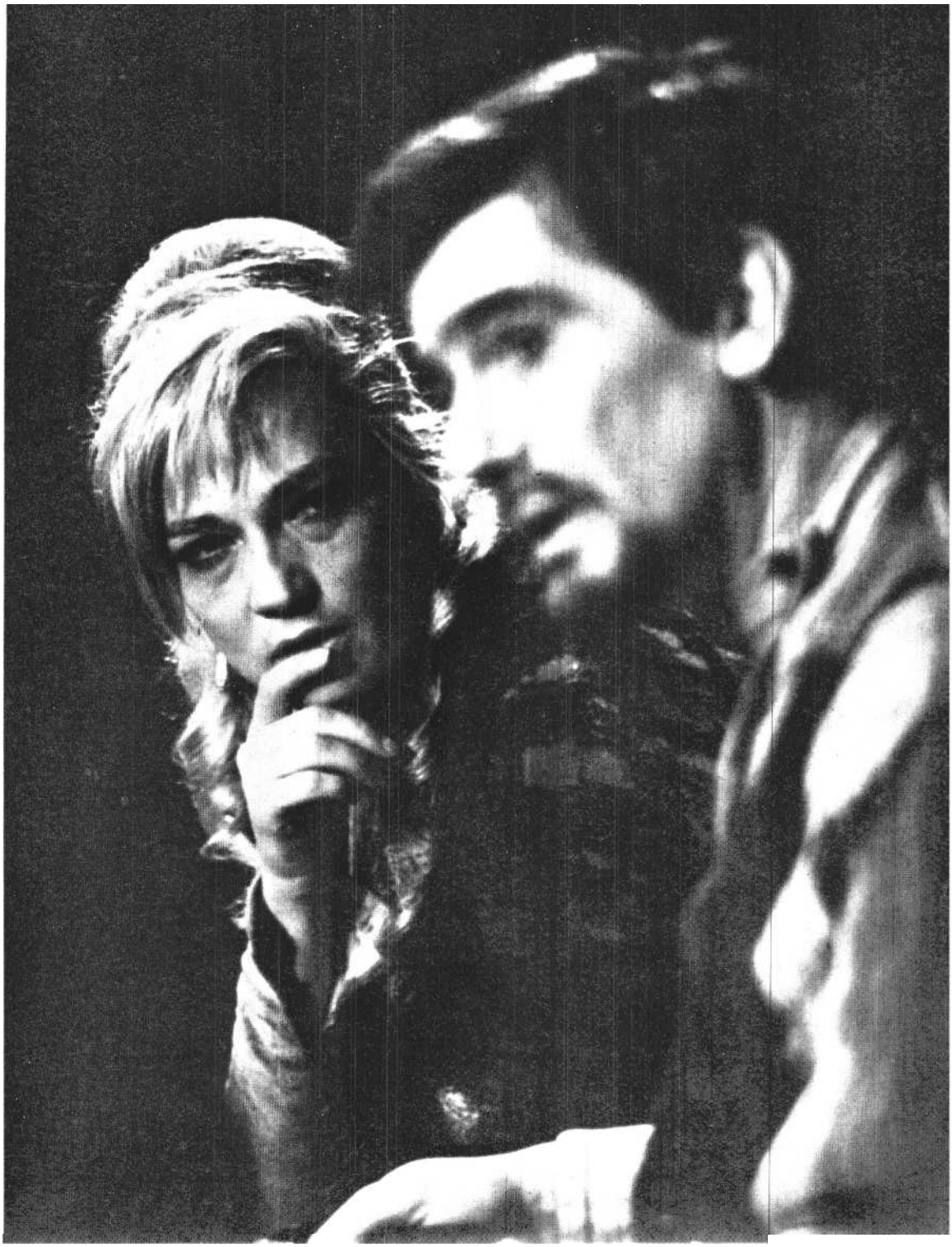
PÉCSI SÁNDOR ÉS ÁDÁM OTTÓ AZ ÉJJELI MENEDÉKHELY PRóBÁJÁN



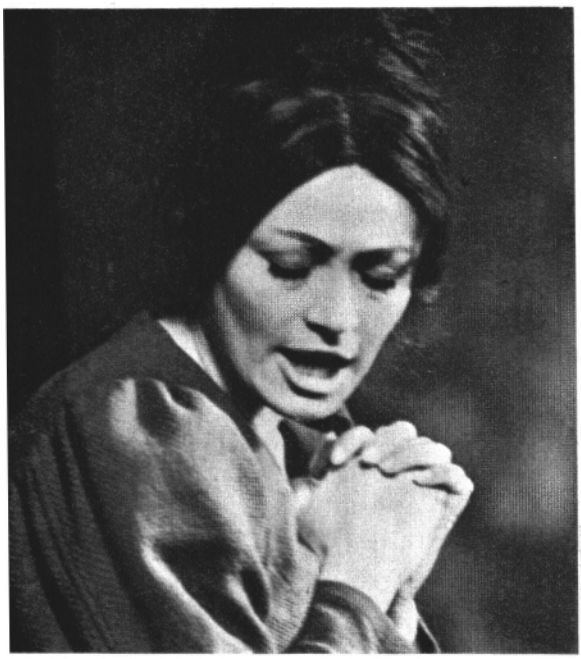
GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY (MADÁCH SZÍNHÁZ) - A BÁRÓ MENSÁROS *LÁSZLÓ,*
LUKA: PÉCSI SÁNDOR, NATASA: DOMJÁN EDIT, VASZKA PEPEL: HUSZTI PÉTER



GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY (MADÁCH SZÍNHÁZ)
A SZÍNÉSZ: DÉGI ISTVÁN, VASZILISSZA: PSOTA IRÉN

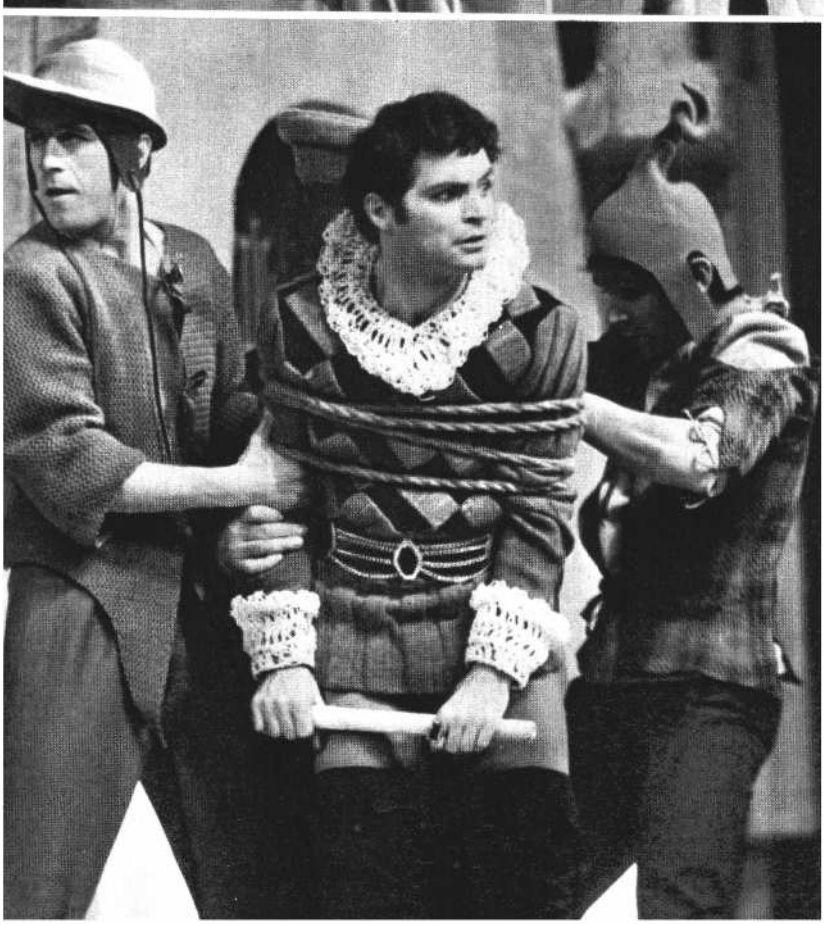


GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY (MADÁCH SZÍNHÁZ)
NÁSZTYA: VASS ÉVA, SZATYIN: GÁBOR MIKLÓS



SZEMES MARI NÉGY ARCA O'NEILL EGY IGAZI ÚR CÍMŰ DARABJÁBAN
(JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)

O'NEILL: **EGY** IGAZI ÚR (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ) NÓRA MELODY: SZEMES MARI

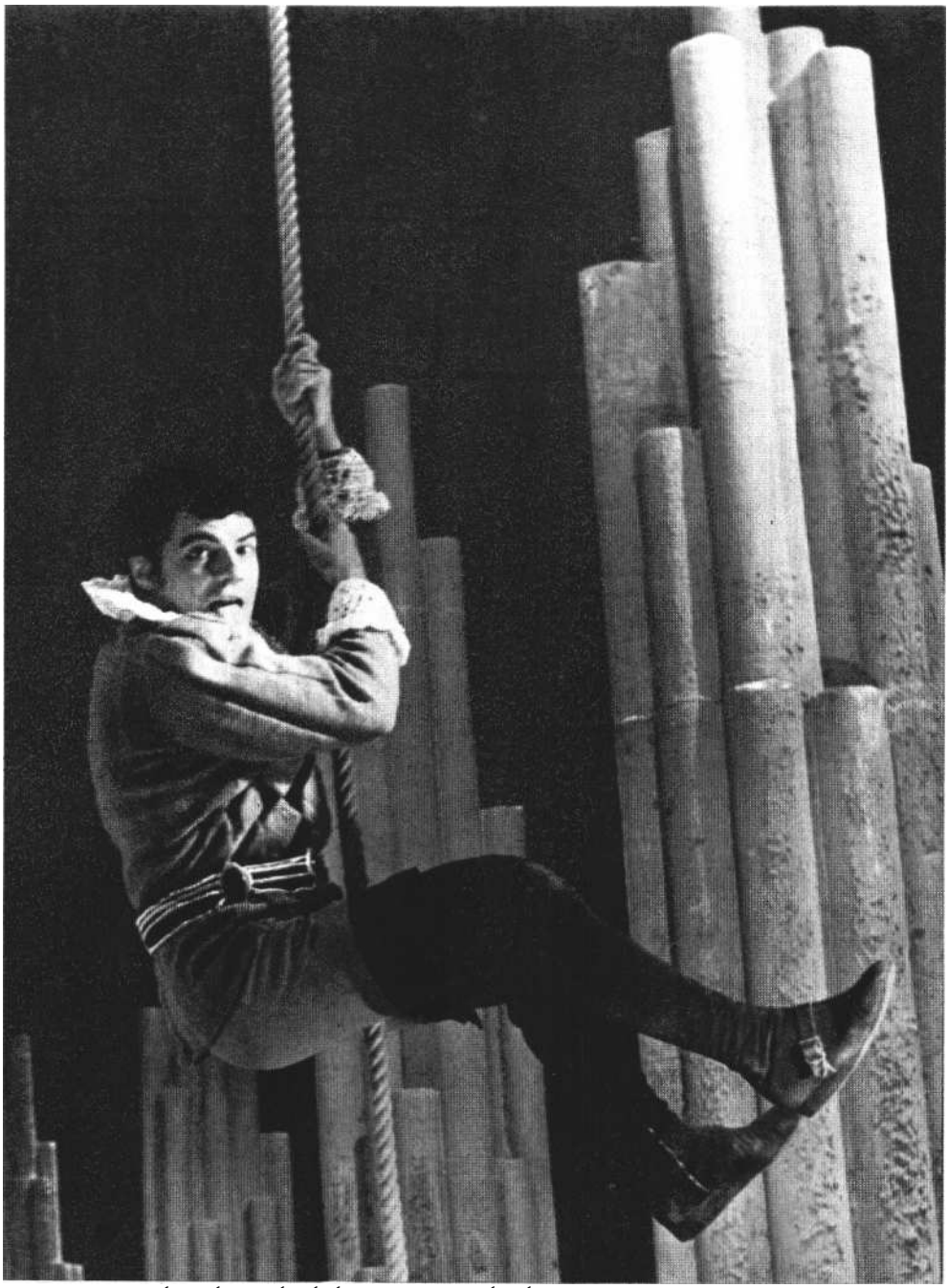


SHAKESPEARE
TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA
(NEMZETI SZÍNHÁZ)

LUCIANA DÁNIEL VAU
ADRIANA BÉRES ILONA

EPHESUSI ANTIPHOLUS
SZERSÉN GYULA

SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (NEMZETI SZÍNHÁZ)
SZOLGA: GYULAY KÁROLY, LUCIANA: DÁNIEL VALL SYRACUSAI ANTIPHOLUS: SZTANKAY ISTVÁN



SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (NEMZETI SZÍNHÁZ)
SYRACUSAI ANTIPHOLUS: SZTANKAY ISTVÁN

életre, nem tudja megkülönböztetni az élőt a döglöttől. Aki nem látja, hogy a színészből valóban sugárzik-e az elektromos ragyogás - az egyetlen, ami hitelesíthet egy színházi előadást - az olyan ember, mint *az Éjjeli menedékhely* Kosztiljovja, akire Luka azt mondja: „Van jó termőföld, és van olyan is, amelybe hiába veted a magot. Ha neked maga az úristen mondaná, Mihájló, embereld meg magad, az se használna. Amilyen vagy, olyan maradsz ..."

– Mi a véleménye, korunknak melyik a jellegzetes műfaja?

– A kor műfaja maga a színház. Többé már nem egyetlenegy alakítás, nem egyetlenegy rendezői előadás, még csak nem is egy együttes, hanem az egész színház. Egyívású emberek szellemi jelenléte, egy folyamat, egy magatartás a világban. Azelőtt azt mondták: Duse, vagy Sarah Bernard, vagy Moissi. Majd Reinhardt. Aztán egyre inkább azt, hogy Művész Színház, Kis Színház, Piscator vagy Brecht Színháza, az Old Vic, a Royal Shakespeare Company, a Teatro Piccolo. Mindaz, ami kevesebb egy szín-háznál: elégtelen. A magyar színházi életből - csekély kivétellel - épp ez a magatartás hiányzik. A színházak afféle semleges műtermek, amely-ben egymásután és egymástól függetlenül készülnek az előadások. A mi generációnk szét-öregedett egymástól, a fiatalok pedig össze se kerültek, nincs közös szellemi magatartásuk. Az állami szervek mesterségesen tartják együtt a szétválni kívánó együtteseket, a színházi vezetők között növekszik a diszharmónia. Egy-egy szép alakítás, egy-egy rendezői ötlet, olykor-olykor nagy ritkán egy együttes felvillanása: kevés. Ha viszont egy színház szabad szellemi társulás által jön létre, akkor annak számára ismét kitárul az egész drámairodalom: *a Rómeó és Jú-lia, a Három nővér, az Oedipus király,* s minden kezdődik elölről .. .

- Mindig ugyanazt a három-négy drámát említi. Miért éppen ezeket?

– Példaképpen mindig remekműveket kell választani.

– Ádám Ottót, nyíltan vagy suttogva, már érte az a vád, hogy konzervatív az ízlése. Mit válaszol erre?

– Szeretem a huszadik század művészetét. De nem hiszem, hogy a modernség azt jelenti: a tegnap leírt szó mára elavult. A huszadik század drámairodalma szervesen összefüggő láncolat. Csehovtól O'Neillig és Williamsig, Gorkijtól Thornton Wilderig, Millertől Albee-ig, G. B. Shaw-tól Brechtig, Dürrenmattig. Hol lehet ezeket elválasztani egymástól, miért kell ezen az

összefüggésen belül önkéntes határokat megvonni ? Miért avultabb az öreg Shaw humánus prédikálása a fiatal Peter Weiss kegyetlen papolásánál, miért kisebb értékű Brecht lírai Gruséja *a Kaukázusi krétakörben a* kemény Johannánál? Miért öregebb az ötvenéves Arthur Miller a negyvenéves Albee-nél? Miért deklaráljuk tegnapinak *a Salemi boszorkányokat* és mainak *a* Hairt? Miféle ijedt versenyfutás ez az idővel, miért ez a pánik, hogy valamiről lemaradunk, miért ez a félelem, hogy öregnek tekintenek minket, ha nem vagyunk szuper ultra korszerűek, és nem olyan darabot akarunk bemutatni, amelyen meg sem száradt még a tinta ? Én nem hiszek a kegyetlen színházban, sem Peter Weiss művészetében, de hiszek Beckett *Godot-jában,* annak a költőisége egy század múlva is él majd. A költészetben hiszek és nem az ügyeskedésben, a színpadkép kompozíciójában igen, de a szcenikai bravúrokban nem. Az életet létre csalogató ötletben igen, de a magát mutogató kitalációban nem. Az, hogy egy színházi előadás korszerű-e vagy sem, azt nem a bemutatott mű megírásának a dátuma határozza meg. Láttam már korszerű és megrendítő maisággal előadott *Lear királyt* az angoloktól, és láttam .. .

A mondat itt félbeszakad. Ádám Ottó nem fejezi be.

– Mit nevez kegyetlen színháznak?

– A kegyetlen színház híveinek az a céljuk, hogy az elembertelenedett világnak felmutassák önnön képét, hogy az emberek lássák a gonoszt, elborzadjanak tőle, és helyette a jót válasszák. Egy színpadi mű hatása azonban ritkán azonos a hirdetett tétellel. Egy témájában brutális mű például hatásában is brutális lehet, ha eszközei kegyetlenek. A gonosz felmutatása még nem riaszt el a kegyetlenségtől. Senki sem utálja meg a háborút délcegen masírozó német katonák lát-tán, senki sem borzad meg a tömegpusztítástól, egyetlenegy Auschwitz-ellenes darabtól. De a legegyszerűbb történet is felkeltheti az emberekben az önbecsülésnek és az önbizalomnak azt a jóérzését, amelyre oly nagy a szükségük. *A* jóság példája az egyetlen, amitől az embertelenség csökkenése remélhető.

Elgondolkozik :

– Mindinkább szaporodik a színpadon a brutalitás, a durvaság, méghozzá nem is artisztikus formában. Shakespeare királydrámáiban a véres történés mindig a szépség köntösében jelenik meg, nem pedig a maga naturális brutalitásában. Lehetséges, hogy ez a film hatása. A sok szörnyűség láttán kedvünk támad Szatyinnal együtt azt kérdezni: „Kit akarsz ijesztgetni?" Két világ-

háború után mit tud a színház fölmutatni, ami-nek a látványa megrázóbb, mint a szelleme? Csehov Asztrovja azt mondja: »Az ember legyen mindenben szép. Arcban, ruhában, lélek-ben, gondolatban ... " Az ő csúnya Szonjája a legszebb leányalak. Vajon mondhat-e ennél többet korunkról egy torzszülött a színpadon?

– Az elmúlt években sokat járt külföldön. Élményeiből mit hasznosított a maga számára?

– Rómában vagy Stratfordban az döbbenten meg leginkább, mennyire azonos a város azzal, ami volt. Róma ugyanaz a Róma, a gyerekek azoknak a gyerekei, unokái, dédunokái, akik ugyanazon a téren ültek, ugyanazt a fajta bort itták valamikor. Ebben a hosszú folyamatban az élet rövidsége és az emberi esettség elviselhetőbbnek tetszik. Egyik a másikból következik, egyik sem lehet meg a másik nélkül. A mi életünkből éppen ez a folyamatosság hiányzik legfőképpen, az azonosság vállalása. A múlttal való azonosulást nem helyettesítheti a hagyomány ápolása, vagy amit annak nevezünk. Az apám és a nagyapám nem hagyomány, hanem én magam, létezésem feltétele. Folyamatosság nélkül nincs igazi nemzeti kultúra, sem iroda-lom, sem dráma, sem színház. És amit az öltözködés divatja megtehet, hogy szabadon turkál az elmúlt korok ruhái között, és hol ezt, hol meg azt kotorja elő, azt a művészet nem teheti meg. Vállalnunk kellene egész múltunkat, a sikerültet éppúgy, mint a kevésbé sikerültet, az aranyat éppúgy, mint a sarat. Még akkor is, ha az épp az ellentéte annak, ami ma járja.

– Mit vár az elkövetkezendő színháztól?

- Mostanában érdekes könyvet olvastam a japán Noról. Mindazoknak, akik az ősi kínai vagy japán színházon nevelkedtek - és ez minden keletire, sőt az orosz művészetre is vonatkozik - a színház: szertartás, amelynek a színész beavatott részese. Európában az elmúlt három évszázad alatt a moralitás és a színház mindinkább elszakadt egymástól, csak a legnagyobbak egyesítik továbbra is: Csehov, Gorkij, Shaw, Wilder, Beckett. Ezek az írók kétségbeesetten prédikálnak, mert moralisták és hatni akarnak arra a közegre, amelynek írnak. Ha a színház végképp elveszti a moralitás iránt való fogékonyságát, akkor ismét bajba kerül...

A kávéházi asztalnál most sok minden szóba került. Ádám Ottó sikerei és útkeresései, mű-vészi érzékenysége és színházat féltő szeretete. Az utolsó tíz év fontos állomásai, amelyek pályájának rendezési és emberi látásmódját villantják föl. Az 1957-es *Széchenyi és* az *Anna Frank, a Cseresznyéskert, a Pillantása hídról* című Miller-dráma, *a Kaukázusi krétakör, a Libikóka, az Üvegcipő, a Danton halála, a Kispolgárok, a Koldusopera, A nagy Romulus* - és már majd-nem elérkeztünk a mához. Ezek csak kiragadott címek és emlékek, amelyekben nem szerepeltek a televíziós rendezések. Az interjú végén vissza-kanyarodom oda, ahonnan elindultam: Ádám Ottónak nemcsak rendezései, hanem szavai is vitára serkentenek, alighanem termékeny vitára. A beszélgetést még folytathatnánk, akadna téma bőségesen. Ha időnk és helyünk volna, kérdez-hetnénk és felelhetnénk mi is, bogozhatnánk még tovább például a szépség fogalmának változását és örökkévalóságát, a kritika felelősségét, a bíráló feladatát és szerepét és azt a sokféle gondolatot, közérdekű színházi problémát, amelyet Ádám Ottó válaszai most felvetettek bennünk.

GÁCH MARIANNE

A **SZÍNHAZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG** ÉLETÉBŐL

A Titkárság ülésén a Művelődésügyi Minisztérium színházi főosztályának képviselőivel karöltve megtárgyalták a kiváló és az érdemes művész kitüntetéssel kapcsolatos javaslatokat, majd a SZÍNHÁZ első számának tapasztalatait.

A dramaturg tagozat meghallgatta Dr. Ti-már Istvánnak, a Szerzői jogvédő Hivatal főigazgatójának előadását a szerzői honorárium-rendeletről valamint a külföldi drámák magyarországi és a magyar drámák külföldi elhelyezéséről.

A szcenikai tagozatnak két rendezvénye is volt: Perneczky Géza művészettörténész filmvetítéssel illusztrált előadása hangzott el „A modern képzőművészet szcenikai törekvései" címmel; majd Drégely László díszlettervkiállítása a Vigszínházban, melyre a Szövetség szép kivitelű katalógust bocsátott ki. A kiállítást Várkonyi Zoltán Kossuth-dájas kiváló művész nyitotta meg.

---

arcok és maszkok

MÁRTON VERA

Szemes Mari az Egy igazi úr-ban

„Ilyen kedves asszony nem járt még a földön" - mondja *nagy* szeretettel Mickey, a szeplősképű csaposlegény gazdasszonyáról, Nóra Melodyról. „Nóra olyan szép lány volt, hogy hét tengeren kereshetted párját" - emlékezik vissza a ház egyik régi barátja. Majd egy furcsa ellentmondás: „Én alig tudom elképzelni, *hogy* valaha is szerette Nórát!" - mondja valaki a férjről, Cornelius Melodyról.

Ilyen előkészítés után lép be az ivóba Nóra Melody. Fáradt léptekkel jön le az ivószoba agyonkoptatott lépcsőin. Egy pillanatra megáll az ajtóban, kedves mosollyal bocsátja útjára a csaposfiút, de tekintete már a legközelebbi széket keresi. Leül és kicsit meggyötört arccal simítja végig fájós térdét.

A színésznő arcán, száján semmi festék, csak egy kis púder és néhány szürke ceruzavonás. Sötét haja sima kontyba van fésülve, egy hajtincs a homlokába lóg. Ettől az egy hajtincstől még nem gondozatlan, nem rendetlen, ez csak annyit jelez, hogy már kora reggel óta talpon van, dolgozik, és nem ér rá tükörbe nézni.

Fáradtan, kissé előrehajolva ül a széken, de csak a szék szélén, szolgálatra készen, szinte bocsánatkérően. Reumájára panaszkodik lányának, de mereven maga elé néző, gondterhelt tekintetén látom, hogy valami mással foglalkozik. „Neilan küldött nekem egy levelet a számlája végett . . ." Hangja tompán cseng, de valami izgalom, nyugtalanság is vibrál benne. A parasztasszony izgalmát és idegenkedését érezteti meg a nézővel Szemes, ami minden „írással" szemben elfogja. Azt, hogy bár sok ilyen számla került már kezébe annyi éven keresztül, de még mindig nem tudja megszokni.

Aztán lánya támadására felel, férjét védi: „Egy csöppel többet ivott tegnap éjszaka. Jól van, no, nem olyan nagy baj az ..." Hangja megszínesedik, ahogy a férjéről beszél, arca ellágyul, szinte megszépül, megfiatalodik. Több ez mint védekezés, már vallomás is. A nézőtéren csend, az arcokon feszült figyelem. Szemes Marinak sikerült megtalálnia a kapcsolatot a közönséggel, létrejött az „áramkör" a színpad és a nézőtér között. Néhány pillanat volt az egész, de a legfontosabb „témát" már exponálta is ezzel a színésznő.

Sára tovább vitatkozik anyjával: „Még ma el kéne hagynod, ha volna benned büszkeség . . ." Nóra arca megkeményedik, hangja szinte agresszíven cseng, szemében elszántság tüzel: „Nekem az a büszkeségem, hogy szeretem! Szerelmes voltam belé már az első napon, mikor megláttam, és szerelmes leszek belé a halálom napjáig!"

Furcsa, sokat sejtető ez az „agresszív" hang: érezzük, hogy nem hétköznapi értelemben vett szerelemről van itt szó: élete értelmét védi ez az asszony.

Amikor Cornelius Melody belép a színre, az asszony arca felragyog. A szerelem és ragaszkodás sokféle változatát, színét játssza el ebben az egy jelenetben Szemes

Mari. Már rohanna is a férfihoz, de a szertartásos, hideg köszönés megállítja. Arcán is elhalványul a mosoly, de valami szégyenlős sugárzás továbbra is a szemében marad. Néhány lépés távolságból figyeli, követi férjét, mint egy öreg falusi cseléd. De ahogy a szótlan, feszültségtől remegő férfit figyeli, úgy alszik ki szeméből a fény. Arcán előbb szorongás, aztán kétségbeesett meg-adás. „Meglehet hogy a kutyaharapást szőrivel kellene . . ." - kínálja felé bátortalanul a pálinkát. Hangja tompa, színtelen, vállát előreejti. És már nem a hűséges cseléd áll előttünk, hanem a sok küzdelembe belefáradt feleség. A félénk, megkínzott mosoly pedig, amivel a férfi megkönnyebbült arcát fürkészi, már a szerelmes asszonyé.

Corneliust felvillanyozza az ital. Eszébe jut Talavera! Ma van a dicsőséges nap évfordulója, amikor Wellington herceg személyesen kitüntette Cornelius Melody őrnagyot a harcmezőn. „Buta fejem, hát nem elfelejtettem!" - kiált fel Nóra. Szemes Mari harsány lelkendezéssel, szolgálat-kész buzgalommal, izgatott kapkodással játssza el az asszony félelmét a mulasztás miatt és hajlandóságát, hogy mindent jóvá-tegyen. Már rohanna is, hogy előkeresse a régi egyenruhát. De nem bír elszakadni az emlékeitől feloldódó férfitól. Mozdulatai lelassulnak, megáll, gyönyörködve, szeretettel nézi Cornelius büszke kérkedését. És első kedves szavára megdicsőült, szinte eszméletlen boldogsággal borul a férjére:

.. hát nem tudod, *hogy* szeretlek!"

S mikor a férfi hirtelen, durván ellöki magától - „miért nem mosod meg a hajadat, felfordul tőle a gyomrom . . ." - *úgy* érezzük, ezt a „játékot" nem lehet tovább folytatni.

De Nóra megrendíthetetlen szerelme ezt is kibírja. Cornelius bocsánatkérő szavára csendes mosollyal válaszol - és már szalad is, hogy elkészítse neki a reggelit. Visszajön a megrakott tálcával és fecsegve, mosolyogva terít.

Utolsó, nagy erőpróbája az asszony szerelmének: a párbaj, várakozás a párbajozni indult Melodyra. Nóra egyenes derékkal, kifejezéstelen arccal, mozdulatlanul ül a homályos szobában. Nem hallja, nem látja, ami körülötte történik. Lánya élete sorsdöntő élményéről, első szerelmes éjszakájáról beszél neki - alig vesz tudomást róla. A színésznő mozgékony, az érzelmek széles skáláját eljátszó arca most mozdulatlan. S ez a mozdulatlanság hallatlan feszültséget és figyelmet sugároz. Figyelmének egyetlen *tárgya* most is Cornelius Melody: belül, szívében, idegeiben és kívül az utca minden neszében.

És egyszer, mikor már elviselhetetlen a várakozás, megpróbál fellázadni ez ellen a szerelem ellen. Egész életében gyötörte és gyötri a bűntudat, mert évekig élt úgy Corneliusszal, hogy nem voltak megeskűdve. És még meg se gyónhatta bűnét, mert a férfi megtiltotta neki. „Elmegyek a paphoz! Miért ne mennék?" A színésznő hangja gyűlölködő - először az előadás folyamán. Ez volt az asszony életének legnagyobb sérelme - döbbent rá bennünket. Felkapja a kendőjét, hirtelen az ajtó felé indul. De már az első tétován kapkodó mozdulatánál, zavartan félrenéző pillantásánál tudjuk, hogy nem fog elmenni. Megáll, lehajtja a fejét és halkan mormolja, mint egy imát: „Nem bírok menni, Isten bocsássa meg nekem!" S a következő pillanatban megint a szerelmes asszony tántoríthatatlan bizakodásával várja a férfit.

Végre megérkezik a megalázott és önmagával meghasonlott Cornelius Melody. Mit játszhat el még Szemes Mari ebben a szívszorítóan fájdalmas utolsó jelenetben? Örüljön annak, hogy az ír paraszt fia végre előítélet nélkül, gyengéd szerelemmel öleli magához, vagy sirassa az őrnagy „halálát" ? Tartsa vissza valami őrültségtől, vagy biztassa még jobban?

A színésznő arcán sok minden átsuhan: önfeledt, szinte bódultan szerelmes mosoly, a tökéletes boldogság, aztán a rémület dermedtsége, a kétségbeesett szorongás, a már sikoltani készülő tiltakozás, *hogy* eljusson a végső, megingathatatlan bizonyosságig: „Én meg vele játszom és akármilyen játékot talál ki, ott lesz vele az én szerelmem is. Hiszen mindig így voltam vele. Nincs is nekem büszkeségem - csak ez!"

DÉVÉNYI RÓBERT

Műsorterv és dramaturgia

Vizsgálódás a debreceni Csokonai Színházban

Talán mentegetőzésnek tűnik, de elöljáróban leszögeznénk: e cikk célja nem egy színházi műsorterv értékelése vagy éppen bírálata. Inkább kísérlet bizonyos alapjelenségek rögzítésére, a dramaturgiai munkafolyamat egy szakaszának modell-vizsgálata, melyből a későbbiek-ben - további adatok, összehasonlítások általánosításával - esetleg kitapogathatjuk a magyar dramaturgia helyzetét és speciális feladatkörét a színházi munkamegosztásban.

Hogy e kísérlet tárgya éppen a debreceni Csokonai Színház műsorterve, azt bizonyos strukturális adottságok indokolják. Nemcsak a város, de egy egész országrész legjelentősebb kulturális centruma; vegyes profilú színház (próza, operett, opera) és igen sokoldalú műfaji igény koordinálására kényszerül; több társulatú színház (anyaszínház, kamara, táj, stúdió), differenciált közönségrétegekre támaszkodhat. Vagyis a Csokonai Színház a magyar vidéki színház legfejlettebb formájának prototípusa, és mint ilyen kínálja az elemzés tanulságait a többi színháznak.

A dramaturgiai munka számos mozzanatot egyesít, melyek közül különösen három kap hangsúlyt: a műsorterv általános vonalainak meghatározása; a konkrét műsordarabok kiválasztása; a műsordarabok előkészítése a konkrét megvalósítás számára.

Éppen ezért a dramaturgiai munka fogalma nem szűkíthető le a dramaturg munkájára, hanem csakis az igazgató, rendezők, díszlettervezők, színészek stb. együttműködése eredőjeként értelmezhető.

Megjegyezzük még, *hogy* figyelmünket e cikk keretei közt csak az első két munkaszakaszra irányítjuk, vagyis éppen arra, amelyet mindeddig nem is tekintettek par excellence dramaturgiai tevékenységnek.

Az első számú dramaturgiai feladat tehát a műsorterv általános vonalának meghatározása. Ez természetszerűleg a színház vezetőinek - mindenekelőtt az igazgatónak, rendezőnek, dramaturgnak - közös ügye. Kérdés: mennyiben nevezhető e tevékenység dramaturgiainak? Véleményünk szerint annyiban, amennyiben felfedezhető a színház műsorpolitikájában valamiféle *tendencia.* Minél jellegzetesebb e tendencia, annál körülhatárolhatóbb a dramaturgia koncepciója - és fordítva: a jellegtelen, esetleges műsorterv a dramaturgiai formáló

koncepció hiányára vall. (Ez esetben is létrejönnek - vagy jöhetnek - jó produkciók, de itt most nem ezt a kérdést vizsgáljuk.) Természetesen ütköztetni kell a műsortervet formáló elveket az élettel - ez lehet csak alapja minősítésüknek.

Érdemes felfigyelni arra, hogy a Csokonai Színház irányító művészei külön-külön is nagyon egybevágó műsortervi koncepciót alakítottak ki. Ez eredhet abból is, hogy gyakran beszélgetnek e kérdésekről („Értekező színház vagyunk" - mondta némi öniróniával G. M. főrendező), de valószínűbb, hogy mindnyájan ugyanazt a szorító igényt érzik más-más munkaterületen. A színház az elmúlt négy-öt évben eltávolodott közönségétől: a látogatottság csökkent, éppen egy olyan időszakban, amikor a társulat igen erős volt, tehát az okokat nyilvánvalóan a műsor hibáiban kellett keresni. Hogy a színház vezetőinek gondolatmenetét követni tudjuk, lássuk: mik voltak az elmúlt néhány évad szembetűnő sikerei és kudarcai a különböző műfajokban:

BUKÁS	SIKER
I. *Próza*	
Nusics: Gyászoló család	O'Neill: Amerikai Elektra Gáspár:
Biró : Sárga liliom	Ha elmondod, letagadom Kerekes :
Mrozek: Két egyfelvonásos	Kapaszkodj Malvin, jön a kanyar
2. Operett	
Általában megszűnt a bécsi nagy-operett kiemelkedő közönségvonzereje	
3. Zenés vígjáték	
Kamondy-Vujicsics: Szöktetés albérletbe	Loewe: My Fair Lady
4. Opera	
Havannai emberünk	Kövesdi-Dobos: Isten veled, édes Piroskám
	Erkel: Hunyadi László

(A párosításokkal igyekeztünk szembetűnővé tenni a súlycsoportokat, mert csak így kerülhetők el az olyan ködösítő közhelyek, hogy például a közönségnek csak könnyű műfaj kell stb.)

E tapasztalatok alapján a színház vezetői az alábbi műsortervezési alapelvekben jutottak egyetértésre.

1. Tematikailag közelebb kell vinni a műsortervet a mához. A századeleji realizmus (Nusics, Biró), a „boldog békeidők" mázának kapargatása, a dezilluzionálás elvesztette korábbi jelentőségét. Az a korosztály, amely az ábrázolást élményeivel képes ütköztetni, nem szívesen néz szembe az igazsággal, a fiatalabbak számára pedig ez az igazság közhelyszerű, és nincs kihatása a mára. A nézőtér szívesebben telítődik az elevenbe vágó konfliktusok feszültségével. (Ez vitte sikerre Gáspár Margit szatíráját, és ez keltett érdeklődést Sós György kevésbé kidolgozott vígjátéka iránt is.)

2. A maiság helyeslése ugyanakkor nem jelenti a modernség egyértelmű igenlését. Nem pusztán forma és tartalom ismert ellentmondásosságáról van szó, tehát arról, hogy a maiságot a helyi közízlés csak bizonyos tegnapi dramaturgiai köntösben fogadja be, másként fel sem ismeri (Mroek-bemutatók, Havannai emberünk). Inkább az a jellemző, *hogy* a közönség a maiságnak inkább közéleti, mint magánéleti vetületére kíváncsi. Ez az ízléstendencia az úgynevezett népszínház-koncepciónak (Vilar) kedvez, amely a közönséget nem egyének, pontosabban „magánembereknek" a nézőtéren összegyűlt matematikai összegének tekinti, hanem tömegnek, amely tehát elsősorban azon események művészi ábrázolására kíváncsi, amelyet mint tömeg élt meg. Ez a közös sorsfordulós élmény-evidencia vájtfülűvé avatja a formai

újítások befogadására (Kerekes-dráma), és olyan „konzervatív" műfajokban is érdekeltté teszi, mint az opera (Hunyadi).

Hozzátenném, hogy a népszínház-koncepció a látványosság, a szenzáció felé irányítja a színházat, és ez ugyancsak közönségmozgató erejű. E tekintetben szívesen áll a modernség pártjára, kedveli az *erős hatásokat,* míg a modernség egyéb aspektusa, így különösen az intellektualizmus meglehetősen közömbösen hagyja.

3. Egy színház közönsége természetesen nem tekinthető homogénnek. A nézők különböző rétegei általában csak bizonyos műfajtípusokat látogatnak. Egy vidéki színháznak tehát tekintettel kell lennie e rétegigényekre, vagyis a műsortervet *sarkítani* kell.

A Csokonai Színház az alábbi négy réteg támogatására számít:

a) A városi munkásság, a lakosság egyéb rétegei, valamint a környékről ingázó helyben foglalkoztatottak.

b) A környező mezővárosok, nagyobb községek parasztsága. (Táj-kötelezettség.)

c) A város öt egyetemének hallgatói és tanári kara. Ide sorolhatók még a középiskolák felső osztályosai is.

d) A szinte teljesen homogén gyermekközönség.

A színházat javarészt az a) közönségréteg tartja el. Minden bemutatónál mintegy 25-30-szor töltik meg a nézőteret. Nyilvánvaló, hogy ízlésállapotukkal a legmesszebbmenően befolyásolják a műsorpolitikát.

A *b)* réteg kb. 30 tájelőadást köt le.

A c) réteg számszerűleg meglehetősen jelentéktelen, mindössze 3-4 előadás jegyeit vásárolják meg.

A d) réteg feltáratlan, még nincsenek megbízható adatok.

Vannak természetesen kivételesen sikeres bemutatók, amelyek százon felüli előadásszámot is elérnek (pl.: Isten veled, édes Piroskám). Ilyen esetekben a közönségbázis hirtelen kiszélesedik, vagyis egyes művek olyanokat is becsalogatnak a színházba, akik nem tartoznak a rendszeres színházlátogatók közé.

A sarkítottság elvének gyakorlati érvényesítésével igyekszik a színház állandó közönségbázisát kibővíteni. Vagyis: a színház stratégiai (művészi) célkitűzései érdekében, különböző taktikai célokat követve lavírozik az eltérő ízlésigények pólusai között. Minthogy e manőver következtében valóban nőtt az állandó színházlátogatók száma, a Csokonai Színház az 1967-68-as évadot sikeresnek mondhatja, és ráépítheti az 1968-69-es műsortervet.

Vegyünk szemügyre most egy újabb táblázatot, mely érdekesen mutatja, hogyan „hullámzanak" tovább az előző évadok tapasztalatai az új évadra:

SIKERDARABOK	BEMUTATÓK AZ IDEI ÉVADBAN
Kerekes: Kapaszkodj Malvin	Révész: Az első 36 óra Garson: Macbird Illyés : Kegyenc
Loewe: My Fair Lady	Schubert: Három a kislány
Dobos-Kövesdi: Isten veled, édes Piroskám	Dobos-Kövesdi: Krisztina és a mama Majláth-Abai: Ne szóljatok bele
Erkel: Hunyadi és még régebben Shakespeare-tragédiák	Erkel: Bánk bán Shakespeare: Lear király

Látható, hogy a prózai bemutatók (noha történelmi köntösben) mind mai problematikájúak. Ugyancsak maiak a választott kommersz-vígjátékok (Shaffer: Játék a sötétben, Simon:

Furcsa pár), valamint a zenés vígjátékok. A népszínház-koncepció is továbbgyűrűzik. Végül érezhető, hogy a színház idén az értelmiségi pólus felé „sarkít", és új módon tapogatózik a gyermekközönség megnyerésére. (A János vitézt mint meseoperettet mutatták be.)

Ha azt kutatjuk, hogy miért éppen ezek a darabok illeszkedtek a műsortervbe, természete-sen új dramaturgiai elvekre bukkanunk: a darabválasztásnál tudatos koncepció fedezhető fel, és ez egybecseng a színház (társulat, épület stb.) konkrét lehetőségeivel.

Miben jelentkezhet a darabválasztás dramaturgiai koncepciózussága?

1. Tudatosan törekszik az eredetiségre, mindenekelőtt új magyar darabok színrevitelére, ősbemutatókra. Másszóval tudatosan gazdagítja az egyetemes magyar színházkultúrát.

2. Lehetőséget ad a színház művészeinek, rendezőknek és színészeknek, hogy képességeik sajátos oldalait bontakoztassák ki.

Hangsúlyozni szeretnénk, hogy amíg a műsorpolitikai koncepció kialakítása *kollektív* dramaturgiai feladat, addig a darabválasztás _ ár *egyéni* (főként rendezői) hozzáállást igényel, és az összmunkában a dramaturg legfeljebb a választások körét megjelölő munkatárs vagy az animátor szerepét vállalhatja. Vagyis az egyes rendezők egyéni dramaturgiai igényeitől függ, hogy elfogadják-e egyáltalán a fenti két premisszát a koncepciózusság kritériumaként (eszerint választanak darabot), illetve, hogy melyiket helyezik előtérbe stb. (A Csokonai Színházban a kérdés még azzal bonyolódik, *hogy a* rendezők - szám szerint négyen - társulati profilokat képviselnek - 2 próza, i opera, i operett -, így választásaikba a műfaj „helyzete" parancsolóan szól bele, néha a rendező jobb meggyőződése ellenére.)

Nézzünk néhány érdekes példát.

Az *operatársulat* évekig szinte fő feladatának tekintette az első előfeltétel teljesítését. Az évi 3 premierből 2 ősbemutató volt. (Természetesen e téren nem lehet az igényeket magyar művekre korlátozni.) Csakhogy az opera jellegzetesen repertoárműfaj, elszakíthatatlan roman-tikus zenitjétől, modern képviselői csak velük együtt érvényesülhetnek. Ezért kényszerült a Csokonai Színház e téren látszólagos visszalépésre. Az idei műsorterv egy jól bevált vonulat eddig kevésbé szembetűnő csúcsaira hívja fel a figyelmet, az újrafelfedezés babéraira pályázva (Ponchielli: Gioconda, Verdi: Luisa Miller).

A nagyoperett és a zenés vígjáték előadógárdája nagyjából azonos. Az operettel hasonló a helyzet, mint az operával: repertoárműfaj, amely kedvező esetben a daljáték vagy a musical irányába terjeszkedhet. A Csokonai Színház e tekintetben idén nem dicsekedhet látványos eredményekkel. Ennek oka talán éppen az, hogy fő törekvésük a zenés vígjátékot tolni az operett helyébe, megteremteni a mini-musicalt. Ezt viszont a magyar vidéki színházi életben szinte páratlan ambícióval csinálják. Még lábon megveszik az alkalmas ötleteket, bábáskodnak a kihordás teljes folyamatában, ügyelve arra, hogy a darabot minden tekintetben a társulati igényekre szabják. (Nyilvánvaló, hogy a zenés vígjáték igen alkalmas az „itt és most" dramaturgiai szemlélet érvényesítésére.)

A zenés művek közönsége többnyire hűséges a műfajhoz, vagyis a darabválasztás kockázata viszonylag kisebb, mint a prózai műveknél. E téren minden egyes bemutatóval újra és újra meg kell küzdeni a „műfaj becsületéért". Természetes, hogy a színház a kommersz területén vállalja a legkisebb rizikót, tekintettel arra, hogy a kommersz amúgy is a mindenkori divat dédelgetettje, és mi lehetne egy vidéki városban divatosabb, mint lépést tartani a fővárosi sikerekkel? De ami a többi prózai bemutatót illeti: feltűnő az utánjátszások magas száma. (Négyből három!) Tekintettel e kérdés fontosságára, befejezésül ezt a problémát boncolgatnánk kissé részletesebben.

Mint már leszögeztük: eredeti magyar bemutatók szorgalmazása egy jelentős színház (és a Csokonai Színház az) elsőrendű feladata, dramaturgiai tevékenységének gerince kell hogy legyen. Hozzátenném, hogy pillanatnyilag számos tényező jótékonyan hat abba az irányba, hogy a színház vezető művészei szívesen értsenek ezzel egyet. (Legalábbis vidéken,

a fővárosban nem egészen ez a helyzet.) A vidéki közönségnek e téren koránt sincsenek olyan megrögzött előítéletei, mint a pestinek. Továbbmenően: egy vidéki színház igazában eredeti bemutatókkal tudja felhívni magára a szakma figyelmét. E darabok mozgósítják a sajtót (a fővárosit is), a rádiót és televíziót, ezekről rendez vitát a Színházművészeti Szövetség, ezek kerülnek a különböző színházi fesztiválokra, ezeket premizálja a minisztérium stb. (Ez fordulatszerű, új jelenség: néhány éve még a modernizmus kapta meg ugyanezt a figyelmet, mesterségesen elszakítva a szakmai érdeklődést a közönségétől.)

Miért nem él hát a színház a megnövekedett lehetőségekkel?

Sommásan: mert nincs rá felkészülve. Sem a rendezőknek külön-külön, sem a színház vezetőinek együttesen nincs állandó munkakapcsolatuk a színházpólitikai céljaikkal egyetértő írókkal. Jellemző, hogy a Csokonai Színház - ellentétben például Veszprémmel, Péccsel, Kecskeméttel - nem tartott még két egymásra következő ősbemutatót ugyanazon szerző darabjaiból. (A zenés vígjáték kivétel.) E téren tehát kétségtelenül alacsony a dramaturgiai munka hatásfoka Debrecenben. A színház egyelőre nem képes alkotói centrummá válni, az igény hiába született meg. Ez persze véletlenszerűvé teszi író és színház találkozását. A „kalap", amiből válogatni lehet, nincs a színház kezeügyében, többnyire más színházak dramaturgiájára vagy esetleges forrásokra hagyatkozik (minisztériumi drámapályázat stb.).

Kétségtelen, hogy a helyzet ilyen alakulásában számos korábbi tapasztalat megrögződése és előítélet is közrejátszott.

Így például vidéki színházaink túlságosan hozzászoktak a drámai késztermékek forgalmazásához. Belenyugodtak abba, hogy szinte valamennyi színpadi szerző a fővárosban él és dolgozik (a prózaírókkal korántsem ez a helyzet), és csak „elhelyezési nehézségek" következtében hajlik a vidéki bemutatóra. E beletörődés alapjaiban gyengítette meg a vidéki színházaknál a dramaturgiák - és dramaturgok - helyzetét. Jellemző, hogy I957-ben intézményesen szüntették meg valamennyi vidéki színháznál a dramaturgi státuszt. Később egy olyan modell vált általánossá, hogy a dramaturg a vidéki színház fővárosi „árubeszerzője", aki természetesen a piacon él, és csak többé-kevésbé laza kapcsolatot tart fenn vidéki munkahelyével. A Csokonai Színház talán a legkövetkezetesebben állt ellen a feladatkör devalvációjának, elsőnek állítva vissza a státuszt és ragaszkodván a munkakör helyi betöltéséhez. Az előítélet mégis tovább él abban, hogy sem a dramaturgnak, sem egy szélesebb testületnek nem főfel-adata olyan dramaturgia létrehozása, amely nem csupán a készből válogat, hanem a szín-háznak megfelelő „nyersanyag" késztermékké való feldolgozásában látja a teljes munkafolyamatot.

Ennek hiánya nehezíti a sarkítottság elvének következetes érvényesítését is. A fővárosi orientálódás ugyanis kizárja a sajátos igények kielégítését például a tájelőadások tekintetében. A színház túlnyomórészt zenés vígjátékaival szerepel a falusi közönség előtt, minthogy Budapesten nem íratnak a dramaturgiák - az egy Déryné Színház kivételével - e közönség-réteg számára darabokat. Hozzátartozik a képhez, hogy amíg Debrecen egy országos szintű irodalmi gócpont, az Alföld c. folyóirat körül tömöríti az országrész íróit, addig jóformán kísérletek sem történtek arra, hogy e centrum hatósugara a színházra is kiterjedjen. Nyilván-való, hogy itt még feltáratlan lehetőségek vannak, éppen a sajátos debreceni műsorpolitikai igények kielégítése terén.

Összefoglalva: a sikeres 67-68-as évad elemzése korszerű dramaturgiai elvek érvényesítését tette lehetővé a műsorkép kialakításában. A siker mintha a színházat is kissé készületlenül érte volna: nincs „raktárkészlete", ennek kialakítását nem is vette tervbe, legalábbis a prózai darabok tekintetében. A további munka azonban csak akkor lehet zökkenőmentes, ha a konzekvenciák átjárják a dramaturgiai munkafolyamat valamennyi szakaszát.

EGRI ISTVÁN

Játék, játék, játék

A Tévedések vígjátéka és a rendezői plusz

Amikor megkaptam a feladatot, nem örültem. Irodalomtörténet és dramaturgia *a Tévedések vígjátékát* Shakespeare fiatal-kori gyenge művének tartja. Még egy okom volt, hogy ne örüljek. A Royal Shakespeare Company nagyszerű előadása a Vígszínházban. Ezzel is meg kell majd küzdenem. A külföldi vendégjátékot általában nálunk kissé túlértékelik. Hát még ha jó! Ez pedig jó volt! És elgondolkoztató: ha az angol rendező, a kiváló Clifford Williams ilyen eleven, friss előadást csinált a „gyenge" Shakespeare-műből, akkor talán csak irodalmilag gyenge? Színpadi anyagnak jó, úgy látszik. De semmi utánzás, semmi „lekoppintás". Nem azért utazom, nem azért járok külföldi tanulmányutakra, hogy nagy előadásokat matricaként lehúzzak itt-hon. A magam kis körében maradok inkább, semhogy másoljak. Az eredeti, ön-álló művészi alkotás, ha szerényebb értékű is, több mint a legjobb reprodukció.

Ezekkel a gondolatokkal csináltam két évvel ezelőtt a háromszáz éves *Fösvényt*, hát most megpróbálom a négyszáz éves *Tévedéseket* is. Hiszek Shakespeare-ben, színházunkban, színészeinkben és magamban. Fogjunk hát hozzá.

Játék, játék, játék. Ez az első gondolat. Errefelé kell nyitogatni fantáziámat. Azt a játékosságot megfogalmazni, amely a kezdettől a végig bennünk él. A felnőtt embernek azt a játékos kedvét, amikor a gyerekének vásárolt kisvasúttal kezd játszani, vagy még inkább: gyerekével *együtt* játszik.

Shakespeare a *Tévedésekben* úgy összevissza keveri embereit, hogy már senki nem tudja ki kicsoda. Én ezt igyekszem megtoldani azzal, hogy „már én sem tudom, ki vagyok", ezt kétszer eljátszatom az iker Dromiókkal úgy, hogy szélsebesen elvágtatnak egymás mellett a színpad egész hosszában, majd *„spätreakcióval"* külön-külön visszajönnek, eljátszva a megdöbbenést: „mintha saját magam rohantam volna el saját magam mellett". A két Antipholusszal másképp oldom meg ugyanezt a helyzetet, ők nem párhuzamosan, hanem egyedül játsszák el a bizarr szituációt.

Humor vagy humorizálás

A játékosság hangsúlya az egész előadás folyamán az összetévesztéseken, az összecseréléseken, *a tévedéseken* van. Ez természetes. A darabból adódik. Egyébként egész rendezői elképzelésem, a felkészülés munkálataitól kezdve a kidolgozásig, előre megfogalmazott ötleteim, improvizációim - minden a darabból következik. Nem hiszem, hogy bárki rajtakaphat azon, hogy öncélúan játszadozom. (A kritikák nagy-része már megjelent, mikor e sorokat írom, és megnyugvásomra több közülük kiemeli az előadásnak ezt a tudatos törekvését.) Néhány jóhumorú színészünk megpróbálkozott a l'art pour l'art komédiázás túlzásaival, de nem engedtem. Többször mondtam például Sztankaynak: legalább ötven-hatvanszor nevetnek majd rajtad, miért vagy „pali" még két három nevetésre ? Nem kell.

Míg egyesekre vigyáznom kellett a túlkapások miatt, másokat ösztönöznöm a több humorra, jókedvre. Az én bájos Adrianám, Béres Ilona rövid pályafutása alatt főleg drámai szerepeket játszott. Nem volt könnyű kiemelni ebből. Nem Iphigéniát, nem Lady Macbethet játszol, hanem Adrianát - mondtam neki. Ez a tündéri kis hisztérika akkor is humoros, amikor mérges, sőt akkor igazán. Nincs szükségem a szép althangjaidra, melankolikus érzelmeidre, drámai kitöréseidre. Pattanj, sisteregj, kotkodácsolj, hunyd be a szemed, és ugorj fejest a vígjáték medencéjébe, lubickolj, bugyborékolj benne, pezsegj bátran, a színészet a bátorság művészete is. Es íme, olvasom: „Béres Ilona zsémbes, mérges fiatalasszony, aki egy villanásnyi mozdulattal képes vígjátéki légkört maga köré teremteni."

Sok a verekedés a darabban, a két Antipholus folyton üti szolgáit, a két Dromiót. Miért? Shakespeare már ifjú korában ilyen kegyetlen volt? Nem. A kor igénye volt ez. A londoni kocsmák hangosak voltak a botrányoktól, a kor színpadi szerzőjének ezt is tükröznie kellett darabjaiban. Később, tragédiáiban már gyilkolt is tucatszám. Ez is kellett, és ezt is a legjobban tudta. Mivel verekedjenek hát színészeink? Sétapálca, bot, korbács, egy-az-egyben „kiagyalt" lenne mind. Ezt is a dara-bon belül kellett megtalálnom. Nézzük csak. Megvan! Syracusai Antipholusnak mindjárt a darab elején egy kalmár vissza-adja a nála letétbe helyezett pénzét. Adjon hozzá nyugtát is, éspedig korabeli pergamentekercsből. Nagyokat lehet vele ütni, nem fáj, komikusan puffan, ha bőrsipkát adok az áldozat fejére. De ephesusi Antipholus is folyton veri szolgáját. Ide is megvan az ötlet, mégpedig párhuzamosan az előbbivel. Angelo, az ötvös jegyzéket ad ephesusi Antipholusnak a láncról, amit készített neki. Ez a jegyzék-tekercs lesz a második ütőszerszám, és milyen humánus.

Egy másfajta erkély-jelenet

Syracusai Antipholus és Luciana szerelmi kettősével *a Rómeó és Júlia* erkély-jelenetét próbáltam finoman ironizálni. Ám színpadunk állandó napsütésben szikrázik. Szerelem, Rómeó és Júlia - jobb lenne nekem ide holdfény. De csak úgy a semmiből? Mit csináljak? Shakespeare itt is segít. Le fogok sötétíteni és behozom a *Szentivánéji álom* derék Holdját, Ösztövér barátomat lámpásával és kutyusával. Olyan tökéletes holdunk lesz ő, akár az Apolló 8 is megbámulhatná! És ha már bent van, mondja el két híres sorát: „A kétszarvú holdat e lámpás jelenti; Én a holdbeli ember vagyok, egyéb senki." Így tévedt *a Szentivánéji álom* Holdja a *Tévedések vígjátékába*. Lehet, hogy ezért az ötletért kikapok, de megéri. Bizonyos vagyok benne, Shakespeare nem tiltakozna ellene. *

Rengeteg szójátékkal akrobatikázik itt Shakespeare. Néha már sok is belőle, de igyekszünk végrehajtani jól és mindig a humorba feloldva. Gondoltam, most megtréfálom én is az „öreget". Egyik szövegét szó szerint veszem és cselekmény-játékot csinálok belőle. Syracusai Antipholus a rengeteg összetévesztéstől már pánikba esik, és menekülni szeretne Ephesusból. De bármerre akar elmenni, soha nem látott ismerősei, barátai útját állják. Kétségbe-esve kiált fel: „Most a piacra, s ha szolgám befut / S hajó indul, fel is út, le is út".

Kitűnő fordítónk, Szász Imre beleegyezésével a fel is út, le is út szöveget megcseréltem, és amikor elkiáltja, le is út, a derűs kék égből nem villámcsapás, hanem kötél zuhan az orra elé, észreveszi, diadallal felkiált: „Fel is út!" És Sztankay, mint egy derék tűzoltó, az istenek segítségével - deus ex machina - a felső dimenzión át menekül. Persze ilyesféle játékot csak jó testkultúrával rendelkező színésszel lehet megoldani. Mikor *a Kerti ünnepélyt* rendeztem, észrevettem, hogy Sztankay atlétikus mozgású, hát most fel is használtam ezt.

A tragédiával kezdődő vígjáték

A vígjáték nemcsak humor. Nem is igazi vígjáték az, amelyik szüntelenül humorizál. *A Tévedéseket* kismértékben ugyan, de már átszövi, színesíti a shakespeare-i költészet és líra. Igyekeztem hangsúlyt adni ennek. Nem tudom, sikerrel-e, mert nem volt könnyű. Mindjárt az indításnál Aegeon érzelmes apai fájdalmát, keserű indulatait az egész előadás vígjátéki stílusába műfaj-törés nélkül elhelyezni bizony nem egy-szerű. Ez a vígjáték tragédiával indul - közli az irodalomtörténet. Nem fogadtam el. Aegeon fájdalma nem friss, nem mai keletű. Egy kemény, tapasztalt, reálisan gondolkodó kereskedő mindennel leszámoló magatartásából következik. Körül-vettem hát egy humánus, bölcs humorú Herceggel, aki foglyát leülteti, és így tárgyalja meg vele halálos ítéletét; egy zokogó Hóhérral; egy roskatag, járni alig tudó Poroszlóval, akinek a lándzsája is inkább mankó, mint fegyver. Így Aegeon fájdal-

* I don't protest. *(W. Sh.)*

mának őszintesége nem csökkent, feloldódik a vígjáték katarzisában és egyben szerencsésen előkészíti a darab végének így már nem is meseszerű, hanem logikus happy endjét.

Itt említem meg, miért osztottam a két Poroszlót színházunk két idős színészére. Shakespeare-nél a poroszlók általában keménykötésű, durva fiatal fickók. Itt is azok. Rendszerint így is osztják ki ezeket a szerepeket. Felfogásom szerint azonban Ephesus, ahol cselekményünk játszódik, kis operettország. Lichtenstein nagyhercegségben láttam a „hadsereg" egyik vitéz katonáját, amint köldökig érő ősz szakállal totyogott Vaduz főterén. Az öreg hadastyánt Shakespeare engedélyével áthelyeztem Ephesusba.

A szerelmi jeleneteket játékstílusunkon belül oldjuk meg. Derűsek, ha a szituáció így kívánja; ironikusak, mint például syracusai Antipholus és Luciana kettőse; esetleg groteszkek, mint ephesusi Antipholus és Adriana dialógusa. Nagyon vigyáztam azonban arra, hogy a líra ne veszítsen szépségéből, költészetéből.

A keret

A Hamlethez, az Othellóhoz eszembe se jutna elő- és utójátékot kitalálni. Mikor alaposabban kezdtem foglalkozni a *Tévedésekkel*, valami keretjáték gondolata motoszkált a fejemben. Shakespeare-i legyen, ízléses, fejezze ki az örömet, a jókedvet, de főleg azt a stílust, amely lassan kialakult bennem. Szentendrén átszaladva többször láttam a már nálunk is meghonosodott skanzent, a szabadtéri múzeumot. Meg-van! A darab szereplőit mint szobrokat talapzatokra állítom Ephesus főterén. A két ikerpárral pedig itt a szobrok előtt eljátszatok egy tükörjátékot. Az ötletet Shakespeare adja, mert az egyik Dromio a darab végén azt mondja a másiknak: „Tükör-képem vagy te és nem fivérem!" A négy fiatal csikó legényke annyi kedvességgel játszadozik, hogy a szobroknak kedvük támad életrekelni, és íme előttünk táncol, hancúrozik a *Tévedések* vígjátékának együttese és - kezdődjék a játék . . . Az utójáték ennek szerves folytatása és befejezése - prémiumosztással. (Sajnos a prémium kellékpénz csak.) Ennek a keretjátéknak termékenyítő hatása van színészeinkre, jó alaphangot üt meg, eredménnyel egész előadásunkra. A pantomim és a tánc kidolgozásában kitűnő segítőtársam volt Rajz János jó humorával és tánctudásával.

A keretjáték az előadás egyik plusza. Minden munkámban keresem azt a rendezői pluszt, azt a többletet, amivel az írói mondanivalót pregnánsan kiemelhetem. Ez a plusz nemcsak részmunkákban van jelen, hanem az egész előadásban, az egységes rendezői koncepcióban. Sok gondolatot, fantáziát, felkészülést, felelősséget igényel, sőt kockázatot is. E plusz nélkül is lehet rendezni, becsületes, tisztességes előadást produkálni, szóval mesterember munkát végezni. De ki elégszik meg ennyivel? Aki hisz abban, hogy a rendezés nem tolmácsolás, nem reprodukálás, az szenvedélyesen keresi ezt a többletet, amelyért mindannyian közösen dolgozunk, és röviden úgy hívunk: alkotás.

A **RÁTKAI KLUBBAN**

február 17-én este 10 órakor Alfonzó és fia, Markos György vidám estjét rendezik meg a Bajtala-együttes közreműködésével;

február 18-án Zsudi József rendezésében Darvas Szilárd emlékestet tartanak, ***amelyen*** *- többek között - Alfonzó, Hlatky László, Kibédy Ervin és Mikes Lilla lépnek fel;*

február 25-én a Színművészeti Főiskola növendékei Major Tamás és Várkonyi Zoltán tanárok közreműködésével, Szinetár Miklós ***rendezésében*** *Ady-emlékestet rendeznek a költő halálának 50. évfordulója alkalmából.*

---

fórum és disputa

BENEDEK ANDRÁS

Író és rendező konfliktusa

A mai magyar drámaíró és rendező egymáshoz való viszonyát két tényező határozza meg: a mesterségbeli tudás és a társadalmi helyzet. A mesterség tudása felől nézve a rendező hivatásos művész (profi), az író, ha drámát ír, műkedvelő (amatőr). Társa-dalmi helyzetük felől pedig a rendező „államosított művész", az író „maszek".

A mesterség alapjait a rendező módszeresen megtanulja a Főiskolán, utána bekerül egy színházhoz és megél művészetének gyakorlásából. Az író „magánúton" tanulja meg a drámaírás mesterségét. A látottak, hallottak s az elméleti olvasmányok nyomán ötletszerűen szerzi meg a szükséges tudást, amely aztán egyéni tapasztalatokkal is bővül, mihelyt túlesett az első bemutató tűzkeresztségén. Hivatásos drámaíró azonban a szorosan vett színházi világban, nem számítva most a rádió, tv, film köreit, *nálunk* nincs, noha akadna egy-kettő (pl. Gyárfás, Tabi), aki évenként új darabot ír, s talán meg is élhetne ebből, ha nem lenne ez a pálya olyan bizonytalan.

író és rendező kapcsolata a bemutatót megelőző megbeszéléseken alakul ki. Ezeknek végső célja mindig az, hogy a mű a benne rejlő művészeti lehetőségek maximális kihasználásával, a lehető legnagyobb sikerrel kerüljön színre. Ám a sikernek nincs biztos mércéje, s ezzel az író szeret visszaélni. Bármily világosan magyarázza el rendező vagy dramaturg, hogy az írás ebben a formában színpadi képtelenség, mindig marad az író számára egy végső ki-búvó, hogy ő új műfajjal kísérletezik. A színház végső kibúvója a darab elutasítása.

A bizonyosság fogalma a bemutatóval kezdődik; legjobb esetben is csak valószínűség az, amire rendező és dramaturg hivatkozik az íróval szemben: a mű belső törvénye. Mert ez jóformán művenként más, s igazán nagy műalkotás akkor születik, ha író és rendező fölismeri ezt a törvényt, s lemond saját autonómiájáról a mű javára.

Az író elsődleges alkotónak érzi magát, hiszen neki bizonyos szándéka, mondanivalója volt a művel, s többnyire furcsállani szokta, hogy a másodlagos alkotó, a rendező tanácsokat adjon neki. Sok ilyen megbeszélésen vettem részt, s jóformán mindegyik más volt. Háy Gyula például minden kritikát meghallgatott, de a változtatási javaslatokat nem. „Ti csak azt mondjátok meg - jelentette ki -, hol a hiba, hol fáj. Hogy hol és hogyan kell a bajon segíteni, operálni, azt én tudom." Gyárfás Miklós elfogadta *a Hatszáz új lakásra* vonatkozó színházi javaslatok legnagyobb részét, viszont bemutató után Hatszáz új szempont címen gunyoros karcolatot írt a drámaírók kálváriájáról. Illyés Gyula szíve mélyén megveti a drámaírás mesterségbeli részét - ezt abból gondolom, hogy mindig a legnagyobb elismerés hangján szól róla -, s legszívesebben nemcsak a technikai nagyságrendű javításokat bízná rendezőre vagy dramaturgra, hanem a nagyobb átalakítást igénylő munkákat is. A Nemzeti Színházban viszont kialakult az a gyakorlat, hogy az

írót meg kell győzni a színház igazáról, s a munkát vele kell elvégeztetni. Ezért voltunk nehéz helyzetben *a Két Bolyai* előkészületei idején, mert Németh László nemigen szereti átszabni, amit egyszer már megvarrt. Azt szerettük volna, ha a darab mindvégig egy színen játszódnék, s én már elhasználtam rábeszélő készségem minden tartalékát. Ekkor a rendező, Várkonyi vette át a szót, s olyan hévvel magyarázta igazunkat, hogy hangja elcsuklott, szemét elöntötte a könny. Valamennyien megrendültünk, s az író halálsápadtan engedett, bár ő is, én is meg voltunk győződve arról, hogy komédia volt az egész. Utóbb azonban, ami-kor négyszemközt gratulálni akartam Várkonyinak, szavát adta, hogy nem komédiázott, igazán átélte a jelenetet. Karinthy Ferenc az egyik legkellemesebb partner, mert ő írás közben szereti hallani a színházi észrevételeket. Az már csak a dramaturgi pálya apró kényelmetlensége, hogy akárhányszor éjszaka csendül meg a telefon, s az első álomból ocsúdva kell tanácsot adni.

A példákból kitűnik, hogy az új dráma - mai életünk gyakorlatában - majdnem mindig kollaboráció eredménye. írói alkotás ugyan, de mégsem olyan kizárólagos értelemben, mint egy vers vagy egy regény.

A kollaboráció nem mindig eredményes. A leggyakoribb eset az, hogy hiábavalónak bizonyulnak az egyre gyötrelmesebbé váló megbeszélések és átírások, s a darab mégsem sikerül. Sűrűn előfordul, hogy az író gyöngének bizonyul, s az óhajokat szeretné ugyan megvalósítani, de nem tudja. Ilyenkor jön a szemrehányás: „Ti kívántátok, hogy ezt a jelenetet kihagyjam, amazt pedig így meg így írjam át, s most nem jó?" Vagy: „Ezt a jelenetet a ti kívánságotokra vetettem el, most meg azt óhajtjátok, hogy állítsam vissza?" Ilyen vagy más következetlenség valóban előfordul, s ennek több oka lehet. Az is, hogy dramaturg és rendező véleménye eltér. Az is, hogy mindketten hibásan ismerik fel a mű vélt törvényszerűségeit. Abban viszont többnyire igazuk szokott lenni, hogy a szóban forgó írói megoldás nem jó, illetve az adott színház erre a megoldásra nem rezonál. Csalhatatlanság ebben sincs. Hubay *Késdobálókját* évekig hevertette a Nemzeti és sikerrel játszotta el a Madách. Thurzó *Zárórája* vígszínházi sikerének nem ártott meg az, hogy a Nemzeti egyik rendezőjének nem tetszett.

A megbeszélések legtöbb nehézsége abból fakad, hogy a rendezők zöme a színpadon, próba közben tudja teljes egészében birtokába venni a darabot. Odáig sűrűn előfordul, hogy fantáziáját megragadja a darabnak valamelyik részlete, s rendkívül szuggesztíven tudja megrendezni és elő-adni ezt a helyzetgyakorlatot. Az az egy jelenet ugyan ilyenformán csakugyan meg-írható és előadható, de könnyen meglehet, hogy előrehátra mindent felborít. És akkor, mint Karinthy humoreszkjében, Alajos nem mehet föl a toronyba, Margit nem maradhat az alagútban, Bájligethy pedig akassza föl magát. És vele együtt akár a szerző is, ha ez nem tetszik neki.

Ha az író bejár a próbákra, dramaturgon és rendezőn kívül a színésszel is szembetalálja magát, ami az első időben igen veszélyes. A színésznek egy önmagától eltérő, idegen alak testét-lelkét kell ábrázolnia, s nem csoda, ha szerepében eleinte kényelmetlenül érzi magát, mint egy új ruhában. Itt szűk, ott bő, mindenképpen természetellenes, legjobb lenne átalakítani. A kívánt formát, akárcsak korábban a rendező, a színész is roppant meggyőzően tudja elmondani és megjátszani. Az író ilyenkor gyakran áhítatos nézővé válik, önfeledten enged a csábításnak - és néha olyat is elront, ami eredetileg jó volt, csak egy kissé szokatlan, nehéz. Ha nem volt jelen a próbán, az incidens esetleg másnapra elsimul, mert a színész közben megtanulta a szöveget, megbarátkozott a figurával, megtalálta a lelkiállapotot. Ne legyünk igazságtalanok: *a Magadra kiálts* vagy *az Eljött a tavasz* friss példái annak, hogy egy darab néha menet közben is elérheti az optimális formát. Az általános képlet azonban ennek az ellenkezője: a próbák során agyonjavítgatott darab szörnyszülötté válik, s apja-anyja egymást okolja a bemutató után.

A művészi munkát igen erősen befolyásolja az alkotók társadalmi helyzete. A ren-

dező saját színházától megkapja a megfelelő légkört: a nyersanyagot, vagyis a drámát; az üzemi fegyelemben összeszokott munkatársakat; az alkotásra berendezett műhelyt, vagyis a színpadot; a hat heti próbaidőt és mindenekfölött azt a biztonságot, hogy alkotása meg fog valósulni. A drámaírónak az alkotói légkört egymagában kell megteremtenie saját otthonában, amelyet tulajdonképpen ebből a munkából kellene fenntartania, munkaideje legalább a duplája a rendezőének, az érvényesülés biztonsága pedig nulla. Munkájának értéke nehezen bírálható el, honorálása könnyen megtagadható. Erre sok fájdalmas példát mondhatnék a múltból, néhány hónapja azonban örvendetes változás állt be. Az új rendelkezések értelmében az írót elvégzett munkájáért akkor is megilleti bizonyos tiszteletdíj, ha műve nem kerül színre.

A rendező kimagasló produkciókra pályázik, s ez többnyire annyit tesz, hogy a színház egy világsikerű darab bemutatójára koncentrálja energiáját, viszont a kipróbálatlan, csekélyebb sikerrel kecsegtető új magyar darab előadása inkább egy fiatal rendezőre, kevésbé ismert művészekre hárul. Ezt némileg korrigálja egy másik tényező, a hivatalos (és nagy ritkán a kritikai) elismerés. Részint ezeknek köszönhetők az olyan kivételek, mint *Az áruló, A kegyenc, a Tóték, a Szerelmem, Elektra* stb. elsőrendű kiállítása. Az új magyar darabok körül talán a legnagyobb baj a színházak túlzott óvatossága. Ha ugyanis az író „rázós" tervvel áll elő, dramaturg, rendező, igazgató töméntelen érvet talál arra, hogy a probléma ebben a formában a tegnapé, ma már nem érvényes; vagy megfordítva: ma annyit beszél róla mindenki, hogy a feldolgozásával jobb lesz várni holnapig. Az így elutasított művek zöme nem időt álló érték, ami abból is kitűnik, hogy mihelyt problematikus volta megszűnik, már nem is érdemes előadni. Vagyis a szenvedélyből csak annyi volt igaz, hogy az író szívesen kapaszkodott volna fel egy divatos téma hátára. Ez idáig az újságíráshoz hasonló színpadi publicisztika, amire persze szükség van, de ha megíratlanul marad sem veszít sokat az emberiség.

Vannak azonban olyan írók, akik a társadalom lelkiismeretének érzik magukat, s kárhozatnak, hogy a kizökkent világot nekik kell helyretolniok. Ezen a hőfokon a mai téma nem afféle divat, hanem valamenynyiünket foglalkoztató eleven probléma, még ha absztrakt formába vagy töréneti mezbe van is öltöztetve. Az ilyen műveknek lehetőséget teremthetne egy kevésbé óvatos kísérleti színház, amelyen mint egy szelepen át, szabadon sistereghetne ki minden nemes írói szenvedély. Társadalmi fejlődésünk fonákságainak bírálatából a legmagasabb szinten, tehát a tragédia szintjén sem rekeszthető ki a drámairodalom. „Csak hódolat illet meg, nem bírálat" - mondja az Úr. De tessék elképzelni, milyen lett volna a Tragédia, ha nem Lucifer rendezi meg, hanem Gábor, Mihály vagy Ráfael arkangyal.

Ismerem számos nagynevű rendező olyan természetű nyilatkozatát, hogy a rendező mindig maradjon az író s a mű szolgája. Ez kedvesen hangzik az irodalmár-fülnek, de a mai gyakorlatban az ilyen magatartás inkább kivétel, mint szabály. Legkönnyebben modern külföldi darabok előadásában tartható be, mert a dráma szövege már egy másik színházban átesett a szükséges változtatásokon, kialakult az optimális forma, amelyet a közönség is tetszéssel fogadott, hisz épp azért figyelt föl rá a mi színházi közvéleményünk.

Nehezebb a rendező dolga klasszikus remekművek színpadra állításakor, mert alig hinném, hogy Aiszkhülosz vagy Shakespeare „szándéka" egyértelműen megfejthető. Ha az lenne, nem volna könyvtárnyi, egymással ellentétes értelmezés. Hadd utalok itt csak egy példára, a francia Moliére-hagyományra, amely töretlenül húzódik századokon át, s amelyet a gyerek már az iskolában megtanul: az író társadalomkritikája, racionalizmusa, polgári mivolta stb. Jouvet viszont *a Nők iskolája* rendezésekor kiáltott fel: „Mindebből egy szó sem igaz, tessék tudomásul venni, hogy Moliére színházi ember volt, nem pedig író."

A klasszikusok kipróbált szövege épségben tartható, s nyilván ez tükrözi leghívebben az írói szándékot. Csak az a baj, hogy a kor, a közönség megváltozott közben, s az istentelen vagy királytalan nézőnek mindenképpen mást mond az *Oedipus király*, mint a régi athéni polgárnak. Senki nem látott szentségtörést a három drámából összevont *IV*. Edwardban, amely nagy siker-rel szerepelt a Shakespeare Company mű-során, noha ilyen című darabot Shakespeare sohasem írt. A Brecht-féle *Coriolanus, a* Dürrenmatt-féle *János király*, nálunk a *Czillei és a Hunyadiak* vagy a *Csák végnapjai* példázzák, hogy a színház nem a kanonizált szent szövegek múzeuma. Ezek a példák illusztrálják a kérdésre adható másik választ, s ugyancsak nagynevű rendezők nyilatkozataiból olyan gyűjtemény is összeállítható, amelyből az autonóm rendező képe bontakozik ki. Itt szeretnék Staud és Hubay vitájához kapcsolódni.

Az írók, irodalmárok szerint a líra, regény és dráma afféle irodalmi szentháromság. Az ilyen szemléletben a dráma tisztán irodalmi műfaj, s ha nem felelt meg az irodalmi kritériumoknak, említést sem érdemel, akárhány előadást ért meg a színpadon. Vetítsük ezt a gondolatot szélső végletéig, s oda lyukadunk ki, hogy a színház intézménye egyszerű közvetítője az írói gondolatnak, mint a papiros, amelynek csakugyan mindegy, hogy a Szeptember végén van-e rányomtatva vagy egy apróhirdetés. Hubay - igen helyesen - homo-gén művészetnek tekinti a színházat, ahol a különböző alkotók ugyanazt az egészt akarják megvalósítani: az előadást. Az író azonban már az írás pillanatában mintegy átlép a többi művész (rendező, színész stb.) területére, az ő eszközeikben gondolkozik. Más szóval Hubay akarata ellenére is elfogadja a „mimikus mozzanat" vagy a „spektákulum" Staud hangsúlyozta elsőrendű fontosságát, csak éppen az írótól eredezteti. Ám a legtöbb író ezen a területen nem tud önállóan mozogni, s a többi művész kénytelen odakölcsönözni saját fizikumát, gondolkozásmódját, rendezői vagy képzőművészeti tehetségét.

A másik véglet, az öncélú, öntörvényű, az irodalmat csak nyersanyagnak tekintő színház ugyanilyen képtelenség. Pontosabban: ilyenfajta kísérlet sok volt, ma is létezik revü-színház, amely ezt a végletet közelíti meg, tehát helyesebb így fogalmazni: az ilyen intézmény nem drámai színház, hanem valami egyéb. Staud vitaindító cikke a totális színház kapcsán fejti ki az előadás szükségszerű komplexitását, amelyben a heterogén művészetek között a színészet (mimikus mozzanat, megjelenítés) a döntő tényező. Ennek van alárendelve a többi, ezért adja fel saját művészetének autonómiáját. Csakhogy a dráma „irodalmi" önelvűsége fából vaskarika, hiszen az előadhatatlan dráma - nem dráma: párbeszédes formában írt költemény, értekezés, regény, filozófiai tanulmány. Shakespeare és a többiek előadásban gondolkoztak, s nem kellett semmit „feladniok": ismerték, s megtartották a műfaj törvényeit, mint a költő a szonettét. Csak mennyiségi érv, hogy ezek a művek tisztán irodalmilag is megközelíthetők: hasonló módon foglalkozhatik velük a jogász, a történész vagy a botanikus. Érdektelen érv, hogy írott dráma nélkül is a színház birodalmába tartozik az opera, táncjáték, pantomim, mert ezek a birodalomnak más tartományai, s a dolog lényegét tekintve Staud is egy különleges tartomány, a drámai színház problematikáját vizsgálja. Még tovább szűkíteném a kört: a totális színház bennünket most egyetlen megye, a mai magyar dráma szem-pontjából érdekel. Alkalmas-e ez *a rendezői* elv vagy divat arra, hogy új magyar drámákat létrehozzon? A jelek szerint nem.

Az igazság roppant banális : író és rendező tehetségének arányain múlik minden. Tökéletesen autonóm a rendező egy fércművel szemben. De vajon művész-e, ha ezt ambicionálja? Igaz, a dráma értékének növekedésével együtt csökken a rendező autonómiája, ám ennél sokkal lényegesebb, hogy egyidejűleg maga a kérdés is zsugorodni kezd. Az eszményi produkcióban pedig egészen mindegy, hogy ott mi volt az író és mi a rendező leleménye.

VAJDA MIKLÓS

Audiatur et altera pars

Hozzászólás az új szerzői jogdíjrendszerhez és a minisztérium nyilatkozatához

Ez a rendelkezés nyilván használni akart az irodalomnak, a magyar színháznak, előre kívánta lendíteni a magyar dráma, a magyar színház erre nagyon is, sokszorosan is rászoruló ügyét, de ehelyett végeredményben újabb akadályokat emel elébe, még ha ezt jószándékból teszi is. Ráadásul ez a döntés megint az érdekeltek egy részének - ezúttal a műfordítóknak - meghallgatása nélkül született.

Az eredeti magyar színmű díjazására vonatkozó új rendelkezésekhez elöljáróban annyit, hogy a honoráriumok emelése tíz évvel ezelőtt is késő lett volna. Azzal a kétes értékű rekorddal dicsekedhetünk, hogy valamennyi szocialista ország közt az írói honoráriumok nálunk a legalacsonyabbak, és ha értesüléseim nem csalnak, a fordítói honoráriumok világviszonylatban is csak Törökországban alacsonyabbak a mieinknél. Természetesen szó sincs arról, *hogy* bármilyen magasra emelt írói és fordítói honoráriumok megoldják a magyar dráma és színház baját, hogy eltüntetik a több évtizedes elmaradást; hogy ehhez szerintem mi minden más kellene még, s a pénznél jobban, azt más alkalommal, külön cikkben szeretném elmondani.

Az írószövetség Műfordítói Szakosztályának vezetői tavaly október 1-én, a szóban forgó miniszteri utasítás megjelenésének napján egy szakosztályi ülésen történetesen tőlem hallottak először erről az utasításról, amelynek, mivel jelentékeny része a műfordítókat elvileg és egzisztenciálisan egyaránt érzékenyen érinti, előzetes megtárgyalására és véleményezésére elsőrendűen illetékesek lettek volna.

Mint utólag kiderült, a minisztérium kikérte ugyan az írószövetség véleményét, de hogy, hogy nem, csak drámaírókkal tárgyalt - az írószövetség elnöke is, főtitkára is az -, a fordítókról megfeledkezett. Holott utasítása a két békésen együttélő tábort (drámaírókét és fordítókét) most szembeállítja egymással, ugyanis a magyar dráma ügyét anyagilag a fordítás kárára óhajtja támogatni. Nem hallgattatott meg az *altera pars,* a másik érdekelt fél, a mű-fordítók szakmai egyesülése, melynek létjogosultságát pedig az érdekképviselet jobban bizonyítaná, mint a műfordítás agyoncsépelt és emellett alig általánosítható elvi problémái, melyekkel eddig babrálgatott. Ez annál is súlyosabb hiba, mivel manapság, a demokrácia erősödése idején ez más területen már aligha történhetett volna meg.

Malonyai Dezsőnek, a Színházi Főosztály helyettes vezetőjének nyilatkozata (SZÍNHÁZ 3. szám) azzal a distinkcióval kezdődik, hogy nem minisztériumi *rendeletről* van szó, hanem csupán *utasításról,* amely az írót nem kötelezi, csak a minisztérium alá rendelt szerveket, vagyis a színházakat; s ha az írónak a színház ajánlata nem tetszik, elmehet más színházhoz. De hát a másik színházat ugyanúgy kötelezi a minisztérium utasítása; hová mehet tehát?

Mint színpadi fordítót, a Szerzői Jogvédő Hivatal megtisztelt a szóban forgó utasítás tizennyolc gépelt oldalnyi szövegének sokszorosított példányával. A 7. oldalon, a II. § (I) bekezdésének második sorában az „utasítás" váratlanul elszólja magát. „A színpadi mű nyilvános előadásáért járó szerzői díjat a szerződésben *e rendelet* melléklete alapján, a (2)-(5) bekezdésekben foglaltak figyelembevételével kell meghatározni." Az utasítás tehát rendeletnek nevezi és tekinti magát. Mindenki annak fogja tekinteni.

A SZÍNHÁZ januári számában megjelent nyilatkozat szerint az új magyar drámát sokszor már megírásakor is akadályozta az eddigi elszámolási rendszer, amelyben az író a színház bevételének nemzetközileg szokásos tíz százalékát kapta; ezzel szemben most „alsó és fölső határt szabtak, tehát tíznél jóval több százalékot is (de annál kevesebbet is) kaphat a magyar író a színháztól új darabjáért". Mit mond viszont az utasítás? Magyar író prózai színműve után 4-12 százalékot kaphat a bruttó jegybevételből. De vajon csakugyan *jóval* több-e 12 a 10-nél? Többnek több, de nem jóval. A 4 százalék viszont *jóval kevesebb* a régi 10 százaléknál. Húsz százalékos emelési lehetőséggel szemben tehát *hatvanszázalékos csökkentési lehetőséget* ad az új elszámolási rendszer, amely, mint láttuk, az íróra ugyan nem, de a szín-házra nézve kötelező. Ezen lényegesen nem változtat sem az egyébként valóban örvendetes megírási szerződés, sem a jutalom vagy az eddig is létezett nívódíj címén kifizethető összeg. Teljesen jogos a gyanú, hogy a színházak mind az emelési, mind a csökkentési lehetőségek-kel, a fönti százalékok arányában, élni is fognak, sőt: nyilván élniük is kell velük, hiszen kötelező *utasításról* van szó. Ha ezek alapján a mai magyar színmű jogdíjai a két határérték: 4-12 százalék közt átlagosan középtájt nivellálódnak, a régi 10 százalékos jogdíj helyett el-érjük a 8 százalékot. *Quod erat demonstrandum.* A drámaírók is alighanem csak pyrrhusi győzelmet arattak. A fordítók azonban tönkre vannak verve.

Senki sem állítja, *hogy* a régi fordítói honorárium-rendszer ideálisan igazságos volt. Senki sem állítja, hogy darabot fordítani ugyanolyan munka, mint darabot írni. Senki sem tagadja, hogy bizonyos sikerdarabok fordítói néhány napi vagy néhány heti - s enyhén szólva nem mindig elsőrangú - munkával mesés összegeket kerestek, vidáman megélhettek minden további munka nélkül akár egy évig. Köztudomású, hogy emiatt színházi berkekben nagy volt a fordítói tülekedés.

Es ha a fordítói munka értéke nem azonos is a szerzői munkával, mégsem mindegy, hogy *a Hamletet* Arany János szövegével játsszák-e, vagy mondjuk Kazinczy németből készült prózafordításában. Számomra az sem közömbös, hogy a színpadon jó, anyanyelvi tisztaságú magyarsággal beszélnek-e, s hogy néha - főleg német, angol és amerikai darabokban - a szöveg gyanús értelmetlenségeiből kihallom az eredeti kifejezést, amelyet a fordító nem ismervén, szó szerint magyarított, félreértett vagy elkent. Egész jelenetek, jellemek és szituációk torzulnak néha így el, és nem egy ilyen, magyartalanságoktól és félrefordításoktól hemzsegő szöveg lehetett nálunk siker, nem a fordító, hanem az író érdeméből persze, a fordítás *ellenére is.* A színházak a szöveghűséget, sajnos, általában nem vagy alig ellenőrzik.

Szerencsére azonban nemcsak dilettánsok fordítanak színdarabokat (bár ez nem a kritikán múlik), hanem jó műfordítók és - mellékfoglalkozásként - jó írók is, akik tudnak magyarul, tudnak színházul, s ismerik annyira az eredeti nyelvet, hogy nem bíznak meg magukban, elővesszik a szótárt, sőt, szükség esetén, s ha lehet, akár a szerzővel is konzultálnak *egy-egy* homályos passzus ügyében. Ők bizony lefordítottak olyan külföldi darabokat is, amelyeket le-fordítani egyáltalán nem volt üzlet, vagy éppen ráfizetést jelentett, amelyek sikere, sőt még előadása is igen kétséges volt, és néha évekig halasztódott, de amelyeket ők valamiért fontosnak, jónak, előadandónak, lefordítandónak tartottak. Úgy vélték, a magyar színházkultúrát, a közönség szellemi nevelését és tájékoztatását szolgálják vele. Nem akarom itt elsorolni a jó színpadi fordító *sine qua non* tulajdonságait, de annyit le kell szögezni, hogy a szakmai tisztesség és megbízhatóság éppen úgy közéjük tartozik, mint például a nyelvtudás.

A színdarabfordítás területén is él az a magyar írói hagyomány, mely a tájékoztatást, a kitekintést, idegen népek, másfajta társadalmak értékeinek fölmutatását az írással már-már egyenrangú, elszigeteltségünket, elmaradottságunkat oldó, s a világhoz, Európához tartozásunkat bizonyító és előmozdító föladatnak tekintve, évszázadok alatt létrehozta azt a gazdag magyar fordításirodalmat, amelyre olyan büszkék vagyunk. Hogy ebben anyagi szempontoknak is része volt, az mit sem von le értékéből és jelentőségéből. Nem valószínű, hogy ez a z igény, ez a magatartás az új elszámolási rendszer következtében most teljesen elapadna, de

az anyagi ösztönzés drasztikus és igazságtalan csökkentése *a dilettánst ösztönzi* majd szaporább munkára, s nem a műfordítót, nem az írót. A dilettáns ugyanis attól is boldog, ha a neve megjelenik a színlapon; hát még ha fizetnek is érte! A rendelkezés most eltömött egy sereg hajszálcsövet, melyeken keresztül a magyar színházba mégis eljutott valami a világ drámairodalmának lázasan lüktető nedveiből. A magyar színház elszigeteltsége most alighanem tovább növekszik.

A nyilatkozat szerint „magas irodalmi értékű művek fordítói ezután is kiemelt honoráriumú szerződést köthetnek". Az utasítás szövegében ennek semmi nyoma nincs. Ki dönti el, melyik a „magas irodalmi értékű" mű, s mennyi a „kiemelt" honorárium, ha erre a rendelkezés sem módot nem biztosít, sem összeget nem jelöl meg?

Saját tapasztalatból tudom, hogy egy-egy előadott színdarabfordítás mögött hat, nyolc, néha egy tucat elő nem adott fordítás áll, melyeket néha puszta lelkesedésből s teljesen ingyen, néha nevetséges nyersfordítási díjért vagy előlegért, de szívesen megcsinált az ember. Egy részük aztán talán megjelent *a Nagyvilágban* vagy másutt, a többi kéziratban maradt, de színházi emberek, direktorok, rendezők, dramaturgok, színészek tucatjainak kezén ment keresztül, s így valamit mégiscsak használt, tájékoztatta valamiről azokat, akik szakmájuk külföldi fejleményeiről nyelvtudás, idő vagy valuta híján csak közvetve vagy egyáltalán nem értesülnek.

Az új elszámolási rendszer néhány szerencsés fordító s néhány ügyes törtető jogos megrendszabályozásáért többet áldoz föl, mint amennyit megtakaríthat. Jelentős írókat, költőket foszt meg attól, hogy egy-egy színpadi fordítással esetleg megteremthessék maguknak az anyagi gondoktól mentes alkotás néhány hónapi lehetőségét, azt a fényűzést, hogy ne könnyen és gyorsan értékesíthető művek írásán kelljen robotolniuk, hanem olyan munkákat írhassa-nak, melyekhez kedvük van, melyekhez sok idő, nagy elmélyülés szükséges.

Agatha Christie után is kulturális járadékot (giccsadót) kell fizetni, meg Mrozek és Albee után is kulturális járadékot kell fizetni. Marcel Achard fordítója is kevesebbet kap ezentúl, és Tennessee Williams meg Krleža fordítója is kevesebbet kap ezentúl. Ami sajnos még ennél is nagyobb baj: alighanem a közönség is kevesebbet kap majd.

A VIDÉKI SZÍNHÁZAK JAVASLATA ALAPJÁN

a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya és a Színházművészeti Szövetség kiválasztotta azt a tizenhat vidéki fiatal színművészt, akik a minisztérium központi kulturális alapjából ösztöndíjat kapnak. Ezek a fiatalok az elmúlt öt év folyamán kerültek ki a Főiskoláról és színházukban kiemelkedő munkát végeztek. Az ösztöndíjat január elsejétől június 30-ig havi 600 forintos összegben folyósítják. A következő évadtól kezdve újabb tizenhat fiatal művész kap majd ösztöndíjat, de már az egész évad tartamára, tehát tíz hónapra.

Első alkalommal az ösztöndíjat az alábbi művészek nyerték el: Dózsa László (Debrecen), Liska Zsuzsa, Molnár Piroska (Szeged), Vajda Márta (Pécs), Kardos Gábor, Kovács Lajos (Békéscsaba), S. Tóth József (Győr), Koltai Róbert (Kaposvár), Ábrahám István, Horváth László (Kecskemét), ***Dobos*** *Ildikó, Markaly Gábor (Miskolc), Székely Gábor, Szombathy Gyula (Szolnok), Balázs Péter, Jós László (Veszprém).*

---

világszínház

PÁLYI ANDRÁS

Artaud mágikus színháza

*Az **„őrült"***

Antonin Artaud is azok közé az *őrültek* közé tartozik, akiket két-három évtized után kezd komolyan venni a világ; közelről talán túl káprázató vagy egyszerűen hihetetlen jelenség lehetett ez a színész-rendező, aki egyszerre volt szent és istenkáromló, megszállott próféta és alázatos költő, aki „egész életén át - mint Claude Mauriac írja - saját lényegét űzte, szüntelen azon igyekezve, hogy elérje önnön képmását, beleolvadjon és egyesüljön vele". Végül mégis kilenc évet tölt az őrültek házában, két évvel halála előtt engedik ki; iszonyúan szenved, fizikai értelemben is, s küzd, lázad a megaláztatás és kivetettség ellen, könyörögve fordul barátai-hoz segítségért: „Fanatikus vagyok, de nem vagyok őrült" - írja Breton feleségének. Aztán skizofréniája egyszerre visszahúzódik és mintegy kialszik, üresen és kisemmizetten még egyszer visszakapja a szabadságot, de valójában már nem él: elégette a belső tűz.

Sok mindennel próbálkozott. Ismert, nagyszerű színész volt, a kortársak felejthetetlennek mondják, ahogy az 1928-as Jeanne d'Arc-filmben Massieu testvér alakját megformálta; Dullin *Théátre de l'Atelier* néven működő színházában játszik, rövid ideig tagja a Breton vezetése alatt álló szürrealista csoportnak, de még ez a keret is korlátozottságot jelent számára. 1926-ban végül is törésre kerül sor. 1927. június 1-én nyitja meg saját színházát, a *Théátre Alfred Jarry-t*, melynek műsorán első este saját egyfelvonásosa, *Az elrontott gyomor* ***avagy a bolond anya*** **és** Vitrac darabja, *A szerelem titkai* szerepel. A színház rendkívüli anyagi nehézségek közt születik és működik, a három alapító drámaíró, Artaud, Vitrac és Aron a Sorbonne-on és egyik-másik könyvkiadónál találnak néhány mecénást. A nehézségek ellenére több darabot színre visz-nek, köztük Vitrac legjelesebb művét, a *Victor, avagy gyerekek a hatalomnál* címűt, Strindberget és Claudelt (ez utóbbit a szerző engedélye nélkül és szándékával ellentétes felfogásban).

A színház bukása sem keseríti el, annál kevésbé, mert az 1931-es gyarmati kiállításon döntő élményben van része, megtekintheti a Bali-szigetekről érkezett színház vendégszerep-lését, majd Berlinben Piscator rendezéseit látja; ezek hatása alatt kísérli meg először, hogy megfogalmazza látomását. 1932-ben teszi közzé a *La Nouvelle Revue Française* hasábjain *A kegyetlenség színházának manifesztuma* című első kiáltványát. 1935-ben még egyszer megpróbálkozik a színházzal, a *Cenci-család* című darab-ját azonban csak egyszer sikerül előadnia; ekkor jelenik meg legjelentősebb könyve, *A színház és mása*, mely legjelentősebb színházi írásainak gyűjteményes kötete; ő azonban már Mexikóba megy, hogy az ősi kultúra forrásainál ismerje meg a „metafizikus igazságot". Az út azonban betegsége elhatalmasodását hozza magával,

A szürrealista

Artaud elszakadt a szürrealistáktól, de gyökereiben mindvégig szürrealista maradt, azaz közös volt az ihlete a szürrealistákéval, közös a forrás, ahonnan elindult, ami egész gondolatrendszerét megalapozta.

A szürrealisták a valóság eddig föltáratlan mély rétegeinek felszínre hozását, a valóság mögötti - vagy fölötti - valóság megragadását te-kintik feladatuknak. Ez a társadalmi forradalom alapja is, mondják, végső fokon a költészettől várva a társadalom átalakítását.

Ugyanígy látja Artaud a színházban az új társadalom megteremtőjét: az új színház újjá-szüli a társadalmat. A gondolat és az élet közti ellentmondást a polgári társadalom a végsőkig fokozta - mondja. Az értelem a lét halált hozó karikatúrája lett. Az ember, a színház, a társa-

dalom, melyben a Szillogizmus megöli az Életet, elidegenedik önmagától és elveszti azonosságát: az emberek ismeretlenek lesznek egymás számára és elszakadnak a kozmikus erők áradásától. Artaud önmagán, saját sorsán érzékelte ezt, hisz egész élete egyrészt a különállóság-tudat, a titokzatos erők zsákmányaként kiszolgáltatott létezés átérzése, másrészt a rendező elme, az értelem között feszült, s ez utóbbiban, nem is alaptalanul, legádázabb ellenfelét látta: az értelem volt a társadalomnak az az eszköze, mellyel megítélhette és kitaszíthatta magából az őrült lázadót.

Az „alkimista színház" leírásában Artaud szinte szó szerint idézi a szürrealista kiáltványok jelszavait: a színháznak „meg kell oldania. . . sőt fel kell számolnia minden konfliktust, az anyag és a szellem, az eszme és forma, az absztrakt és konkrét közt teremtett ellentmondást, minden látszatot egyetlen egy kifejezésben egyesítve, mely hasonlatos az átszellemített aranyhoz". Ahogyan az egész művészetnek, vagy még inkább: minden szellemi tevékenységnek, a színháznak is arra kell törekednie, hogy megbékítse az embert önmagával, és hogy megteremtse a *teljes embert*, akiben az értelmi rend már nem hadakozik az ösztönnel, a világnézet a gyakorlattal, az egyéni ambíciók a társadalmi feladattal.

Egyébként, ahogy a szürrealizmus sem született előzmények nélkül, Artaud a „gondolat" és az „élet" ellentmondásának kifejtésével sem áll egyedül: ott feszül ez a kérdés a századforduló művészetében és filozófiájában, Bergson, Nietzsche, Proust, Péguy, sőt Gide műveiben. Artaud a színpadi hősben mindenekelőtt a *mítosz hordozóját* látja és nem *a jellemet;* ezért támadja élesen Shakespeare-t csakúgy, mint Racine-t, az egész ún. pszichológiai színházat, mely alapvető tévedésen nyugszik: „kétségbe-esetten azon igyekszik, hogy az ismeretlent be-vezesse az ismertbe, tehát a megszokottba és hétköznapiba", vagyis hogy feloldja és letagadja a mitikust, ahelyett, hogy megidézné.

A ***kegyetlenség*** *színháza*

Amikor a Bali-szigetekről jött színház vendégszereplését látja, elragadtatottan írja: „Szellemi alkímia szemtanúi vagyunk, mely a lélek állapotát gesztussá formálja át, száraz, visszafogott, egyenesvonalú gesztussá, amilyen minden cselekedetünk lenne, ha az abszolútum felé törnénk." Artaud arra helyezi a hangsúlyt, ami a színház eredeti funkciója volt, az embernek a liturgikus cselekedetben való megfogalmazására. A lényeg tehát nem is az, hogy mit játszunk a színházban, hanem hogy *mi a színház.* Artaud nem azt mondja, hogy a színházat a néző és a színész viszonya határozza meg, hanem mindenekelőtt úgy beszél a színházról, mint kiválasztott, különleges helyről, térről, amit ki kell tölteni, s ami egyaránt várja a nézőt és a színészt.

Ez a kulcsa Artaud színházelméletének. Ez pedig mindenekelőtt azt jelenti, hogy a színház, a színházterem nem ugyanolyan helyiség, mint a többi, hanem szakrális terület. Az az undor, amivel Artaud leírja az átlag színházat, mely ugyancsak „megtalálta igazi környezetét": az öltözőt, a ruhatárat, a társalgót, helyes nyomra vezet bennünket. Artaud-t az keseríti el, hogy a szentély tisztátalan lesz, hogy a laikus elemek elárasztják azt a helyet, ahol a szertartásnak kell végbemennie. Artaud újra és újra utal a pap igyekezetére, aki mindenképp körül akarja határolni a szent dolgokat. A néző és a színész közti különbségeket másodlagosnak tekinti, minthogy mindkettőre szükség van az előadás-hoz, sőt mi több, az előadás során mintegy azonosulniuk kell. De ahhoz, hogy eltűnjék a határ a színpad és a nézőtér közt, a színészek és a közönség közt, meg kell határozni és egyértelműen meg kell húzni a válaszvonalat a „világ" (a világi környezet) és a „szent hely" (a színház) között. „Felszámoljuk a színpadot és a nézőteret - írja -, helyüket egyetlen közös tér foglalja el, ahol nem létezik semmiféle válasz vagy akadály."

Az az egész színházépítészeti eszmefuttatás, amit Artaud *A kegyetlenség színházának manifesztuma* című első kiáltványában nyújt, arra az alapgondolatra épül, hogy a szentélyt el kell határolni a világtól. A színháztér egységének megfelel a színház és a világ közti különbség gondolata. Azt írja: „Bármilyen garázst vagy hangárt vehetünk, s azon alapelvek szerint építjük át, ahogy egyes templomok keletkeztek . . . " A térviszonyok mágikus jelentőséget kapnak: „a cselekmény majd a terem négy sarkában folyik. Igen, itt e négy alapvető ponton ... " A meg-felelő térbeosztás, mint tudjuk, fontos szerepet játszik a primitív népek építészetében csakúgy, mint a templomok és szent helyek megtervezésében. Az Artaud megálmodta színház tehát különálló, szent hely, ahol megvalósul az egység; míg az a színház, amely ellen lázad, nem-igen különbözik a környező világtól, s ezért képtelen az egység megteremtésére.

új *nyelv*

Az új színház azonban mindenekelőtt az *új nyelv* kérdése. Az a kommunikációs rendszer ugyanis, mely a szóra épül - mondja Artaud -

a nyugati világ szellemi degenerációját tükrözi. Az utóbbi évszázadok színházában pedig eluralkodott a szó. Holott a színháznak az embert a maga fizikai mivoltában kell megmutatnia, megfelelő eszközökkel, azaz olyan „nyelvvel", amit fizikai konkrétumok alkotnak: az „ősi fizika egy fajtája, melytől még nem tudott elszakadni a Szellem". A színházi nyelvnek - véli Artaud - mindenekelőtt gesztus-nyelvnek kell lennie, hisz a gesztus az emberi lét átérzésének „legfizikaibb" jele. De itt nem az általában ismert gesztusról van szó, nem a gesztikuláló vagy mimikus reflex-mozdulatokról, hanem a *totális* gesztusról, melyben az egész test részt vesz. *Az Érzelmi atlétika* alapgondolata nem egy lélegzés-nyelv kialakítása. Artaud ennél sokkal tovább megy: a gesztusok nyelvének a test mozgásából kell megszületnie. „Minden indulat valamilyen testi magatartással jár. Amikor a színész saját testében formálja meg az indulatot, testét új feszültséggel tölti fel."

Vagyis arról van szó, hogy a színész a lehető legmélyebben ragadja meg a nézőt, annyira megrázza, hogy amíg az a megrázkódtatás következtében mintegy túllép önmagán, ami az előadás célja és értelme, elveszítse degradált szellemiségét és megtalálja igazi egzisztenciáját. Ezt pedig nem teheti másképp, csak olyan új, expresszív eszközök segítségével, melyek eddig ismeretlenek voltak, hisz a tradicionális színház csak azt fejezte ki, ami ismert volt. Artaud látomása szerint viszont egyfajta alkímia, mágia lesz a színház, annak művészete, *ami lehetséges.* A néző szinte a bőrén érzi a színházat: a színész egész teste a gesztust megformáló jellé alakul át, az előadás többé nem egy dráma színrevitele, hanem a világmindenség metafizikus konkrétságának mikrokozmikus átélése.

Ebben az új nyelvben aztán meglehet a maga helye mindazoknak az eszközöknek, melyekkel még a színház rendelkezik: a jelként felfogott díszletnek, a rituális kosztümnek, az akusztikai és világítási-vizuális effektusoknak. Az arányok, a kontrasztok, a színháztérben elhelyezett fizikai jelek kölcsönös viszonyai feltárhatják azt a költészetet, ami a megírt szövegen túl van, s amelynek feladata, hogy a nézőt minden ízében megrázza. És ez lesz a „kegyetlenség színháza". Nem naturalista, de fizikai értelemben vett kegyetlenségről beszél Artaud, a néző fizikai megrázkódtatásáról.

Mit jelent ez?

Először is a fenti „nyelvi forradalomból" következő intellektuális kegyetlenséget: a színháznak kegyetlennek kell lennie, hogy összetörje azt az egész képet, amit a néző a világról alkotott és magával hoz. Másodszor Artaud szín-háza az irodalmi kegyetlenség színháza is: az előadásnak valamiképp mindig az ősi, eredeti metafizikus titkokról kell vallani: a teremtésről, a káoszról, a rend születéséről. Csak ez a színház térítheti vissza az embert léte valódi értelméhez. S végül gyakorlatilag is kegyetlennek kell lennie ennek a színháznak. Az érzékelés teljessége, melyet a színház el kell hogy érjen, a totális és tiszta színház eszméje megköveteli a nézőre való egyidejű és teljes „rátörést" minden oldalról: „A termet négy fal zárja körül, minden díszítés nélkül, a nézők pedig középen, lent ülnek, forgó székeken; ezek lehetővé teszik, hogy követhessék az előadást, mely körben körülöttük folyik." S csak így, e hármas forradalommal: a nyelv, az irodalom és az architektúra forradalmával változik meg a színház, s válik szentéllyé, hogy megszülje az élet forradalmát.

*A **„szent hely"***

A színház és mása első három fejezete a színház meghatározása körül forog. A színház olyan, mint a pestis - írja a *Színház és pestisben.* Majd középkori „primitívek" képeit idézi, s mint láttuk, a színház alkímia is, de a legfontosabb mondatot csak mellékesen írja le: „a színház..
hogy ne titkoljuk gondolatainkat, úgy hisszük, azonosítható az ókori mágia erőivel". A színház, természetesen az Artaud megálmodta színház, első tekintetre krízisnek, viharnak, a titokzatos hatalmak kitörésének tűnik. „A színház, akár a pestis, krízis, mely vagy halállal, vagy gyógyulással végződik" - írja. A világ vagy újjászületik, vagy elpusztul. „Nem vagyunk szabadok. Az ég még a fejünkre szakadhat. A színház azért van, hogy mindenekelőtt erre megtanítson bennünket."

A sötét erők elűzésének gyógyulást kell hoznia. A színház tehát mágikus ördögűzés : „A színház a gonosz ideje, a sötét hatalmak diadala, melyeket egy náluk hatalmasabb erő éleszt fel - míg ki nem alszanak." Vagy: „a tragikus színész őrülete zárt és tiszta körben marad. A gyilkos őrületét felszabadította a cselekedet, megkönynyebbült, és elveszítette kapcsolatát azzal az erővel, mely életre hívta, de 'soha többé nem táplálja." Csak a naivak hiszik, hogy a néző, ha a színházban gyilkosságot látott, fölizgatva maga is - valódi - gyilkosságot fog elkövetni. Épp ellenkezőleg, az erőszak látványa a megismételhetetlenséget tanítja.

A színház tehát - Artaud látomásában - a megtisztulás szent helye. A mágia nem más,

mint képesség a természetet irányító és az embert fenyegető erők megragadására. Ezért tekinti szakrálisnak a színházat: mivel egyedül a színház képes a mágikus ördögűzés szentélyévé lenni. S mert képes rá, azért várja Artaud a színháztól a társadalom betegségére is az orvoslást. A színész, aki a közösség nevében, tehát mint-egy a pap szerepében lép fel, elragadtatja magát (s közvetve a közösséget is), hogy látszólag véghezvíve a természeti folyamatok kegyetlenségét, megelőzze az isteneket és elvegye hatalmukat. A Költészet feladata, mondta Breton, hogy az embert megszabadítsa a halálarcú „félelmetes jótól", Artaud szerint pedig „a színház a közösségi megtisztulást szolgálja", a felbomlott harmónia megszületését.

Látomás és valóság

Artaud a színházért és a színháznak élt, de Artaud színháza valójában sohasem született meg. Látomását, a „kegyetlenség színházát" tanítványai és tisztelői megőrizték: így nevezte el legutóbb Peter Brook is a sajátját. Martin Esslin, aki mint láttuk, mintegy az abszurd színház atyját látja benne, a hídverőt, aki össze-köti az első, kezdetleges kísérleteket az abszurd „virágkorával", azt írja róla: „Külső látszatra fáradozásai teljes hajótöréssel és lelki összeomlással végződtek, mégis bizonyos értelemben győztes maradt." De igaza lehet Ionesconak is, amikor azt mondja, hogy „Artaud messianisztikus becsvágyai nagyobbak voltak intellektuális képességeinél", vagy Polierinek, a tanítványnak, aki szerint „Kiesler, Gropius és mások már tíz évvel előbb és sokkal pontosabban megteremtették a modern színjátszás alapjait". Igaza lehet a wroclawi laboratórium-színház rendezőjének, Grotowskinak is, akit pedig az artaud-i álmok egyik nagy megvalósítójának tartanak, amikor egyik interjújában így nyilatkozik: „Artaud kétségkívül ösztönzést ad a színészi játék új lehetőségeinek kutatásához, de az, amit javasol, végül is nem más, mint vízió, a színészi játékról szóló sajátos költemény, s írásaiból lehetetlen gyakorlati következtetéseket levonnunk."

Korai lenne végleges ítéletet alkotnunk arról a „forradalomról", amit természetesen elsősorban elméleti írásai teremtettek, s nem derékba tört színészi-rendezői pályája.

Mégis fel kell vetnünk a kérdést, hogy mi a jelentősége számunkra. Rendkívüli élességgel látta meg azokat a pontokat, ahol a színház elárulta küldetését, ahol már nem volt többé színház. De mintha maga is belevakult volna meglátásainak fényébe: látomása elszakadt a valós anyagtól, a fogható térben-időben realizálódó színháztól, mintegy e fölött lebegett. S bár megdöbbenti az olvasót írásaiban a lehető legváratlanabb fordulatok ellenére megvalósuló belső, kristályos rend, mégsem vehetjük kezünkbe gyakorlati utasításként, színházi kézikönyvként műveit. Az, aki szó szerint magáévá teszi egy-egy megállapítását, hasonlatát, egy-egy írásának gondolatmenetét vagy éppen érdekes, de zavaros filozófiáját, könnyen fulladhat olcsó különcködésbe vagy feltűnést keltő, de értéktelen végletekbe. Talán leginkább Grotowskival érthetünk egyet, aki mindenekelőtt ösztönző erőt, inspirációt lát Artaud írásaiban, az új utak, új lehetőségek kutatásához.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG ÉLETÉBŐL

Déryné születésének 175. évfordulója alkalmából emlékünnepély zajlott le a Fészek Klubban, amelyen az emlékbeszédet Kazimir Károly, a Szövetség főtitkára tartotta.

Az igazgatói összejövetelen külpolitikai tájékoztatót tartott Pálfy József, a Magyarország főszerkesztője.

A szakmai előadások keretében Dr. Halász László művészettörténész megtartotta Debrecenben négy pszichológiai előadásból álló sorozatának első előadását. (Ez a sorozat később Kaposvárott is elhangzik.)

EMŐDI NATÁLIA

Faust-bemutató Berlinben

Időszerű-e a Faust? - ez a nagy betűkkel szedett kérdés ötlik először a néző szemébe, amikor a színház előcsarnokában megvásárolja a műsorfüzetet. Ezen vitatkoznak a fiatalok a Német Demokratikus Köztársaság fővárosában és ezt a kérdést tette fel elsősorban önmagának a színház alkotó kollektívája a Goethe-mű színpadra állításakor.

Az első benyomás: amikor nevetés harsan az *Úr és* Mefisztó nagyon emberire hangszerelt vitája nyomán, eltűnik a klasszikus előadásokra jellemző feszes ünnepélyesség és megilletődöttség. Az előadás egészének újszerű gondolati töltése intenzív szellemi együttműködést kíván a nézőtől. Ugyanakkor a formai megoldások szellemes játékossága pihentető pillanatokat jelent és biztosítja, hogy a figyelem és érdeklődés egy pillanatra se lankadjon a nézőtéren.

Az előadás gondolati modernségének forrása, hogy a rendezés (Adolf Dresen és Wolfgang Heinz munkája) a Goethe-szövegben fellelhető dialektikát használja alappillérül. Az első félretett konvenció a nemes célokért küzdő „örök ember" és az „ősi tagadás" végletes ellenpólusa, mely szerint Mefisztó ördögi varázsereje segítségével Faust megrontására tör, bizonyítva az Úrnak, hogy az ember esendő, s a földi lét rettenetes. E két véglet helyébe a Deutsches Theater színpadán az önmagával, saját véges tudásával és eredménytelen életével elégedetlen ember szövetkezik a világ tökéletességét tagadó szellemmel. Faust és Mefisztó nagyratörő szövetsége így az emberiség mindig meg-megújuló és örök küzdelmének jelképévé lesz. Arcélük nem válik el egymástól élesen, hiszen céljuk nem ellentétes. Faust életének értelmét, a boldogságot keresi és Mefisztó küzdelme sem az ember ellen folyik. Ezt kérdezi az úrtól: „Az emberek jaja szíven üt néha szörnyen / szegényeket még én is mért gyötörjem?" . . . *(Jékely Zoltán ford.)* Tagadása nem az ember, hanem a dogmák ellen irányul, amelyek kizárják a kételkedés jogát és a jobbáformálás lehetőségét. Igy bár Faust és Mefisztó a színpadon két alakban jelenik meg, valójában egy személy, pontosabban az emberiség egésze.

E színpadi felfogásban Mefisztó alakja mentes minden ördögitől, minden ősgonoszra jellemző misztikumtól. Sőt, előrehaladván a tragédiában, figurája egyre emberibbé válik. Olyannyira, hogy a Margit-történet során - a hagyományos felfogáshoz viszonyítva - szinte szerepet cserél Fausttal. Mefisztó itt inkább visszatartaná, óvná Faustot a kalandtól. Nem erkölcsi aggályból, hanem mert racionálisabb lény lévén előre látja mindazt a bajt, szenvedést, amit e rövid gyönyör hozhat. Es mert ismeri Faust nyughatatlan, újat és többet kutató egyéniségét, előre tudja azt is, hogy ez a szerelem nem hozhatja meg az áhított teljességet. De Faust itt az érzékek rabja, a szenvedélyének gátat szabni nem tudó ember, aki nem is akar előre nézni. A pillanat remélt szépségéért vállal minden kockázatot. „Aminek meg kell lennie, legyen! / Még ha sorsa fejemre visszahullna, / s elhullna ő is énvelem! ... " - vágja oda kevélyen Mefisztónak, majd Margit kezét szorongatva diákként szenveleg. Mefisztó ostobaságnak tartja Faust kalandját, kineveti határt nem ismerő szerelmét, és folytonos okvetetlenkedésével próbálja Faustot kijózanítani. De nem ér célt. Szerződésükhöz híven kiszolgálja tehát Faustot, végrehajtja parancsát, segít a gonosztett végrehajtásában.

A Margit-történetben az előadás a kisszerűségbe beleragadó, ösztönei után rohanó ember útját láttatja, amely emberi tragédiákhoz vezet. Ez az egyik oka Margit tragédiájának is. A másik ok a bigott korszellem. A rendezés korhűen ábrázolja a XVIII. századi német polgári élet-forma léleknyomorító kisszerűségét, s ezzel sikerült a Margit-tragédiának a megszokottól eltérő hangsúlyt adnia. A látottakból logikusan következik, hogy a makrokozmosz titkait ostromló embernek a bigott vallásosságba, a társadalmi konvenciókba merevedett szűk világon túl kell lépnie, még ha súlyos tragédia árán is. Ez a sekélyes élet nem jelenthet sem kielégülést, sem célt. És Mefisztó, híven feladatához, segíti Faustot, hogy képes legyen kilépni ebből a szűk körből.

A némi iróniával és távolságtartással rajzolt Margit-jelenetek nem vontak le semmit a Margit-történet tragikumából. A világot nem értő, a szerelemben teljesen feloldódó polgárlányka tragédiája éppoly őszinte és megrázó így is, noha az előadás finoman aláhúzza ennek a világ-nak elviselhetetlen fonákságait. Az ironikus ábrázolásmód csupán a szentimentalizmust hántotta le a Margit-történetről, helyébe intellektuális hatást léptetve.

Meglepő, hogy a tisztelt és „súlyos" klasszikus mű mennyi humorlehetőséget kínál színész-nek, rendezőnek egyaránt. A humor egyik forrása maga a Goethe-szöveg, amely a lírai és

filozofikus szövegrészekbe ékelt profán kiszólásokkal nagyszerű hangulati ellenpontokat teremt. Ezeket bravúrral használják fel a színészek, különösen a Mefisztót alakító Dieter Franke. A másik humorforrás már sokkal meglepőbb és a rendezői fantáziát dicséri: merészen és nagyon mulatságosan profanizálnak minden olyan motívumot, amely lehetőséget nyújthat a misztikumra. Ilyen például az „Égi prológ", ahol az Úr és arkangyalai hintákon ereszkednek le a zsinórpadlásról a színpad látószögébe, körülbelül olyan látványt nyújtva, mint a giccses szentképek. A lópatás, hosszúfarkú Mefisztó olyan, mint aki egy meséskönyv illusztrációjáról lépett elő. A Mefisztót rejtő groteszk és mulatságos pudlibábu a néző szeme láttára növekszik félelmetes nagyságúvá. A rendezés nem titkolja a színpadi megoldás technikai módjait sem, a misztikum titokzatossága helyett a játék örömét adja.

A reális környezetben játszódó képek megformálásánál a korhűség igénye és a kritikus irónia irányította a rendezők munkáját. Az Auerbach-pince mulatozó polgárainak megformálásakor a színészi játék egyszerre törekszik korhűségre és stilizáltságra. A színészi mozdulatok, az arcjáték és a beszéd karikatúraszerű stilizáltsága tömörebben fejezik ki a filiszterség lényegét, mint a naturális ábrázolásmód.

Való igaz, hogy ha a képzeletszülte képek humoros, harsányabb színeit és a reális képek finoman stilizált korhűségét összevetjük, két stílus él egymás mellett az előadásban. Ez a két stílus - ahogy Hans-Rainer John, a Deutsches Theater fődramaturgja elmondotta - tudatos és a költő nyújtotta anyag sokrétűségét tükrözi. Az értelmezés és stílus színeivel szeretnék kifejezni azt a sokféle külső hatást, amely Goethét hosszú élete során érte és azt a mindig változó gazdag gondolatiságot, amely nyugtalan szellemét nem hagyta pihenni. Teljes és szerves egységet alkotó képet Goethe remekművéről a jövő színházi évadban nyer majd a berlini közönség, amikor bemutatásra kerül a Faust második része is.

SZEREDÁS ANDRÁS

Handke és a beszédjáték

Ionesco *Les salutations* (Üdvözlések) című jelenetében a konvencionális „hogy van?" kérdésre három szereplő darálja ABC sorrendbe szedett válaszait. „Ilyet mindenki tud írni"; „hisz ez egyszerűen lemásolta a szótárat!" - szól közbe az irritált néző, majd amikor a szereplők a jelenet végén kijelentik, hogy ionescóian érzik magukat, a mindentudó néző megjegyzi: „Előre tudtam a poént."

Peter Handke beszédjátékainak is akadt ilyen ionescói publikuma: blazírt francia kritikus, aki gázsit követelt *a Közönséggyalázás* nézőinek, illedelmes német színházlátogató, aki a ruhatár előtt fütyülgetett méltatlankodva - kisebb színházi csetepaték is előfordultak -, kritikusainak legtöbbje azonban dicsérően, sőt lelkendezve ír a huszonhat éves színpadi szerzőről, aki nemrég a tekintélyes Gerhard Hauptmann-díjat is megkapta. Kétségkívül vannak színházi botrányok, amelyek megalapozott várakozásokat elégítenek ki, s az avantgarde törekvések megítélésében bizonytalan közízlés olykor díjakkal biztosítja be magát a tévedések ellen.

Mindez azonban kevés ahhoz, hogy megmagyarázzuk Peter Handke sikerét, bukásokban is megedződött erkölcsi győzelmét; azt, hogy műfajt teremtő darabjai viszonylag rövid idő alatt Skandináviától Görögországig bejárták egész Nyugat-Európát, s akadt német színház, amelyik 170-es szériát ért el beszédjátékával.

Avantgardista nyerseséggel hívta fel magára először a figyelmet. Princetonban, ahol Höllerernek, a Gruppe 47 egyik képviselőjének verseit hallgatta a közönség, hirtelen felállt a hallgatóság soraiból és kijelentette: ósdinak tartja ezeket a verseket. Azóta öt darabjával és két regényével vallott arról, mit tart korszerűnek a művészet-ben.

Az osztrák drámairodalomban már szinte szabályosnak tűnő módon, először külföldön, német nyelvterületen kellett bizonyítania, hogy azután odahaza is felfigyeljenek rá. Első „beszédjátékainak", az 1964-es jóslatnak *és az* 1965-ös *Önbecsmérlésnek* - amelyet a Nagyvilág 1968/11-es számában, Thurzó Gábor kitűnő tolmácsolásában olvashattunk - Oberhausenban, az 1966-os *Közönséggyalázásnak* - amelyet a Magyar Rádió is bemutatott - Frankfurtban volt az ősbemutatójuk.

A „műfaj" már ezekben a darabokban is teljes vértezetben áll előttünk, s a szokványos dramaturgiák fogalmaival nehezen közelíthető meg. Cselekmény, színpadi történés, jellemek: felesleges műszavak Handke különös színházában, de még szituációt, dialógust, színpadi játékot, gesztust, mimikát sem találhatunk itt. Ami megmarad, az a szó, mondat, amelyet felváltva, litániaszerűen, hol mikrofonba, hol mikrofon nélkül szavalnak, mondanak a „színészek", lassítva-gyorsítva a beszédtempón. Köznapi frázisok, hivatalos felszólítások, akták, feliratok szövegei hömpölyögnek s ragadják magukkal az elemi életmegnyilvánulásokat rögzítő kijelentő mondatokat, a logikai klisék áldozatául eső, nyakatekert áligazságok, álbölcselkedések ellentétes, választó, következtető mondatait. De felkapják a sajtó, a programbeszédek görcsös nagyotmondásait, a nyelv és gondolkodás üresjáratait és dogmáit is.

A beszédjáték szavalókórust, litániát, beatbandeket idéző előadásmódja bekapcsolja a nézőt e különös ritmus áramkörébe, groteszk tartalmával pedig ugyanakkor felszabadítóan, szinte katarzisszerűen hat.

A fentiekből talán belátható, hogy a beszédjátékok tartalmi ismertetése képtelen vállalkozás lenne. A darabok tartalma, az alapanyag ugyanis állandó, csak az *aspektus* változik. *A Jóslatban* a „jóslások" abszurditását fejezik ki az ilyesfajta tautológiák: „ősszel úgy fognak hullani a legyek, mint az őszi legyek". *Az Önbecsmérlés* az önmagáról gyónó Én, *a Közönséggyalázás* a publikum oldaláról tárja fel a viselkedés- és gondolkodásformák problematikusságát.

Legújabb beszédjátékában, a Kasparban már kitágulnak a szószínház határai. A szavak mellett megjelennek a pantomimikus elemek is, a főszereplő kibontakozik a közönség és a színészek eddig elválaszthatatlan, distancia nélküli együtteséből, amelyet az előadás közös élménye teremtett meg. (E tekintetben hasonlóságot mutatnak a beszédjátékok a Beatles-együttes produkcióival is, ahol az énekesek a közönséget szinte egyenrangú alkotótársuknak tekintik.) *A Kasparban* a főszereplő *fejlődésének* lehetünk tanúi, aki a következő programot tűzi maga elé: „Szeretnék olyan lenni, amilyen egyszer már volt valaki". Előbb a „súgók" segítségével megtanul beszélni - ez a „beszéd" természetesen a már ismerős kliséket is tartalmazza - majd ennek segítségével kialakítja világának harmonikus rendjét. A beszéd azonban kontár bűvészinasnak bizonyul. Az általa kialakított rend csak látszatrend, amelyet egyre zavarosabbá tesznek az önálló erőre kapó mondatok, montázsszerűen összeállított gondolatsablonok, közhelyek. A „nyelv" ellentmondásai tehát itt sem oldódnak fel, csupán újabb aspektusával - származástanával - nézhetünk szembe.

Vizsgáljuk meg most közelebbről, melyek azok az elemek, amelyek a változó aspektusok mellett Handke beszédjátékait jellemzik.

„A beat rám tett hatását akartam másokkal közölni, amikor szavakkal és mondatokkal strukturálisan hasonló hatást idéztem elő" - mondta Handke 1967-ben egyik nyilatkozatában. Ez az önvallomás elsősorban darabjainak a beat-zene hangzáselemeit és ritmusát utánzó formai sajátságaira hívja fel a figyelmet, mondatainak monoton kopogására, visszatérő motívumainak idegesítő, vibráló játékára, szószínházának a puszta szó erejére építő, minden egyéb kellékről lemondó valóságartikulációjára. Ezt a formaélményt idézteti fel színészeivel is. Arra szólítja fel őket, hogy hallgassák a katolikus templomok litániáit, a futballmeccsek hangorkánját, a nyergére állított bicikli kerekének forgását, a betonkeverőgép beindításának hangját, a Rolling Stones együttes „Teli Me" című számát és nézzék meg a Beatles-filmeket; a majmokat és lámákat az ál-latkertben, figyeljék meg az utcán lődörgőket, a játékautomatákkal bíbelődőket.

Handke azonban nemcsak zenei formákat vesz át. Beszédjátékainak önfeltáró mozzanata, tagolatlannak tűnő felsorolásai csakúgy hozzákapcsolják a beat-nemzedék irodalmához, mint szerzőjüknek az uniformizált gondolkodással szemben érzett viszolygása.

Handke kísérleteit persze ennek ellenére nem lehet automatikusan a beat-irodalom néven eddig ismert fogalommal azonosítani. A hosszú haj, a játékautomaták mellett készített portrék, a riport közben is beat-lemezeket rakosgató író képe, a beat-nemzedék Béranger-ja és más címek csak egyoldalú megközelítést jelentenek. A beszédjátékok ereje éppen abban van, hogy botfülűekre, a Rolling Stones-ék, a lámák s a játékautomaták iránt kevéssé érdeklődőkre is hatni képes, mégpedig azon a specifikusan handkei módon, amely annyi színházújítói próbálkozás után megszüntetni látszik a distanciát színpad és nézőtér között, s amelyben az agitáció, a vallási rituálé eszközei, a happening tényorgiái összeolvadnak, s hatásuk alá kerítik a nézőt és a színészt egyaránt.

Handke színháza nem képzelhető el a konkrét költészet, ez viszont az analitikus filozófia (Wittgenstein) bizonyos eredményei nélkül, amely a szavak használatának elemzésével egy-

aránt felszabadítóan hatott a konkrét költészetre (így Gerhard Rühm, Eugen Comringer, Franz Mon és más költőknek a szavak konstellációival kísérletező módszerére) és Handkének a szavakban levő világot kibontakoztató beszédjátékaira. „A konkrét szöveg - mondja a szintén osztrák származású G. Rühm - nem ír le, hanem megnyilvánul." Hasonlóan fogalmaz Handke is: „A beszédjátékok nem adnak képet a világról, csak szavak formájában."

Látszatra igen sok a közös vonás Wittgenstein filozófiája és Handke dramaturgiai tanai között. Thurzó Gábor nyelvi leleménye *a Sprechstück* „beszédjátékra" magyarításával még nyilvánvalóbbá tette a szembetűnő kapcsolatot *a Sprachspiel* (nyelv-játék) fogalmának kidolgozójával. A nyelvjáték - Wittgenstein felfogásában - a nyelvet beszélők különböző csoportjainak konvenciója, olyan játéka, amelyek szabályait a „játékosok" elfogadják, és ily módon valósítják meg tevékenységeiknek a nyelv szavaival való összekapcsolását. A nyelvjátékok változatosságára felhozott példák „handkeien" csengenek. „Parancsolni, parancsok alapján cselekedni. Tárgyat szemlélete, mérések alapján leírni. Tárgyat leírás (rajz) alapján előállítani. Valamely folyamatról beszámolni, arról becsléseket készíteni, hipotézist felállítani, megvizsgálni .. . kérni, köszönni, szitkozódni, üdvözölni, imádkozni." És szinte Handke dramaturgiájának foglalatát adja, amikor arról beszél, hogy „egy nyelvet elképzelni annyi, mint egy életformát elképzelni".

Mindezek ellenére a hasonlóságot jobbára a megvizsgált jelenségek körének egybeesése okozza, és semmiképpen sincs szó a filozófiai tételek illusztratív ábrázolásáról.

Handke ugyanis viselkedés- és beszédmodelljeit csak azért állítja fel, hogy létezésüket kérdéssessé tegye, azért merít megrögzött bürokraták, begyepesedett fejű jogászok, bigott hivők, a konformizmust áhító „kasparok" nyelvéből, hogy denunciálja a megkövesedett, terméketlen gondolkodásformákat, amelyek csak önmaguk újrateremtésére képesek. Azért idéz bőven az intézményes szólamgyártók készletéből, hogy részvétet keltsen a hatalmukba került kisember iránt, tehát végső soron „a nyelvjátékok" maradi konvencióit támadja.

Ez az aktivizáló mozzanat választja el élesen az analitikus filozófia regisztráló, az ember szabadságát a különböző „nyelvjátékok" közötti választásra csökkentő végkövetkeztetéseitől. Handke eredetisége, színházújítói mivoltának átütő ereje éppen abban van, hogy e sokféle hatást, alapanyagot összeolvasztva sikerült magasabb szintézist teremtenie. Eddigi beszédjátékai mögött mindenütt érezhető az író tragikus-groteszk szemlélete, amely elsősorban úgy jut kifejezés-re, hogy viselkedési és nyelvi modelljeinek kisszerűsége és köznapisága a színpadra „emelve" egyszerre csal elő mosolyt és keserűséget. Ez a szemlélet még beláthatatlan transzformációkon mehet át. Természetes, hogy jelenleg az író is elsősorban különállását hangsúlyozza.

Az új drámaíró nemzedék két fiatal tagjával, Martin Sperrel és Peter Hacks-szal ellentétben élesen elhatárolja magát Brechttől, akinek gondolkodási struktúráit egyszerűsítőnek nevezi, és aki szerinte nem valódi ellentmondásokat - a tudat ellentmondásait -, hanem csak ellentéteket állított színpadra. Kétségtelen, hogy Handke nem Kipphardt-Hochhuth-Weiss dokumentarista-politikai színházának folytatója, bár az is kétségtelen, hogy emóciókra épített színházát olykor éppúgy politikusággal vádolják. („Művészetet akarunk, nem politikát"; „Ha erről Gerhard Hauptmann tudna! Ilyen és ehhez hasonló megjegyzések kísérték a nyugatnémet polgárok részéről Handke Hauptmann-díját.

Egy drámaíró alakulóban levő pályájával kapcsolatban megengedhetetlen lenne jóslásokba bocsátkozni. Handke széles alapokon nyugvó színházi forradalma azonban biztosítéknak látszik arra, hogy - mint ezt legutóbbi darabja, a *Kaspar* esetében tapasztaltuk - képes lesz a magateremtette műfajt újabb vonásokkal gazdagítani.

A SZÍNMŰVÉSZETI FŐISKOLA

növendékei Kerényi Imre rendezésében
február 28-án stúdióelőadásban bemutatják
Szép Ernő Azra című színművét.

---

könyvszemle

Shakespeare, Brecht és a többiek

Kéry László tanulmánykötete

Több mint tíz év színikritikáit gyűjti össze *Kéry László* kötete, mely a Magvető népszerű *Elvek és utak* sorozatában jelent meg. A cím nemcsak arra utal, hogy a kritikák jelentős része a két művész drámáinak színpadi előadásaival foglalkozik, hanem jelzi, hogy a kritikus számára Shakespeare és Brecht mérték és kiinduló-pont az értékelésben. Szerencsés és helyes ez a választás. Szerencsés, mert a kritikus Kéry, első-sorban Shakespeare-rel kapcsolatban, kamatoztatni tudja az irodalomtörténész Kéry kutatásai-nek eredményeit, s mert Brecht népszerűsítésével egy aktuális és fontos feladat elvégzésében vállal részt. Helyes és igaz, mert a dráma történetében Shakespeare-nél valósul meg legtökéletesebben dráma és színház összhangja, s mert a modern színházban Brecht küzdött a legkövet-kezetesebben azért, hogy túllépje a polgári dráma - drámaiság vagy teatralitás - alternatíváját, s újra megteremtse dráma és színház természetes egységét. Shakespeare drámáiban és Brecht érett műveiben a dráma belső tartalmából szervesen nő ki a színi forma, ezek a művek méltán adhatnak irányelveket a drámák színpadi életrekeltésének módját elemző *színházi kritika* számára. Hogyan él Kéry László a választásából adódó lehetőségekkel?

A színházi kritikus számára tárgya megközelítéséhez természetszerűen két út nyílik. Az első esetben az elemzés kiindulópontja az írott dráma, innen jut el a színpadi megvalósulás tárgyalásáig. A másik út fordított: a színpadi megvalósulástól vezet vissza az írott drámához. Az a módszer, melynél a dráma a kiindulópont lehetővé teszi a mű alapos elemzését, önálló interpretálását, de ez a legtöbb esetben - persze nem feltétlenül - azzal jár, hogy háttérbe szorul a konkrét színpadi megvalósítás tárgyalása, s a rendező, a színházi együttes munkájának elemzését rövid értékelés helyettesíti. A másik eset-ben a kritikus feladata az, hogy elgondolja vissza-felé azt az utat, amelyet a színház együttese a rendező vezetésével megtett a mű színpadra állításáért. Így az adekvát színrevitelből kibont-hatja a dráma fő mondandóját, ha viszont a művet hamisan értelmezik, akkor az előadás elemzéséből eljuthat a rendezés hibás előfeltevéseihez, s ezzel állíthatja szembe a dráma valódi problematikáját. Ez a módszer megköveteli, hogy a kritika elsősorban azt vizsgálja, hogyan kel életre a dráma az előadás *itt és most-jában,* milyen szerepet játszott ebben a rendező, a színészek, az egész színházi együttes.

Kéry László írásainak túlnyomó többségében az első úton jár, kritikáiban a dráma ismertetésén, értelmezésén van a hangsúly, s ezt követi az előadás rövidebb-hosszabb értékelése. A hazai színpadon még ismeretlen külföldi drámák, új magyar darabok első bemutatójáról szóló kritikákban, külföldi színházi beszámolók esetében ez magától értetődő: a kritikus célja a közönség tájékoztatása. A Shakespeare-kritikákban az irodalomtörténészi indíttatás természetszerű következménye, hogy szinte minden esetben a kritikus drámaértelmezésével szembesíti az előadást. Kéry tárgyalja ugyan a rendezői koncepciót is (a III. Richárd, a Julius Caesar, a Lear király előadásairól szólva), de nem úgy és nem azzal a kellő hangsúllyal, mint amit a szín-házi kritika műfaja megkövetel. Kivételt képez a stratfordi Shakespeare-társulat vendégszerep-léséről szóló cikk, melyben azon túl, hogy Kéry kifejti érdekes véleményét Jan Kott Shakespeare-elemzéseinek és Peter Brook rendezői gyakorlatának viszonyáról, részletesen szó esik a színi megvalósítás 'problémáiról, s ez teszi a cikket a kötet egyik legjobb írásává.

A Brecht-bemutatókról írott kritikáiban Kéry

elsőrendű célkitűzése a népszerűsítés. Ez indokolhatja egyfelől azt, hogy pl. a Kurázsi mama 1958-as előadásáról szólva elsősorban a drámáról beszél, s csak másodsorban a rendezésről. De másfelől kifogásolható az, hogy nem emeli ki a rendezés és színészi alakítás problematikus vonásait. Így, bár fenntartásokkal, de alapjában véve helyesnek fogadja el Kiss Manyi alakítását, aki Kurázsi mamát mint saját tragédiáját átélő asszonyt mutatja be. Ennek több következménye van. Egyrészt nem bontja ki Kurázsi mama tényleges konfliktusát, azt, hogy képtelen saját tragédiájának megértésére, vállalására - s így átélésére. Másrészt nem ismeri fel, hogy ez a fajta színjátszás idegen a Brecht-drámák lég-körétől, s ennélfogva egyik oka lett Brecht későbbi magyarországi sikertelenségének. Végül ez ellentmond Kéry Brecht-koncepciójának, mely szerint Brecht színháza elsősorban intellektuális színház. Így például a Koldusopera 1965-ös előadásával kapcsolatban megjegyzi: „Az értelem szárazsága, a bírálat hidegsége, az agitáció keménysége nincs eléggé jelen ezen az előadáson". *(238.* O.) Nincs terünk arra, hogy ezzel a Brecht-interpretációval itt vitába szálljunk. Ezzel szemben inkább azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy ebben a polemikus írásban már megfelelő arányban szerepelnek a rendezés problémái is, mert csak így valósulhat meg az, amit Kéry László a Színikritikáról c. cikkében feladatnak állít: az élő színház és a kritika termékeny kölcsönhatása.

FEKETE ÉVA

A VIDÉKI SZÍNHÁZI NAPOKAT

idén tavasszal is megrendezik. A Dunántúli Színházi Napokra március 21-28 között kerül sor Kaposvárott. Bemutatják az évad kiemelkedő, Dunántúlon játszott magyar darabjait.

A Debreceni Színházi Napokat május végén tartják meg. Vendégjátékra Debrecenbe érkezik számos budapesti társulat valamint a miskolci és a kecskeméti színház együttese.

Nyomozás színházügyben

Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet I.
Korszerű színház 1967.

A könyv előszavának mottóját Sir Arthur Conan-Doyle, Sherlock Holmes atyja írta. Tudományos munkánál váratlan indítás, tiszteletet érdemlő tiszteletlenség. Mentegetőzik is érte a szerző - feleslegesen. A tudományt nem a begyepesedett frazeológia, a keménykalapos fegyelem teszi tudománnyá, hanem a gondola-tok gazdagsága. És gondolatokban Katona Ferenc könyve bővelkedik.

A kötet egy nagyobb terjedelmű munka része, és elsősorban a színháztörténeti kutatás módszerével foglalkozik. Mielőtt azonban a tartalmi elemzésre térnénk, szót kell ejtenünk a mű szemléletéről, stílusáról. A mottó detektívregény, és az egész könyv egy detektívregény izgalmait nyújtja az olvasónak, a gyakorlati színházi szak-ember tapasztalatával.

Katona Ferenc módszerét konkrét színháztörténeti korokon, a német romantikán és a görög tragédia színjátékán mutatja be. Mégis egyelőre tekintsünk el a történelmi konkrétságtól, hogy a módszer lényeges jegyeit próbáljuk felvázolni. A vizsgálat tárgya a színjáték formája. A színjáték egészének ezt az eddig jobbára elhanyagolt területét igyekszik feltérképezni. Ugyan-akkor a színjáték tartalmi vonatkozásaitól sem tekint el teljes mértékben, hiszen avval éppen a tartalom és forma dialektikus kölcsönhatása ellen vétene.

Az ezen az anyagon folytatott vizsgálat első lényeges törvénye, hogy Katona Ferenc könyve abba az iskolába tartozik, amely teljesen szakít a dráma és ezzel együtt a színjáték irodalomcentrikus megítélésével. Katona tanulmányában előtérbe kerül a színjáték saját jelrendszerének vizsgálata. Ez a kiindulás azonban nem csupán hipotézis, hiszen az a tény, hogy a színjáték egyszeri és megismételhetetlen volta miatt a tudós számára legbiztosabb vizsgálati anyagként maga a drámai mű maradt fenn, a szerző szerint nem jogosít fel arra, hogy a kutatás okát a drámára szűkítsék le, sőt a drámai mű megítélését az irodalomtörténet hatáskörébe utalják. A genetikai vizsgálat figyelmeztet arra, hogy a drámai forma a színjáték valóságából alakult ki. Már Hegel kimutatja esztétikai előadásaiban, hogy a drámai

költőnek a valóban drámai hatás eléréséhez mindig az élő előadást kell szem előtt tartani. Hiszen a drámában „elesik az eposzban a maga totalitása szerint rajzolt világállapot", és amit az epikai költőnek le kell írnia, azt, vagy legalábbis annak jó részét, a drámában az előadás teszi hozzá a műhöz. A drámában tehát fogalmilag leírni a mű egészének csak egy - igaz, hogy legjelentősebb - részét, a párbeszédeket kell, míg a kifejezés egyéb kellékei az előadás során kerülnek a műbe.

Katona Ferenc tételét a német romantika példáján igazolja. Kimutatja, hogy „egy-egy korszak színházi szokásai, ezen belül színpadtechnikai és egyéb anyagi természetű lehetőségei és korlátai döntően befolyásolják az adott korban használatos színjátéki kifejezőeszközök fegyvertárát, konvencióinak szervezett rendszerét, ha úgy tetszik struktúráját". Schiller korában jobb híján mécsesekkel és gyertyákkal megoldott színpadi világítás alakította ki a romantikus színjátszás stílusjegyeit. Ez utóbbi pedig befolyásolta, sőt meghatározta magának a drámának lehetőségeit, vagy még inkább felépítését, szerkezetét, lényegileg egészét. Ezek az egyszerű színpadtechnikai tények önmagukban indokolhatják például a görög tragédia, az Erzsébet-kori angol dráma, a német romantika vagy a modern társadalmi dráma különbségeit.

A tanulmány óv attól, hogy az ellenkező végletbe esve tagadjuk a művészet társadalomtörténeti gyökereit, de alapos érveléssel mutatja ki, hogy egy adott kor színjátéka az adott anyagitechnikai lehetőségektől körülhatárolt. Sőt bizonyításban ennél is tovább megy, jóllehet ezt a következtetést nem vonja le, mikor a dráma színjátéki természetét mutatja ki.

Katona Ferenc módszerének másik eleme a tárgyi emlékekből kiinduló formális, strukturális következtetés, melyet az információelméletből transzponál a színjátéktudományba. Az ennek segítségével előttünk kibontakozó izgalmas nyomozás ellenére hangot kell adni egy kételynek. Katona ugyanis a formális vizsgálat mellett döntve látszólag teljesen kizárja a tartalmi elemzés szükségességét. Azért mondom, hogy látszólag, mivel a gyakorlatban többször kénytelen ezeket a módszereket is igénybe venni, ha csak egy viszonylag jelentéktelenebb ponton is. Es ebből fakad az a kételyünk, hogy az általa másodiknak nevezett vizsgálati módszer kiküszöbölése értékes adatoktól foszthatja meg a tudományt.

Az információelmélet egyedül üdvözítő voltának tagadása ellenére is sok tekintetben helyesnek tartom Katona módszerét. Szakít ugyanis a színháztörténeti gyakorlat filologizáló metódusával, azzal, mely a kutatás tárgyaként szentimentális emlékeket gyűjtögetett nagy színészektől és színháztörténeti korokból. Nem „Jászai Mari kösöntyűjét bogarássza", hanem szigorúan racionális következetességgel színháztörténeti korok lényeges jegyeit vázolja fel.

A módszer itt kiemelt két sajátossága természetesen összefügg egymással. Hiszen a színház és a színjáték irodalomcentrikus vizsgálata és a filologizáló módszer egy tőről fakad és szoros kapcsolatban van. Ha a drámát ugyanis kizárólagosan az irodalomtörténet hatáskörébe utaljuk, akkor a színháztörténet számára nem marad az ereklyegyűjtésen kívül jóformán semmi.

A tanulmány befejező sorai tudatják velünk, hogy a munka nem zárult le. A már megjelent második kötet - alcíme szerint is - közjáték. Nem tartozik a mű egészének gondolatmenetébe, hanem epizódszerűen általános esztétikai fejtegetésekkel foglalkozik. Értékelése csak egy másik cikknek lehet feladata.

KOLOSI TAMÁS

AZ ÉV UTOLSÓ HÓNAPJÁBAN

érdekes vendégei voltak a Szövetségnek. A magyar színházi élet tanulmányozására tíz napra hazánkba látogatott Alekszandr Dunajev, a moszkvai Drámai Színház és Joszif Keller, a permi Operaház főrendezője. Számos színházi szakemberrel találkoztak, látogatást tettek a Művelődésügyi Minisztérium színházi főosztályán, a Madách Színházban, az Operaházban, a Színháztudományi Intézetben, a Színművészeti Főiskolán, megtekintették a fővárosi színházak előadásait, többek közt az Operaház legújabb bemutatóit is.

Színház és stadion

***Ritoók Zsigmond** könyve*

(Gondolat, 1968)

A szerző az i. e. V. század görög színházművészeti és sportéletét tárja elénk. A mai embernek sok mindent megmagyaráz az Iliász annyit idézett sora: „Mindig kitűnni és a többieknél különbnek lenni." Talán ez fejezi ki legjobban a görögök versengő szellemét, amely az élet minden területén megnyilvánult, de főleg a sportban és a művészetekben. Messzire nyúlnak a gyökerek: az első versenyek az ősi vallás keretei között bontakoztak ki, maguk is a szertartások részeiként. Később, mikor már lehámlott róluk a vallási jelleg, önálló életre keltek, kiteljesedtek. Szépség-, evő-, ivó-, ugró-, futóversenyek a kezdeti állomások. Fejlettebb szakasz, amikor az epikus költészet megjelenésével az énekmondók versenyeken mérték össze az erejüket.

Bizonyos ünnepeken a vallás leple alatt különös lehetőségek nyíltak: szabad volt őszinte véleményt mondani mindenkiről, még a hatalmasokról is. Ez a szabad kritika él tovább az ókori komédiában, mint ahogy az egyszerű népi szokásokból, versenyekből sarjadtak az V. századi athéni színpad nagyszerű alkotásai is. „Kezdetben - mondja Arisztotelész - rögtönző jellegű volt a tragédia, meg a komédia is. Azt a dithyrambos énekesei, ezt meg . . . a phallikus dalok előadói fejlesztették ki lassanként."

Verseny keretében kerültek bemutatásra a drámai művek is a tavaszi Dionüszosz-ünnep alkalmával, és ekkor döntöttek a győztes darabokról. A döntés előtt már a közönség reagálásából is lehetett következtetni az eredményre. A nézők gyümölcsökkel hajigálták a színészeket, ha nem tetszett az előadás, de együtt sírtak, ne-vettek: együtt játszottak a színészekkel, ha magával ragadta őket a darab. A tragédiák témáit előre sejtették, hiszen a szerzők a mitológia is-merős kincsestárából vették a tárgyat. Itt a darab megírásának mikéntje volt az érdekes. Újat, leleményeset, meglepőt a komédiaíróktól vártak.

A színészek csak hangjukkal és mozgásukkal arathattak sikert, arcjátékra nem volt lehetőségük az álarc miatt. Az álarcok viszont annál beszédesebbek voltak. Az i. sz. II. században élt Pollux gazdag jegyzéket közöl az általa ismert álarcokról, s e felsorolásból megtudjuk, hogy milyen álarcokat használtak a tragédiához, a szatírdrámához és milyet a komédiához. Az álarc lényeges kiegészítője a játéknak. Jellemet, kedélyállapotot fest, rangsorol. Medea vad, Hercules félelmetes arcú. Álarca szerint lehet megkülönböztetni a rabszolgát, kerítőt, parasztot, utcalányt, de a mogorvát és a barátságost, a józant és a kicsapongót is. Az apa különleges álarcot kap: egyik szemöldöke össze van ráncolva, a másik pedig egyenes, jelezve az apák indulatainak váltakozásait. A színész pedig aszerint fordítja fejét a nézők felé, hogy milyen hangulatú apát alakít.

A görög versenyek szellemét legjobban az olimpiai játékok őrizték meg. Messzi, ködös múltba nyúlik vissza az eredetük. Egykor a serdülőkorba lépő lányok versenyét rendezték meg Olympiában. Később bővült, kiterebélyesedett a verseny; sportszerűbbé, s fényes nemzeti ünnepévé vált a görögségnek. Megtudjuk a könyvből, hogy a történeti időkben az olimpiai játékok ünnepének közeledtével általános fegyvernyugvást hirdettek, minden ellenségeskedést felfüggesztettek, hogy e szent alkalommal mindenki bántatlanul megjelenhessék. A versenyzők futásban, birkózásban, öklözésben, lovasversenyben és öttusában mérték össze erejüket. A győztest hősként ünnepelték, s dicsősége fönnmaradásának emlékére szobrát fölállíthatta Olympiában.

Mondákba kerülő hősi sportteljesítmények feljegyzései zárják az igen gazdag és értékes anyagú kis kötetet. De hogy hívek legyünk az igazsághoz, a test ragyogó kultuszának e dicső korszakában ne feledkezzünk meg a bölcsek aggodalmáról sem, kik túlzottnak tartják a testi erő mindenekfölötti dicsőítését, mert mint Xenofanész írja:

„ .....hisz a bölcs tudománya
Több mint az, mit a ló vagy mit a bajnok elér.
Ferde szokás, nem igazság ám, ami lábra kapott most:
Többre becsülni az ész kincseinél az erőt."

RÁDULY MÁRTA

SZÍNHÁZ (THÉÂTRE)

Revue mensûelle de l'Association hongroise de l'art théâtrale

Directeur: Iván Boldizsár
Rédacteur-en-chef: Maria Cs. Török

Résumé

Béla Both: *Profil* Le directeur du *Théâtre National* pose la question de savoir s'il est possible de donner un profil spécifique aux théâtres hongrois dans les conditions actuelles, avec des pièces analogues et dans les mêmes circonstances.

Ottó Ruttkai: Nouveau genre de théâtre-studio Le directeur du *Théâtre Madách* suggare de jouer dans une soirée au moins trois pièces d'un acte. Le public peut prendre des billets pour l'ensemble ou seulement pour le pièce qui lui plait.

Table ronde sur « La Diligence Rouge» Initiative intéressante de *Tamás Dersi,* critique de théâtre d'un des quotidien de *Budapest.* Après une générale il veut donner aux acteurs et metteurs en scène une étude détaillée de la production, suivie d'une discussion en commun. La discussion de la représentation de *« La Diligence Rouge* » est d'autant plus intéressante que *Gyula Krúdy* (1878-1933) écrivain hongrois des plus varié et des plus poétique, n'a écrit pour le théâtre que cette pièce, qui n'avait jamais été représentée jusqu'à ce jour.

Emil Kolozsvári Grandpierre: Un acteur disparait Notre revue poursuit la confrontation de la critique et des acteurs de la représentation en publiant les réactions intéressantes de l'un de nos romanciers actuel, après l'enquête sur la pièce *« La Diligence Rouge»* citée précédemment.

István Gábor: Notes sur quelques représentations de province Cet article parle des soucis et des problèmes particuliers aux théâtres de la province: La crainte des reprises des pièces, même de celles qui eurent du succès, les questions du théâtre populaire et du théâtre de chambre; des ensembles sans grandes vedettes, etc.

Judith Szántó: Le dossier Strindberg L'intérêt suscité par la représentation actuelle de *«Danse Macabre»* au *Pesti Színház* est à l'origine de cette analyse sur la modernité et l'actualité de *Strindberg.*

Marianne Gách: Entretien avec le metteur en scène Ottó *Ádám* Le critique du quotidien *Népszabadság* trouvait la mise en scène des *Bas fonds* de *Gorky* au *Théâtre Madách* sceptique et pessimiste. Ottó Ádám y répond et parle de l'optimisme et du pessimisme, des critiques, de la rigueur et du théâtre cruel, de la continuité théâtrale et de la morale.

Vera Márton: Mari Szemes dans le «Touch *of a Poet»* Le *Théâtre József Attila* a monté ce beau drame de *O'Neill, Mari Szemes y* tient le rôle féminin principal, *Nora Melody.* Cette miméographie analyse son interprétation du rôle.

István Egri: Jeu, jeu, jeu Le metteur en scène de la *Comédie des Erreurs* de *Shakespeare (Théâtre National, Budapest),* un des grand succès de la saison, rend compte de ses idées et actions pendant la préparation de la pièce.

Róbert Dévényi: Plan des programmes et dramaturgie Comment nait parmi combien de soucis et d'hésitations le plan des pro-grammes du théâtre d'une grande ville *(Debrecen)* qui doit offrir: opéra, opérette et prose.

András Benedek: Le conflit écrivain - metteur en scène Le théâtre doit-il seulement exprimer la pensée de l'écrivain, ou bien le metteur en scène peut-il considérer l'oeuvre écrite comme une «matière de base»? *András Benedek,* directeur dramatique du *Théâtre National* (Budapest) cherche une réponse à ces questions.

Miklós Vajda: Audiatur et altera pars Une nouvelle directive ministérielle règle le système des droits d'auteurs et traducteurs. Le traducteur *Miklós Vajda* discute de certains points de cette directive.

András Pályi: Le théâtre magique d'Artaud Le jeune dramaturge et critique donne un aperçu général des théories théâtrales *d'Artaud* et de leur influence sur la culture théâtrale moderne.

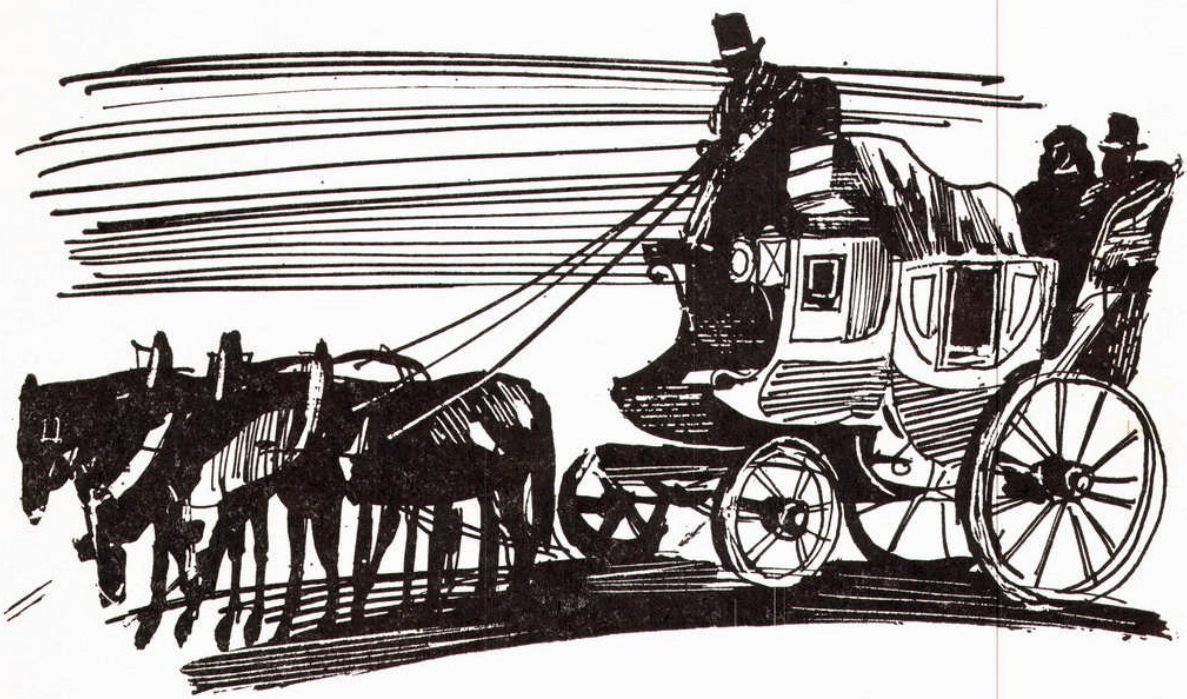
Natalia Emődi: Représentation de Faust *à* ***Berlin*** L'article traite de la mise en scène de conception toute nouvelle de *Faust,* dûe *à Adolf Dresen* et *Wolfgang Heinz.*

András Szeredás: Handke et les jeux verbaux Cette étude recherche quels sont la cause et le secret des échecs et scandales retentissants qui accompagnent la carrière du dramaturge *Peter Handke,* pour abouter finalement à un succès et une victoire morale spectaculaires.

Revue des Livres Les livres sur le théâtre récemment publiés sont analysés par Éva Fekete *(László Kéry: Shakespeare, Brecht et les autres);* Tamás Kolosi *(Ferenc Katona: Histoire irrégulière du théâtre)* et Márta Ráduly *(Zsigmond Ri-t0ók: Théâtre et Stade).*

Gábor *Görgey:* ***Entre*** *le* ***héraut*** Pièce en un acte dont les personnages sont deux vieillards impotents qui, entre d'interminables parties d'échecs, attendent le retour de la guerre de leurs fils. De temps en temps une infirmière vient les soigner. Au lieu des fils tant attendus, arrive un héraut, qui dans un langage ampoulé et incompréhensible, chante la gloire de la guerre, puis meurt. Un seul fils revient, qui a tué l'autre. Et maintenant il appelle à la guerre le dernier enfant vivant.

12,— Ft



A VÖRÖS POSTAKOCSI. SZINTE GÁBOR RAJZA