SZÍNHÁZ

Szántó Judit: Klasszikus színmű - klasszikus élmény?
Köröspataki Kiss Sándor: ITI kongresszus Budapesten
Dersi Tamás: Szilénusz feltámadása
Fáy Gábor: Ki győzött a waterlooi csatában?
Molnár Gál Péter: Grizettek srapneltűzben
M. Lázár Magda: A kegyenc Debrecenben
Lengyel György: A szabad tér
J. C. Trewin: „Én vagyok, Hamlet, a dán"
Jókai Anna: Fejünk felől a tetőt (Dráma)

69

8

SZÍNHÁZ II. ÉVFOLYAM 8. SZÁM • 1969. AUGUSZTUS

TARTALOM

SZÁNTÓ JUDIT *Klasszikus színmű - klasszikus élmény? [1]*
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR *ITI kongresszus Budapesten [6]*
DERSI TAMÁS *Szilénusz feltámadása [9]*

Magyar játékszín

FÁY GÁBOR *Ki győzött a waterlooi csatában? [12]*
MOLNÁR GÁL PÉTER *Grizettek srapneltűzben [16]*

Műhely

M. LÁZÁR MAGDA *A kegyenc Debrecenben [20]*

Világszínház

LENGYEL GYÖRGY *A szabad tér [23]*
J. C. TREWIN *„Én vagyok, Hamlet, a dán" [30]*

Dráma

JÓKAI ANNA *Fejünk felől a tetőt [33]*

A fényképeket Ikládv László, Illyés Gyula A kegyenc c. drámája debreceni előadásának fotóit Szombathy Grosko Bori készítette

SZÁNTÓ JUDIT

Klasszikus szín mű - klasszikus élmény ?

A „klasszikus" szóhoz általában az időtálló érték fogalmát társítjuk. A színházak, ha klasszikus szerző művét mutatják be, az előadást automatikusan évi műsoruk egyik legrangosabb rovatában tartják nyilván, s a néző is büszke rá, hogy nem akármilyen esti szórakozást választott, hanem úgyszólván a világirodalom áramlatába kapcsolódott be.

De vajon valóban jogos-e minden esetben ez a büszkeség? Vajon nem fordul-e elő, hogy színház és néző, amikor produkcióját, illetve élményét klasszikusnak hirdeti, csupán formális értékkel kérkedik?

A „klasszikus" szót általában szókészletünk konstans, megbízható elemei között tartjuk számon. Kapásból soroljuk az ide tartozó neveket, műveket - gyermekkorból hozott útipoggyászunk állandó részeit. Máris változik azonban a helyzet, ha a szóhoz társított „időt-álló érték" fogalmát gondoljuk végig. Az értékek változásának ugyancsak gyermekkorunk óta vagyunk cselekvő és szenvedő tanúi - és a művészet e metamorfózisok egyik legádázabb csatatere. A folyamat persze nem minden művészeti ágban dúl egyforma hévvel; a könyvkiadás például, lévén az olvasás magányos tevékenység, sokkal kevésbé kénytelen számolni vele. Annál inkább érvényesül a legkollektívabb művészeti területen: a színházban.

Az Erzsébet-korban nem játszották az ókori tragikusokat; a spanyol nagy század és a francia klasszicizmus közönsége nem láthatta Shakespeare remekeit; e nagy drámai virágkorokban a műsorterv egyetlen fejléc alá tömörült, amelyet, jelenlegi terminológiánk szerint, „mai angol", „mai spanyol", illetve „mai francia" drámának hívhatnánk. A színház több ezer éves történetéhez képest rövid időszak, mindössze két évszázad óta vált rendszeressé és magától értetődővé a múlt jelentős drámáinak műsoron tartása, mégpedig kezdetben még igen erős szelekcióval. A 20. századig minden számottevő nemzeti színjátszás csak bizonyos korokat vagy szerzőket kultivált, részben azért, mert ismeretköre sem volt sokkal tágabb, de elsősorban azért, mert ilyen vagy olyan oknál fogva ezeket érezte közelinek. A klasszikus repertoár jelenlegi, mind földrajzilag, mind időbelileg hatalmas kiterjedése jellegzetesen 20. századi s azon belül is európai jelenség, amely számos és egyenként mind kifejtésre érdemes problémát vet fel. Vívmányai közismertek: írók és művek, nemzetek és korok felfedezése és a revelációt adekvátul tükröző nagy előadások, színházművészek és nézők látókörének ki-

tágítása, zseniális művészek és korszerű irányzatok kibontakozásának elősegítése, és mindenekelőtt a máig nyúló perspektívák feltárása és ezzel épp a mára való alkotó ráhatás - a klasszikus örökség 20. századi kultusza nélkül modern világszínházunk csúcsteljesítményei elképzelhetetlenek. De szólhatnánk az árnyoldalakról is: az ún. „Bildungstheater" öncélúvá fajulásáról, a penzumszerű műveltségterjesztésről, ami a színháznak egymagában éppenséggel nem feladata, egyszóval arról a veszélyről, amelyet divatos szakkifejezéssel a színház „elmúzeumosodásának" szokás hívni.

E pozitív és negatív következmények bonyolódnak tovább az értékváltozás sokrétű és árnyalt mozzanataival. Így aztán éppen napjainkra jellemző, hogy miközben a rendelkezésre álló klasszikus választék minden eddiginél bőségesebb, sőt, már-már a teljesség felé közelít, ezzel párhuzamosan zajlik egy spontán szelekciós folyamat, amely a „klasszikus" fogalom „relatív relativitását" demonstrálja. A „relatív relativitás" nem szójáték, csupán annyit jelent, hogy ez a relativitás nem abszolutizálható; ami ma és itt nem talál rezonanciára, és feleleve-nítése csak múzeumfejlesztési indokokkal támasztható alá, az, meglehet, ma és másutt, vagy később és itt könnyen találhat utat a közönséghez, és ily módon visszanyeri a maga valóban „klasszikus" létjogosultságát.

Mivel e gondolatok két klasszikus vígjáték, *a Huncut kísértet* és *a Két úr szolgája* budapesti felújítása nyomán fogalmazódtak, a témát - amelynek kifejtése amúgy is monográfiát igényelne - a klasszikus vígjáték egy típusának mai problémáira kell szűkíteni. E vígjátéktípus nyilvánvalóan az úgynevezett *„helyzet-"* vagy *„cselvígjáték"*. Dramaturgiai közhely, hogy ez a színjátéktípus egyike a leggyorsabban vénülőknek; az adott korok felszíni eseményei, divatjai, szokásai, konvenciói, illetve a belőlük csiholható humor csak kevéssel élik túl tény-leges élettartamukat. A szóban forgó színpadi művek 99,9%-át valóban el is mosta az idő; ám egy töredékük fennmaradt. Fenntartotta őket szerzőjük híre - amely történetileg indokolt lehet, de nem minden kor számára élhető át, és az oeuvre-nek nem minden darabját hitelesíti -, a körülmény, hogy műfajuknak ritka szakmai tökéllyel megszerkesztett képviselői, hogy a színészeknek valódi vagy vélt bravúrlehetőségeket kínálnak, továbbá az emberek örök nevetésigénye, amelyet az egykorú termés ritkán tud maradéktalanul kielégíteni - és fenntartja őket egy-egy nagy művészegyéniség újraalkotásra képes géniusza, amely az el-avult helyzetek, gyermeteg félreértések felszíne alól egyes esetekben kibányássza azt a rejtett áramlatot, amelynek esetleg a szerző maga tudatában sem volt, de amely az előadást - tehát nem magát a művet, hanem *a művet az adott előadásban* - hozzákapcsolja az adott közönség érzékenységéhez és problémavilágához. Nézetem szerint e darabok előadása valóban klasszikus élménnyé csak ez utóbbi esetben válhat.

Az újraalkotás lehetőségeivel összefüggésben szólni kell itt a szóban forgó vígjátéktípus *társadalmi vonatkozásairól,* amelyeknek a felszabadulás utáni első időszakban oly nagy jelentőséget tulajdonítottunk. Kétségtelen, hogy a típus java-képviselői cselekményüket, alakjaikat adatszerű pontossággal ágyazzák bele az adott korszakba, és a konfliktus felvetése valamiképpen a haladás irányába mutat. Mindezek az elemek tudós felkészültséggel kimutathatók, sőt, az előadásba is átültethetők; ám kérdés, hogy ez feltétlenül javára válik-e az előadásnak, a darab meglevő értékeinek kibontását segíti-e elő, és mindenekelőtt gazdagítja-e a mai nézőt? *A Huncut kísértet* létjogosultságának hirdetői például sűrűn hivatkoztak rá, hogy Calderón itt kigúnyolja a formális lovagi becsületideált, és felvilágosító oktatásban részesíti a kor kísértet- s boszorkányhivőit. Vulgarizálás lenne azt mondani, hogy ez esetben a mű a mai Magyarországon legfeljebb Ásotthalmán találhatna visszhangra, hisz akkor a mondanivaló első részének, a lovagi eszmények lejáratásának világviszonylatban is letűnt érvényessége kiiktatná az élő világirodalomból a *Don Quijotét* is. Es ugyanígy: *a Két úr szolgája* esetében sem tagadható, hogy Goldoni rokonszenve az életképességben urait jócskán túlszárnyaló szolgáé, és hasonló vulgarizálás lenne azt állítani, hogy az úr-szolga viszonylat megszűnésével e konfliktus felidézése is időszerűségét vesztette - hiszen akkor a felszabadult

országok színházai mindörökre száműzhetnék *a Figaro házasságát* is. A kérdés kulcsát a műfaj elnevezése - a „helyzetvígjáték" meghatározás - kínálja. Calderón *a Huncut* kísértetben nem Don Quijotét, Goldoni *a Két úr szolgájában* nem Figarót teremtett, nem egy gazdag és örök életű emberi típust, akinek számára az adott konfliktus sorskérdést jelent, aki a nagy realista művészet értelmében megtestesíti az emberiség immanens-állandó és korhoz kötötten változó vágyainak, küzdelmeinek dialektikus összjátékát. Calderón elsősorban a szép özvegy kísértetjárásából, Goldoni elsősorban a két úrnak szolgáló inas helyzetéből adódó humoros bonyodalomlehetőségek kedvéért írta meg művét: szemüket nem a hősre és problémájára, hanem a szituációra és kiágazásaira függesztették. E szituáció, ezek a kiágazások pedig az adott kor konvencióihoz, szokásaihoz kötöttek és ezért mára óhatatlanul naivvá, felszínessé, jelentőség nélkülivé vékonyultak.

Olvastam NDK-beli kritikát, amely egy vidéki színház *Huncut* kísértet-előadását „semmire nem kötelező vidámsággal" vádolja, Angela alakítójától tragikai méltóságot kér számon, Isabel alakítóját pedig elmarasztalja, amiért a kosár-jelenetben beéri „nem konkrét" szökdécseléssel, ahelyett hogy a kosarat Manuel kezébe nyomva, népi fölényét és merészségét éreztetné. Ha a színésznő megpróbálja ezt éreztetni, és a nézőtől - egy felszabadult, szocialista ország nézőjétől - elveszi a „semmire nem kötelező" nevetés kedvét, ad-e helyette olyasmit, amiért érdemes volt lemondani a darabnak erről a legfőbb és legbiztosabb vonz-erejéről? Es ugyanígy: ha Truffaldino alakítója - mint azt egyik kritikusunk kívánta - bele-szövi játékába, hogy ő a lombard kézműipar szétzúzása miatt munkanélkülivé vált tömeg egyik jellegzetes képviselője, gazdagítja-e ezzel az örökmozgó bajkeverő portréját és a néző tőle kapott élményét? A néző az első percektől fogva tudja, ezen az estén tőle azt várják, hogy nevetésével fűtse-fokozza a színészek játékkedvét; egy régmúlt kor társadalmához kapcsolódó oktatást csak akkor fogad el és dolgoz fel, ha a leckét a színházból kijövet saját egyéni és társadalmi életében is értékesítheti. Ha a darab e kettősség kiaknázására nem alkalmas, akkor a színház csak saját sikerlehetőségeit csorbítja, amikor az előadást a kettősség egyik felének, a régmúlt társadalom rajzának, a társadalombírálatra módot nyújtó elemeknek mesterséges túlhangsúlyozásával terheli meg. Es mindez korántsem a realizmus ellen irányul. Roger Planchon *a Dandin* Györgyből *az* utóbbi évek egyik legemlékezetesebb realista előadását alkotta meg, a műben rejlő lehetőségek következetes és alkotó továbbfejlesztésével. Ám *a Dandin György* a realista vígjáték egyik gyöngyszeme, és ellene az a rendező követne el merényletet, aki csak a felszarvazott férj szituációjának groteszk komikumát aknázná ki. *A Huncut kísértethez* és *a Két úr szolgájához* hasonló helyzetvígjátékok azonban a korabeli valóság egyes elemeihez való kötődésük ellenére sem realista művek a szó teljes művészi értelmében.

Azt jelenti-e ez, hogy például *a Két úr szolgáját* bemutató színház - egy osztrák kritikus gúnyos megjegyzését idézve - „üzemi kirándulást tesz a vígjáték kőkorszakába"? Nem feltétlenül; s itt érünk vissza a „relatív relativitás" problémájához. Éppen Goldoni e műve ért meg az elmúlt korszakban egy nem pusztán kiemelkedő, hanem színháztörténeti jelentőségű előadást: 1947-ben Giorgio Strehler a milánói Piccolo Teatro megnyitó darabjául választotta, s húsz éven át tartotta műsoron nem szűnő bel- és külföldi sikerrel. Aligha elemezhetjük egy - sajnos - nem látott produkció sikerének titkát, de bizonyos következtetések így is levonhatók és levonandók. Mindenekelőtt: nem véletlen, hogy az elmúlt huszonöt év legjobb Shakespeare-előadásait az angol Peter Brook, legjobb Moliére-előadásait a francia Vilar és Planchon, legjobb Goldoni-előadásait az olasz Strehler rendezte, mint ahogy a legmegrázóbb ókori tragédia-előadások görög földön születtek, és a magunk klasszikusait - bár itt sajnos a nemzetközi összehasonlításra kevés a lehetőség - mi tolmácsolhatjuk leghitelesebben. A nemzeti kontinuitás bizonyos mértékig helyettesítheti az időbeli aktualitást; az egy-egy nép sajátosságát a maguk idején a legmagasabb szinten kifejező klasszikusok év-századok múltán is saját honfitársaikban lelnek a legihletettebb közvetítőkre, mert ezek a

műhöz hozzáadandó szükséges jelenkori többletet a legmegfelelőbb forrásból: ismét csak az adott nép egykorú életéből meríthetik. És különösen vonatkozik ez épp a klasszikus helyzetvígjátékra. Mert nem véletlen, *hogy* kitűnő Shakespeare-előadások nálunk is teremnek; de emlékezetes Goldoni-reprízt nem tudtunk létrehozni. Ez, úgy tetszik, az olaszok privilégiuma. Míg másutt a commedia dell'arte, ha élt is valaha, mára éppoly lezárt hagyomány lett, mint a hajdan felforgatására rendelt „Goldoni-féle reform", Olaszországban ma is eleven; és ugyancsak virul az a bizonyos mediterrán temperamentum, a vele született komédiás kedv, lendület és spontán szónoki hév, amely egykor életre hívta a műfajt és jellegzetes típusait is. Strehler bravúrosan rekonstruált commedia dell'arte-stílusa a rekonstrukcióhoz nem holt leírásokat használt fel - mint az minden más országban óhatatlanul történt volna -, hanem eleven népi valóságot. Egyebekben eszébe sem jutott, hogy Goldoni eredeti nyomtáván tovább haladva a jellemeket pszichológiai gazdagsággal ruházza fel, inkább visszakísérte a szerzőt a kiindulóponthoz, amelyhez nézete szerint pályája végén is közelebb állt, mint az áhított célhoz: a moliére-i jellemvígjátékhoz. Strehler nem törekedett a szöveg mögöttes tartalmainak előbányászására; a szöveg csak verbális kíséret volt a mozgások szimfóniájához, a régi hagyományok nyomán újjáélesztett „lazzik" tűzijátékához. Ha ezt máshol csinálják, akkor a koncepció csak valaminek - adott esetben épp az eredeti Goldoni-féle szándéknak, illetve e szándék indokolatlanul túlzott tiszteletének - elvetése maradt volna, átélt pozitív tartalom nélkül. A strehleri produkció környezetében elevenen élő művészi hagyományok és népi-nemzeti jellegzetességek azonban az előadást hamisítatlanul és utánozhatatlanul olasz művészi teljesítménnyé avatták, amely egy nép elsöpörhetetlen temperamentumát és játékkedvét, szellemét és fantáziáját sugározta ki, és ettől vált mélyen humanista s ha úgy tetszik, klasszikus élménnyé.

Azt jelenti-e ez, hogy e vígjátéktípus ma hazáján kívül nem kelhet igazi életre, és hazájában is csak egy rendezői zseni támaszthatja fel? A tapasztalat könnyen mondathatna igent a kérdésre, de a színházban, szerencsés konstelláció esetén, sok minden lehetséges. Minden-esetre: a tartalom, a társadalombírálat és a gondos pszichológiai elemzés felől kiinduló koncepció alighanem kicsorbul e művek anyagának ellenállásán. Marad tehát a másik kézenfekvő standard-megoldás, amellyel a két budapesti felújítás is megpróbálkozott: a problémátlan mulatság biztosítása, a művek hűséges eljátszása a mához hangolt színházi eszközökkel. Kétségtelen, hogy ez több sikerrel kecsegtet, mint a fent említett realista szándékú meg-közelítés, amely minden bizonnyal csak múzeumi hangulatot árasztana, ez pedig a színházban egyértelmű az unalommal; de kétségtelen az is, hogy kevesebb, mint a strehleri újjáalkotás, amely a művet a környező élet vérkeringésébe tudta belekapcsolni. Eleven tempó, könnyed játékosság, a helyzetkomikumok és a hálás szerepek jó kihasználása biztosítja az egy estére terjedő, de annál tovább nem ható élményt; a közönség jól érzi magát. *A Huncut kísértet* esetében még többletet is kap: Calderón költői veretű nyelvét, amelynek révén nem érdemtelenül hasonlítják Shakespeare-hez; ez esetben azonban ez a nyelv inkább irodalmi, sem-mint igazán színházi élményt nyújt. Kap továbbá a néző maradandó emlékként három valóban elsőrangú színészi alakítást: Sinkó Lászlóét, Sztankay Istvánét illetve Bodrogi Gyuláét. A többi teljesítmény elfonnyad az est emlékével együtt; ezeket a súlytalan klisé-figurákat életre kelteni a legnehezebb színészi feladatok egyike, és egy olyan előadásban, amely, mint a *Két úr szolgája*, szinte bevallottan egy kitűnő színész jutalomjátékának szánódott, aligha is sikerülhet.

Kárhoztatható-e a két színház a két darab bemutatásáért? Semmiképpen. A közönség immár nemcsak nézőtéri reagálásával, de nyílt állásfoglalásokkal is tanúsítja, hogy igényli a felhőtlen-problémátlan szórakozást, az olyan komédiákat, amelyekben a happy end napsugara már a bonyodalmak bárányfelhőin is átsüt. De ezek a kétségkívül kellemes és rokonszenves színházi esték csak formálisan nevezhetők klasszikus élménynek. Műveltségterjesztési szem-pontból persze értékes vállalkozás megismertetni a nézőt Calderónnal vagy Goldonival, ez

azonban nem specifikuma a színház küldetésének. Meglehet, hogy épp e szerzők más műveinek, így például *A zalameai* bírónak előadása esetén irodalmi presztízs és mai színházi hatás közelebb kerülne egymáshoz; ám a színházi élmény szempontjából az olyan klasszikus produkció, amely a kellemes szórakoztatás égisze alatt zajlik - mert társadalombíráló, emberábrázoló mélységek erőszakolt feltárásáról lemondott, de más, mai rezonanciájú tartalmat a darabban nem talál -, minőségileg nem magasabb rendű egy mai, színvonalas és igényesen megírt bulvárvígjáték jó előadásánál.

Calderón: Huncut kísértet. Rendezte: Békés András, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Vágó Nelli. Szereplők: Fülöp Zsigmond, Sinkó László, Szokolay Ottó, Sztankay István, Gyulay Károly, Moór Mariann, Sunyovszky Szilvia fh., Pápai Erzsi, Károlyi Irén. (Katona József Színház)

Goldoni: Két úr szolgája. Rendezte: Szirtes Tamás, díszlet: Wegenast Róbert, jelmez: Witz Éva. Szereplők: Voith Ági, Ujréti László, Bodrogi Gyula, Kaló Flórián, Pálos *Zsuzsa fh., Szabó Ottó, Benkő Péter fh., Örkényi Éva, Turgonyi Pál, Zoltay Miklós, Kristóffy György, Csók István, Zámori László, Sugár László. (József Attila Színház)*

SZÍNHÁZ ÉS MŰVELŐDÉS

címmel rendezték meg július elején a Füredi Színházi Napokat. A Magyar írók Szövetsége, a Magyar Színházművészeti Szövetség és a Veszprém megyei Tanács szervezte konferencián részt vettek irodalmi és színházi életünk irányítói, drámaírók, kritikusok, színház-művészek.

A vitaindító előadást Boldizsár Iván tartotta. A tanácskozás két fő témáról folyt: a mai színház és a közönség kapcsolatát elemző hozzászólások foglalkoztak színházi struktúránk problémáival, a fejlesztés lehetőségeivel, valamint a közönség összetételével és rétegeződésével. A színházak műsorpolitikájával foglalkozó korreferátumok az új magyar dráma és társadalmunk érdeklődésének viszonyát vizsgálták és beszéltek a kritika orientáló, értékelő szerepéről és felelősségéről.

A vitát Both Béla és Hermann István vezette. A korreferensek Görgey Gábor, Major Tamás, Nógrádi Róbert, Poszler György, Rajk András voltak.

A tanácskozásról szeptemberi számunkban beszámolunk.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

ITI kongresszus Budapesten

Mintegy kétszáz színházi szakember vett részt az ITI (International Theatre Institute) 13. budapesti kongresszusán. Köztük rangos színészek és rendezők, mint a szovjet Mihail Carjov, az NDK-beli Walter Felsenstein, az amerikai Allen Schneider, Ellen Stewart, a chilei Agustin Siré, a finn Arvi Kivimaa, a román Radu Beligan, és ismert drámaírók, mint az angol Arnold Wesker, a francia François Billetdoux, az olasz Aldo Nicolai vagy a kubai Hector Quintero. A tanácskozás felmérte a színházi világ-szervezet helyét az egyes országok színházi életében, és vitát folytatott a színház fennmaradásáért folytatott küzdelméről. Úgy hisszük, ez számot tarthat a magyar színházművészek és színházbarátok érdeklődésére is.

Jean Darcante főtitkári beszámolója éles és őszinte hangú volt. Az ITI-nek - mint mondotta - választania kell. Megmarad-e zárt nemzet-közi szervezetnek, tovább adminisztrálja magát anélkül, hogy bármi eredetit adna a világ színházi életének, vagy pedig vállalja a kockázatot és mer „veszélyesen élni".

Az ITI ugyanis a maga jelenlegi 48 tagországával nem mindenütt egyformán hatékony. Néhány szervezetnek nincs széles körű tagsága. Vannak vezetőik, de az ország színházi szakemberei nincsenek megfelelően képviselve. A főtitkári beszámoló szerint az ITI szervezet mintegy 35 országban aktív. Ha a 13 csak formálisan létező központhoz számoljuk a helyi színházi élethez alig kapcsolódó központokat is, akkor kiderül, hogy az ITI tagszervezetei mintegy felének sem személyi összetételét, sem tevékenységét tekintve nincs kapcsolata az élő színházzal.

Hogyan tovább?

A budapesti kongresszus az ITI nemzeti bizottságainak eljövendő újraválasztásával kapcsolatban két dolgot javasol: a tagszervezetek biztosítsák a tényleges szakmabeliek minél nagyobb számú részvételét és ugyanakkor: az ITI megfiatalítását is.

Az ITI helyzete kontinensenként rendkívül eltérő, és nagyjából megfelel az adott országok színházkultúrája fejlettségének. Európa és Észak-Amerika csaknem minden országában működik ITI szervezet (a két kivétel : Albánia és Írország).

Aránytalanul csekély a világ többi részének aránya. Míg a fenti területekről tevődik ki a tagországok 8o százaléka, addig Ázsiából, Afrikából, Latin-Amerikából, az egész ún. „harmadik világból" mindössze az állandó tagországok tíz százaléka kerül ki. Fekete-Afrikában még jóformán nincs szervezett színházi élet. Az ITI megkereséseire azt válaszolták, hogy szívesen fogadnának látogató külföldi társulatokat, valamint technikai segítséget, szakkönyveket, szakembereket, de ők ezt a munkát nem tudják megszervezni.

Beszámolójában a főtitkár felvetette, hogy a gazdaságilag és színházilag egyaránt fejlett országok három-négy év alatt nem több, mint 50 ezer dollárnyi költséget vállalva pártfogolhatnának és elindíthatnának a színházi fejlődés útján egy-egy ilyen fejlődő országot.

Kedvezőbb a helyzet Észak-Afrikában és Közel-Keleten, az arab világban. Egyiptomnak és Libanonnak már közel egy évszázados modern színházi múltja van. A közelmúltban Szíria is tagja lett az ITI-nek. Irak és Jordánia - noha nem rendes tagok - kapcsolatot tartanak a világszervezettel. Algéria és Tunézia csatlakozásáról ugyancsak folynak az előkészítő tárgyalások.

Drámapályázatok

Az arab országok színházi életének további fejlesztése érdekében az ITI az Unesco-val karöltve 1967-ben arab drámapályázatot hirdetett. A pályázaton hat ország (Egyiptom, Irak, Jordánia, Libanon, Marokkó és Szíria) írói vettek részt. Az országos első és második helyezettek drámáit a rádió és a televízió is bemutatta. Egy nemzetközi zsüri most bírálta el a hat ország által beterjesztett hat legjobb darabot. A két legjobb dráma egy egyiptomi és egy libanoni író műve. Mindkettőt lefordítják angolra, franciára és spanyolra, és szó van arról, hogy az első díjas művet az Unesco fogja megjelentetni.

Latin-Amerikában az ITI-nek regionális szervezete működik (I. L. A. T.) 9 tagországgal. A közelmúltban lépett be Costa Rica és valószínű Nicaragua és Jamaica csatlakozása is. A terület színházi élete és ezzel egyidejűleg a szín-házi szervezetek aktivitása a belpolitikai változásoknak megfelelően nagyon hullámzó. Sokszor előfordul, hogy válságos időszakban meg-

szakad a kapcsolat a nemzeti ITI központ és a világszervezet között. Az is megtörtént, hogy Bolívia ITI képviselőjének a politikai helyzet miatt Peruba kellett menekülnie. Mindennek ellenére a közelmúltban mégis meg tudták rendezni a latin-amerikai drámapályázatot, amelynek eredményét éppen a budapesti kongresszuson hirdették ki. Az első helyezett Hector Quintero fiatal kubai író, mellesleg a kubai delegáció tagja. *A díj* című drámája a forradalom előtti években játszódik, Kubában.

Foglalkozott a kongresszus az ázsiai központok helyzetével is. Annak ellenére, hogy ebben a térségben számos régi nagy színházkultúrájú ország található, India kivételével a tagszervezetek működése nem kielégítő. A kapcsolatok számos országgal többször is megszakadtak, és újrafelvételük után is eléggé formálisak maradtak. Az indiai küldött, Som Benegal felszólalásában rámutatott arra, hogy az ázsiai országok belső gazdasági és politikai problémái sokkal súlyosabbak, semhogy a külvilággal folytatott kulturális kapcsolatoknak megfelelő figyelmet szentelhetnének. Azt javasolta, hogy az ITI keretén belül hozzanak létre egy ázsiai irodát. Ez elősegíthetné az európai és az ázsiai színházi kultúra közeledését, a gondolatok és a formai megoldások kölcsönhatását, egymás értékeinek jobb megértését, az információk és a szakemberek cseréje útján.

Színházi világnap

Nem mindenki tudja, hogy az évek óta rendszeresen megtartott színházi világnapot is az ITI szervezi. Minden évben más, rangos szín-házi szakember és alkotó mondja el gondolatait a színház mai szerepéről és jelentőségéről. 1969-ben Peter Brook üzent a színház nevében, az 1970-es üzenet szerzője Dimitrij Sosztakovics lesz. A tapasztalatok szerint a világnap az ITI egyik legsikeresebb rendezvénye, mely a színháztól távol állók figyelmét is a színházra irányítja. A kongresszus megállapította, hogy a színházi világnap azokban az országokban sikerült a legjobban, ahol a rádió és a televízió is megfelelő nyilvánosságot biztosított a színház jelentőségét hangsúlyozó műsoroknak.

Nemzetek Színháza

Közel másfél évtizede annak, hogy a dubrovniki kongresszuson az ITI elhatározta a Nemzetek Színháza szervezését. A Nemzetek Szín-házát valamennyi ország társulatainak találkozására tervezték. Az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején ezek a találkozók és előadássorozatok a szenzáció erejével hatottak. Az utóbbi években azonban csökkent az érdeklődés. A budapesti kongresszus elsősorban ezért tűzte a témát napirendre. A vita során számos javas-latot elfogadtak. Ezeket a Nemzetek Színháza igazgatótanácsa elé terjesztik. A kongresszus kérte a francia kormányt, hogy mielőbb tegye meg jelölését a Nemzetek Színháza igazgatói tisztére. Elhangzott az a javaslat, hogy a nemzeti [TI központok biztosítsák a tagországok fiatal, újat hozó társulatainak részvételét a fesztiválon. Érdekes gondolat az is, hogy a Nemzetek Színházát nem kellene mindig Párizsban tartani. Ha évente máshol rendeznék meg, sokat nyerhetne a vendéglátó ország színházművészete is. Elhangzott olyan javaslat, hogy a Nemzetek Színháza legyen versenyszerű fesztivál. Ezt azonban a küldöttek többsége elvetette.

Szakmai találkozók

Az ITI fennállásának első 20 évében (tehát 1948-tól napjainkig) számos szakmai kollokviumot, szimpoziumot, munkaértekezletet rendezett a modern színház aktuális problémáiról. Megemlítünk néhányat ezek közül: Modern színházépületek (Nyugat-Berlin, 1960); A rendezők jogai és kötelességei (Bécs, 1961); Nagyszámú közönség részére rendezett előadások színháztervezési kérdései (Athén, 1962); A színjátéktípusok elmélete keleten és nyugaton (Párizs, 1964); Klasszikus művek mai rendezése (Tel Aviv, 1965); Az operarendezés napjainkban (Lipcse, 1965); A totális színház (Új Delhi, 1966); A színház holnap (New York, 1967); A politikus Brecht (Berlin, 1968); Az alkotó kísérleti színház (Prága, 1968); A fiatal rendezők problémái (Bukarest, 1969).

Az ITI szakemberei az elmúlt években öt nemzetközi értekezleten cserélték ki tapasztalataikat a hivatásos színészképzés kérdéseiről.

A következő két évben a lengyel, a szovjet és az NDK-beli ITI szervezet tervezi újabb szak-mai találkozók megtartását.

Mi történt a bizottságokban?

A Tanulmányi és Tervbizottság 9 pontos javaslatot terjesztett a kongresszus plenáris ülése elé a szakmai eszmecserék jobbá, gyakorlatibbá tétele érdekében. Például találkozót javasolt fiatal díszlettervezők, rendezők, drámaírók és színházi építészek között az 1971-es második Prágai Quadriennalé alkalmából. De célszerűnek tart a javaslat hasonló találkozókat az egyes szín-házi fesztiválok alkalmával is. Ezeken - mint hangsúlyozzák - ne a formális megnyilvánulá-

soké legyen a szerep, hanem az olyan közös problémákról cseréljék ki véleményüket, mint „Az új színházi közönség érdeklődése felkeltésének módszerei és technikája", „A színházi folyóiratok szerkesztésének tapasztalatcseréje" vagy a „Színháztudományi kutatások a modern rendezés szolgálatában". A jelentés szerint ezek a tervek csak akkor valósíthatók meg, ha a találkozókra meghívják a 30-40 évesek generáció-ját, mert máskülönben az ITI óhatatlanul az „ősz veteránok klubjává" válik.

A kongresszus második szakbizottsága, amely a zenés színházakkal foglalkozott, budapesti ülésén alakult át állandó jellegű munkacsoporttá, és ezentúl két kongresszus között is tart majd megbeszéléseket. Tevékenységét meghatározta, hogy egyik elnöke a nagy német operarendező, Walter Felsenstein. Ez a bizottság nemcsak az opera, hanem az operett, a musical és a balett kérdéseivel is foglalkozik. Budapesti eszmecseréjük főleg arról folyt, hogy a mai opera-tolmácsolásnak van-e színházi értéke. A vitaindító előadás hangsúlyozta, hogy az operaszerzők - bármikor is éltek - műveiket nem egyszerűen mint zeneműveket komponálták, hanem azért, hogy azok színpadon jelenjenek meg. Az operát tehát nem csupán zenés műfajnak kell tekinteni, hanem olyannak is, amelyre érvényesek a színpad törvényei. Felsenstein és az ITI Zenés Színházi Bizottságának más vezetői úgy látják, hogy a legtöbb operaházban az éneklés és a zene mellett egyelőre csak harmadrangú szerepet töltenek be a színjátékos elemek (színészi munka, díszlet stb.). Véleményük szerint ez az oka annak, hogy az operai előadások szinte csak zenei élményt nyújtanak, és operában ritkán beszélhetünk felkavaró erejű színházi élményről.

Egy folyóirat jövője

Az ITI kiadványaival foglalkozó bizottság borúlátó jelentést terjesztett be az ITI kéthavonként franciául és angolul megjelenő folyóiratáról, a Le Théâtre dans le Monde-ról. A lap olyan késve jelenik meg (még nyomdában van az 1968. évi 5. és 6. szám), szerkesztése olyan mértékben megmerevedett és elavult, hogy nem halogatható a gyökeres átszervezés. Úgy tervezik, hogy az 1968-as 17. évfolyammal zárják a jelenlegi folyóiratot, és 1970-től új, friss és változatos formában jelentkeznek. Elvetik a be nem vált gyakorlatot, hogy egy-egy számot bizonyos témának vagy országnak szentelnek, ehelyett teret nyitnak a legkülönfélébb és kisebb terjedelmű cikkeknek, amelyek a gyakorlati színházi élet egyes részproblémáival foglalkoznak.
Nagymértékben fejleszteni kívánják a lap kapcsolatát az olvasókkal. Ennek elérésére nem csupán új előfizetőket akarnak találni, hanem a szerkesztőség az ITI központjai segítségével ki fogja építeni a tagországokban az állandó levelezők hálózatát. Így a színházi világlap kevés késéssel minden fontosabb színházi fejleményről tájékoztat majd. Valószínű, hogy a lap eleinte kisebb terjedelemben és szerényebb formában fog megjelenni, mint 1968-ig. De a pénzügyi deficit nem fokozható tovább. Mihelyt az új folyóirat széles olvasótábort harcol ki magának, lehetőség nyílik a formai színvonal emelésére is.

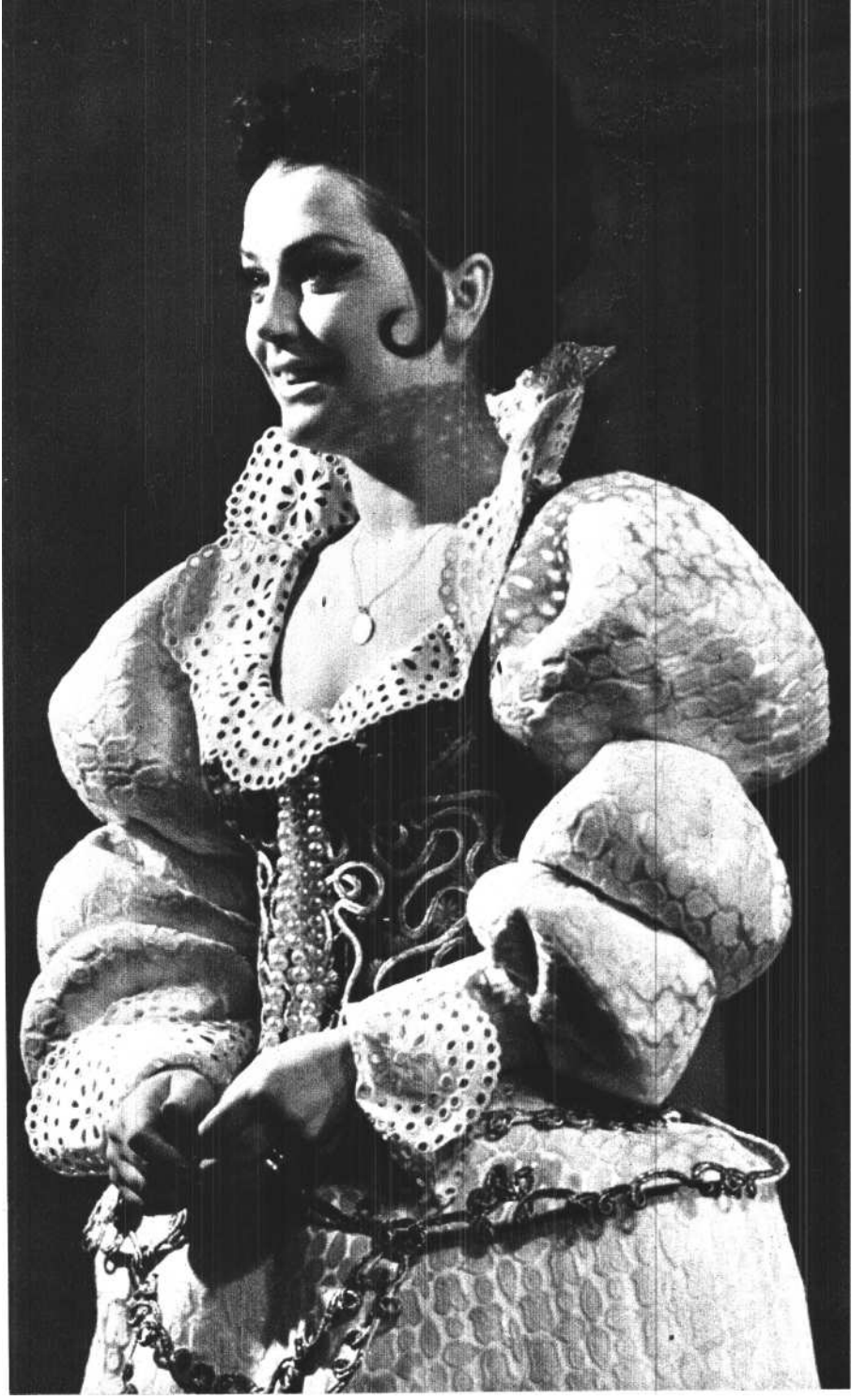
Két társszervezet

A bizottsági jelentéseken kívül a kongresszus foglalkozott két társszervezet jövőjével is. Körülbelül 12 éve, hogy megszületett a Díszlettervezők és Színházi Technikusok Nemzetközi Szervezete, valamint a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége. Ezek formálisan azóta is léteznek, mint az ITI nemzetközi tagszervezetei, de nem töltenek be semmilyen feladatot. Az ITI a közelmúltban munkához látott, hogy élet-re keltse a két szövetséget. A tagországok illetékes szerveivel folytatott levelezés után végre június első napjaiban a díszlettervezők szervezete megtarthatta első kongresszusát Prágában. A szervezetnek jelenleg 13 állam a tagja.

Ami a kritikusok nemzetközi szövetségét illeti, ennek első kongresszusát májusban tartották Párizsban. 16 tagországot huszonheten képviseltek és a fejlődő országokból három megfigyelő vett részt. A Szövetség megválasztotta végrehajtó bizottságát, és kidolgozta tényleges munkaprogramját.

Pénz, pénz, pénz

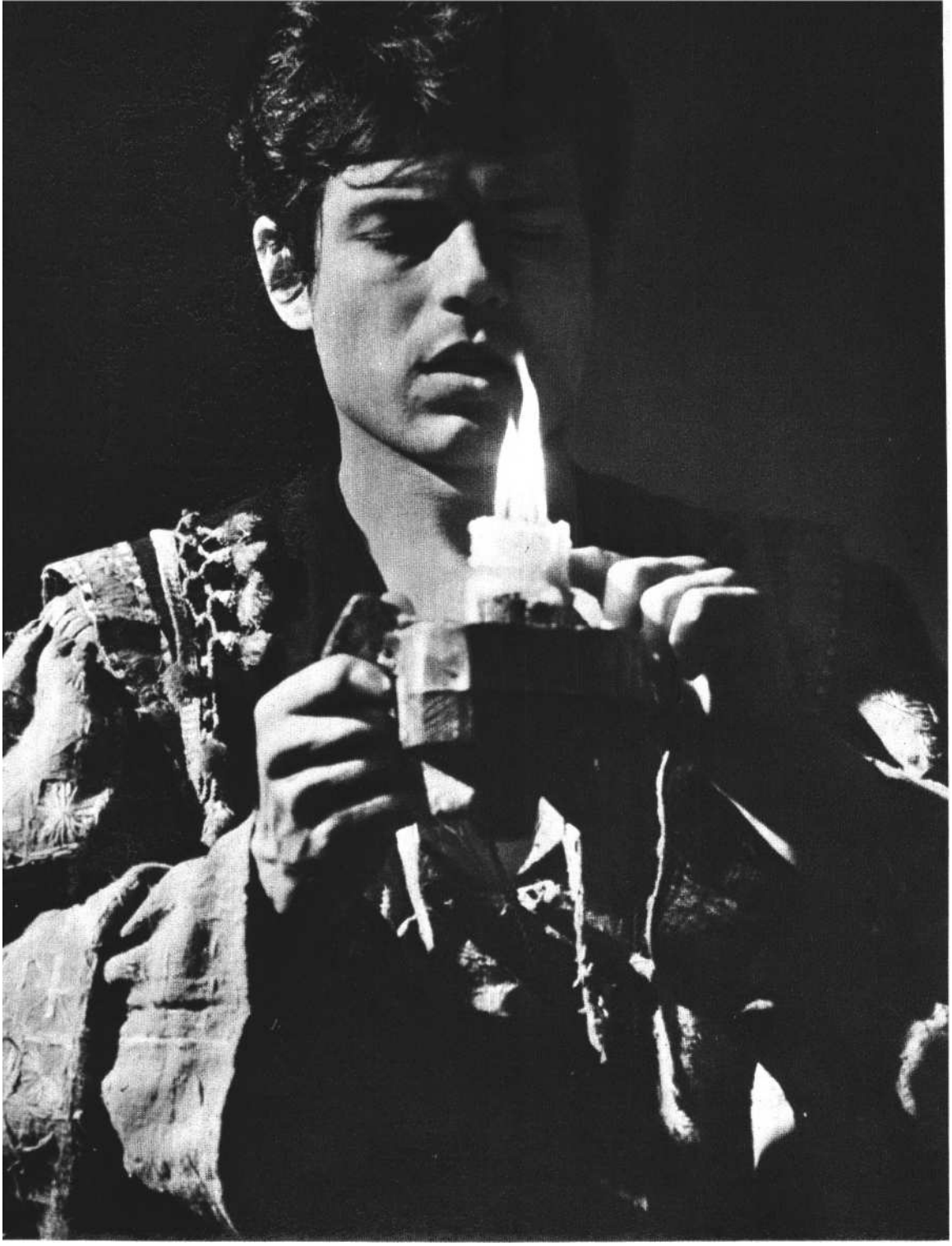
Az ITI akármelyik tervét vagy célkitűzését tekintjük, szembetűnő, hogy az anyagi eszközökkel nagyon csíníján bánik. Nem is lehet másként. Az a támogatás, amelyet élvez (évi 36 000 dollár) a létezéshez elég, a cselekvéshez kevés. Ezért valamennyi rendezvényét tagországai szervezik. Ezek tagdíjaikkal és anyagi felajánlásaikkal lehetővé teszik, hogy a szerény, de mégis egyetlen átfogó nemzetközi színházi program megvalósuljon. A kongresszuson például a holland ITI Nemzetközi Színházi Csereközpont felállítását vállalta. A központ támogatást kap majd a holland államtól és azoktól az országoktól, amelyek társulataikat külföldi vendégszereplésre ajánlják. A központ segítségével a színházi csere (amely eddig többnyire kétoldalú kulturális egyezmények keretében történt) a jövőben



CALDERÓN: HUNCUT KÍSÉRTET (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) MOóR MARIANN (DONNA ANGÉLA)

CALDERÓN: HUNCUT KÍSÉRTET (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
MOÓR MARIANN (DONNA ANGÉLA) És PÁPAI ERZSI (ISABEL)

CALDERÓN: HUNCUT KÍSÉRTET (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ) SINKÓ LÁSZLÓ (DON LUIS)



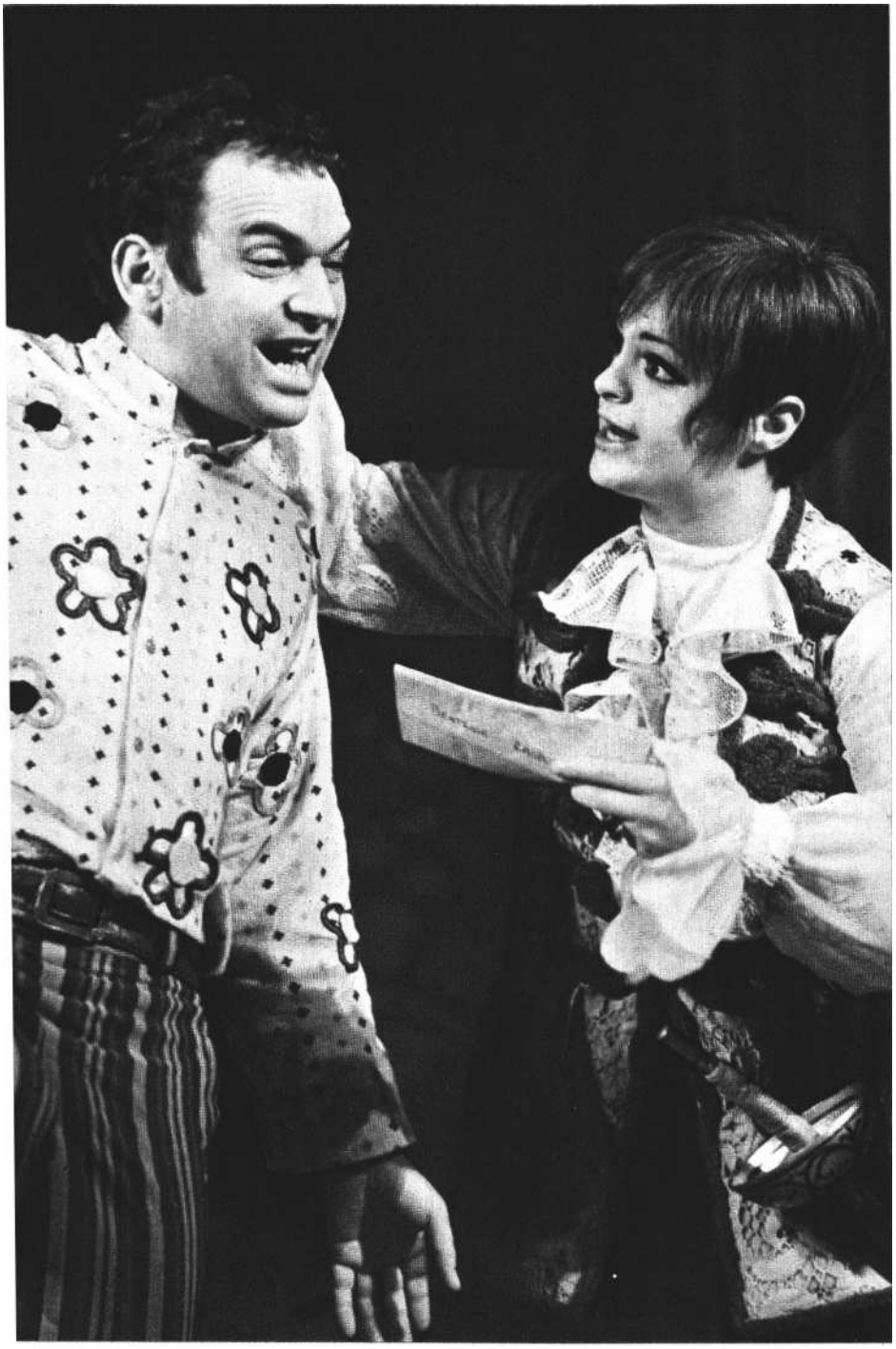
CALDERÓN: HUNCUT KÍSÉRTET (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
SZTANKAY ISTVÁN (COSME)

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ) BODROGI GYULA (TRUFFALDINO)

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ) BENKŐ PÉTER (SILVIO), VOITH ÁGI (BEATRICE)

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
BODROGI GYULA (TRUFFALDINO), SUGÁR LÁSZLÓ (NÉMA KOLDUS)

GOLDONI: KÉT ÚR SZOLGÁJA (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
VOITH ÁGI (BEATRICE), PÁLOS ZSUZSA (CLARICE)



GOLDONI:
KÉT ÚR SZOLGÁJA
(JÓZSEF ATTILA
SZÍNHÁZ)
BODROGI GYULA
(TRUFFALDINO),
VOITH ÁGI
(BEATRICE)

multilaterálissá fejleszthető. Hágában nyilvántartják majd mindazokat a komoly színházakat, amelyek vendégszereplésre jelentkeztek és azokat is, amelyek szívesen vendégül látnának másokat.

Lehetőségeihez képest a magyar ITI központ is segítséget nyújt a színházi világszervezetnek. Jean Darcante, az ITI főtitkára, a tagországok színházi kutatói és gyakorlati szakemberei figyelmébe ajánlotta a Magyar Színházi Intézet nemzetközi dokumentációját. Alkalomszerűen már eddig is sok külföldi vette igénybe ezt a gazdag anyagot. Remélhető, hogy ezután még gyakrabban lesz a külföldi érdeklődők hasznára.

Az ***új vezetőség***

Az ITI új végrehajtó bizottságának megválasztásában 30 küldöttség vett részt. A bizottság 12 tagját a következő országok küldik ki: *Argentína, Csehszlovákia, Egyesült Arab Köztársaság, Egyesült Államok, Franciaország, India, Kanada, Magyarország, Nagy-Britannia, Románia, Svédország, Szovjetunió.*

Mivel a szavazás első fordulójában Izrael, Kanada és az NSZK egyformán 20-20 szavazatot kapott, még egy fordulót rendeztek. Ennek eredményeként került Kanada tizenkettediknek a színházi világszervezet vezetőségébe.

Hazánkat a budapesti kongresszus harmadízben választotta be újabb két évre a végrehajtó bizottságba. A plenáris ülés felhatalmazta a végrehajtó bizottságot, hogy ha szükségét látja, kiemelkedő személyiségeket kooptáljon soraiba.

A Nemzetközi Színházi Intézet 14. kongresszusát Londonban tartják 1971. júniusában. A 15. kongresszus megtartására a szovjet, a 16.-ra pedig a kubai ITI szervezet vállalkozott.

A tanácskozás hivatalos részét kétnapos nyilvános kerekasztal vita követte „A színház az ember társa" címmel. A kongresszus ideje alatt többször is találkoztak a magyar színházi szakemberek és a külföldi vendégek. A találkozókról, a vitákról és beszélgetésekről később számolunk be.

DERSI TAMÁS

Szilénusz feltámadása

A drámaíró Tersánszky

A kegyelmes asszony portréjáról és a drámaíró Tersánszkyról sokat elárul a Katona József Színházban bemutatott darab története. Régi kéziratok böngészése, afféle irodalmi meddőhányó rendezgetése közben talált rá a szerző ifjú költőbarátja. Maga Tersánszky alig emlékezett erre a művére, amely tíz-valahány be nem mutatott, hírből sem ismert színdarabbal, töredékkel, egyfelvonásossal együtt porosodott a kézirathalomban. A Thália Színház *Kakuk Marci* felújítása óta tudjuk, hogy Tersánszky a húszas években drámát is írt, az viszont meglepetés, hogy meg-megújuló próbálkozásai alapján rutinos színpadi szerzőnek tarthatnánk. Persze, ha írásai - bármilyen műfajban - összeférnének a szokványos-átlagos gyakorlattal. Hiszen ha azt írta volna, amire az igazgatóknak akkor szükségük volt, nem kellene most felfedezni, illetve újra felfedezni színműveit. De vajon jogosan használjuk-e ezt a kifejezést, amely kallódó értékek be- vagy visszakapcsolását jelenti az ismeretek áramkörébe. Óvatosság nélkül szólva: érdemesek-e ezek a művek az ismerkedésre, méltóak-e szerzőjükhöz, vagy pedig sikertelen kirándulás emlékét őrzik a prózaíró számára idegen és meghódíthatatlan színpadi világban. Az ismert darabok, tehát a létező színművek kisebb része alapján úgy tűnik: Tersánszky nél-kül nem lehet a huszadik századi magyar dráma teljes színképét reprodukálni. Nem adott a színháznak remekműveket, drámaírói rangja meg sem közelíti a regény és a novella klasszikusáét. Mégis érdemes kibányászni mostoha sorsú darabjait, amelyek a kor társadalmi és kulturális viszonyainak teljesebb megismeréséhez segítenek, s a magyar dráma egyik - jórészt kiaknázatlan - lehetőségével szembesítenek.

Miért nem hoztak sikert annak idején? Mert ha el is jutottak bemutatóig, sértették a közönség önelégültségét és ásatag ízlését. Jellemző történetet mond erről Tersánszky. Paulini Bélával közös vállalkozásban mutatott be kabaréműsort a Vasúti Hajózási Klubban. Nem mindenben

értettek egyet, de azonos céljuk volt, hogy a sablonra járó kabaréhumor közhelyei nélkül mulattassanak, és ne eltereljék, hanem rávezessék nézőiket a meggondolkoztató igazságra. Tersánszky groteszk és bizarr hatású, erősen stilizált egyfelvonásossal szerepelt. Címe: *Ásít az igazság!* Magyar mese volt ez, amelynek hőse, „a szegények gyámolítója", a hatalmaskodók, gazdagok réme: a Garabonciás diák, nem akar megelégedni tisztes, régi veretű halhatatlanságával. Újra akar születni a modern világban. A Halál csatlósául szegődik, aki az elhunytakat fölébreszti túlvilági életükre. A mentőkórház termében feküsznek az öngyilkosok. A cseléd, aki mérget ivott, a paraszt, aki adóvégrehajtás miatt elvágta a nyakát, a költő, aki éhen halt, a kártyás és a sikkasztó kishivatalnok. A Halál orvosi köpenyben és a Garabonciás mint újságíró lopóznak a színre. A Garabonciás a fölébresztett lelkekből megszervezi az éjféli kísértetjárást, hogy azok ellen vonuljanak, akik okai voltak erőszakos haláluknak .. .

A kísérlet csúfosan megbukott, s ennek talán mégsem az a fő oka, amit a kudarcot önmaga ellen fordító szerző feltételez. Az egyfelvonásos szokatlansága, kísérletszerűsége legalább olyan riasztó lehetett, mint amilyen kiérleletlenek voltak a húszas évek elején Tersánszky eszközei. Érdes szókimondása, tekintet nélküli igazságkeresése *Kakuk Marci* útját is elvágta. *A medál* című Kakuk-történet színpadi változata a nyerészkedő képmutatás, a vásárolt szerelem és az önzetlen becsület szembeállításából csinált ízes komédiát. Nem is kaphatott igazi színpadot. Kispesten mutatták be, csiszolatlanul, egyetlen próba után, 1926-ban. Komlós Aladár beszámolója szerint a méltatlan tolmácsolásban Tersánszky zamatos mondatai úgy hatottak, mintha „nehezen kibetűzhető, rossz írású kéziratot olvastak volna".

Magunk is meggyőződhettünk róla néhány évvel ezelőtt, hogy a *Kakuk Marci* könnyű, szép játék. Tersányszky megismétli, amit a regénysorozatban csodának tartottak. Naiv üdeségével, vásári komédiák zabolátlan jókedvével küldi a szív kalandjaiba Marcit, a kiszolgáltatottságban virtusos „piaci polgárt". Kakuk Marci vidámsága, életkedve, lebírhatatlan ereje lázadás volt a világ ellen, amely megtörte és szomorúvá tette a törvényei szerint élő szegény embereket. A színpadi változatban ez a költői példabeszéd hangján szól, mint az igazság a mesében. A lényeg: a tréfa, amelynek Tersánszky a legnagyobb magyar mestere. S milyen színészlelkesítő szerepeket csinál! Pedig nincsenek bemondásai. Humora nem igényli a kiszámított csattanókat. Nem vicctechnikus, hanem a színházban is költő. Ezért oly szeretetre méltó Marci, ezért színes Csuri Linka, Pattanó Rozi és Bajnik Ignác. Az egész történet semmiség, mégis felfrissít. Perdüléseiben szív és lélek tisztasága mutatkozik.

Hasonló is, de különbözik is ettől a színműtől Tersánszky egyetlen bemutatott - jeles előadásban, igazi színházban játszott - darabja: *a Szidike.* Beöthy László adatta elő 1923-ban a Magyar Színházban. Fogadtatása ellentmondásos. A napilap- és folyóirat-kritika üdvözli, a közönség azonban nem viszi sikerre. Pedig ebben is Kakuk Marci világának írójaként jelentkezik. Társadalom alatti félemberek közé visz, muzsikus cigányokat ábrázol: „Néhány elsőrendű írói látással felvázolt alak - írta Schöpflin Aladár a Nyugatban -, mindnek portrészerűen éles a kontúrja, pontosan megkülönböztethetőek az arcvonásai, s mindnek megvan az életében gyökerező szavajárása. Mint az élet egy kis darabkájának ábrázolása, ez az igénytelen, szokatlan írói ökonómiával, sőt csaknem fukar takarékossággal megírt darab a legjobbak közé tartozik, amiket tíz év óta magyar színpadon láttunk. Nincs egy henye szava, minden gesztusának van oka, célja és értelme. Ez mind eredeti leleménye az írónak, nincs egy alakja, egy jelenete sem, amely irodalmi vagy színpadi konvencióból született - Tersánszky minden egyéni tulajdonságán kívül felfedező is." A Nyugat első színi-kritikusa által jelentősnek minősített *Szidikét - Cigányok* címmel - néhány évvel később a Nemzeti Színház újította fel. Siker most sem volt, Schöpflin pedig elismerését ismételve, azt is megírta, hogy a groteszk humorú színpadi játék cselekménye igen vékony. Ennek ellenére: ritkaságánál fogva vonzó színpadi tünemény.

Fenti jelzések némi fényt vetnek a drámaíró Tersánszky úttalan útjára. Közelebb vihetnek egy kiérleletlenségében is izgalmas írói vállalkozás felismeréséhez. Egyelőre még ezt a minimális programot lehet csak kitűzni, mert Tersánszky lassan félévszázados kísérlete nálunk szokatlan - ha nem ismeretlen - vígjáték-típust szeretett volna meghonosítani. Ez nem sikerült, sőt úgy áll a dolog, hogy a szándék lényegének felmutatása máig időszerű feladata maradt a kritikának. *A kegyelmes asszony portréja* körül tapasztalható értetlenség, sőt fanyalgás erről győz meg. Tersánszky prózájának hívei közül is sokan mondják: kár ezt erőltetni, mire való a novellista és regényíró hírét-rangját soványka színművekkel gyengíteni. A magyar dráma körüli félreértések köteleznek, hogy az ilyen néze-

tekkel megpróbáljunk vitába szállni. Eltekintve attól, hogy Tersánszky művészi tekintélyének egy gyengébben sikerült darab semmiképpen nem árthatna, határozottak lehetünk az állításban, hogy a Katona József Színházban látható színmű is megérdemelné Schöpflin méltató szavait. Tersánszky nagyon szerette a színpadot. Móricz Zsigmondéhoz hasonló vonzalom sodorta újra meg újra a színházakhoz, igazgatók-hoz és rendezőkhöz. Nem a pénzszerzés könnyűnek és dúsnak sejlő ígérete izgathatta első-sorban. Nem vetette meg a tisztes írói keresetet, de soha életében nem írt kedve ellenére. Márpedig az egyfelvonásosokat is számítva, több mint harminc színpadi munka került ki a kezéből. A színház és a magyar dráma sorsa érdekelte. Nem szeretett nyilatkozni, ankétokon részt venni, de amikor a Nyugat 1928-ban véleményeket kért a magyar dráma válságos helyzetéről, el-mondta a magáét. „Nem jutnak tehetséges emberek szóhoz, így egyre rosszabb a termés a drámában, mert a levegő olyan, hogy még a bevált és valóban tehetséges drámaírók is kénytelenek bizonyos áldatlan kényszerek alatt megalkuvásokba bocsátkozni és így gyönge, unott, kedvetlen, vagy számító óráknak eredményei a drámák, nem pedig az istenadott önmagát közölhetnéké." Vagyis a dráma a két háború közötti zömében nem művészi önkifejezés egyik műfaja, hanem a mesterségesen leszállított igényű üzlet-színház trambulinja volt. Tersánszky pedig élet-művének törvényteremtő tenyészetébe illő, a kordivatot pökhendi nyíltsággal semmibe vevő vígjátékokat kíván és ígér. Meggyőződése, hogy a közönség, ha nem vezetik félre, igényli a művészetet, amely erősebb az olcsó izgalmaknál, a garázdálkodó kontármunka tucatárujánál. Az a kérdés, hogyan próbálja az író megértetni ma-gát. Ha nem tudja száműzni az unalmat, a fontoskodó nagyképűséget, hiába ad tiszteletre-méltó nyilatkozatokat, hiába közölne megváltó - vagy annak tartott - gondolatokat. A színpad a meglepetések, a színes csodák birodalma, mesevilág, amelynek meghódításában az író a legnemesebb eszközöket is csak úgy vetheti be eredményesen, ha alkalmazkodik a műfajhoz, a közeghez, a közönség jogos kívánságaihoz. Azt is érti Tersánszky, hogy nincs és nem is lesz engedmények nélküli színház. Az a kérdés, hogyan alakul a verseny jó és silány között. Ebben ő már optimista. Hiszi, hogy jön idő, amikor fordul az arány - az 1928-as -, és a nemes kerül a talmi fölibe. De ehhez az kell - írja -,hogy a csatát Apollo és Szilénusz együtt vívja. Ő maga valamennyi színpadi munkáját az öreg szatír

biztatására írta. Szilénusz - Dionüszosz mámoristen nevelője - a tiszteletlen tréfák, a gond nélküli játék, a kristálytiszta derű szellemét képviseli. Tersánszky múzsájául választotta.

A mitológiai párhuzam értelmezéséhez, az író vígjátékterveinek lényegéhez adalék egy régi vita, amely Tersánszky és Kiss Ferenc között folyt. Kiss újságnyilatkozatban marasztalta el Somlay Artúrt, aki nem restellt a cirkusz porondjára lépni, bohóctréfában mulattatni, fejét marhahólyaggal csapkodtatni. A támadásra Tersánszky válaszolt. A jóbarát melletti kardrántás gesztusa mögött saját magáról is vall. Figyelmeztet: vigyázni kell a bohóckodás csepülésével. Hiszen a bohócnak sokat kell tudnia. Hatásának titka csak a senki máséhoz nem hasonlít-ható egyéniség lehet. S arra is ügyelni érdemes, hogy az együgyű mulattatónak tartott bohóc esetlen tréfái nem mutatnak-e maguk mögé. Nem rejtvények-e csupán, amelyeket megfejtve, a lényeges dolgok közelében vagy közepében találjuk magunkat. A színpadnak erre szüksége van, a bohóc a közönség kedvence, mert „az emberi ügyesség mutatványai vannak olyan léleküdítőek, mint a szövegnek remeklései .. . az artisták művészete szintén szövegtelen, és a látóidegeken át emel nagyon is értékes lelkiállapotba" - írta Tersánszky a színház kihasználatlan lehetőségeiről elmélkedve. S vajon nem ilyen léleküdítő mutatvány, kedvpezsdítő bohóctréfa, szellemi artistaparádé *A kegyelmes asszony portréja?* Nem érezzük-e mögötte Szilénusz kíméletlen játékkedvét és Grock ügyességét, a szatír féktelenségét és a csörgősipkás mulattató igazmondását? Van benne mese és karikatúra, zamat és anekdota, tréfa és társadalomkritika szétválaszthatatlan egységben. Nem pillanatnyi ötlet szülötte. Látszólagos hevenyészettsége mögött azokra a motívumokra ismerünk, amelyek Tersánszky regényeiben is fontos szerepet kaptak. Palyák Lola és Tsitseri Borchó Lenke baronesz kettősében *A céda és a szűz* ellentéte tér vissza, leleplezni a tisztaságnak hazudott romlottságot, s felmentés helyett legalább megérteni a rossz asszony kényszerűségeit. A Dulden-Tűrő Ákosról a nagybányai memoárregény, *A félbolond* jut eszünkbe. Thorhafái államtitkár úr gátlástalansága pedig a dzsentritörténetek, *a Szerenád, a Vadregény* írójára utal. S Hautfresser? Hány filiszterfigura mutat vissza rá Tersánszky regényeiből, novelláiból. Persze a témabeli rokonságok ellenére más anyagból gyúródtak ezek az alakok. Színpadra születtek, szituációkban él-nek, szerepigényes színészek gesztusait és mimikáját hívják. Nem is törődnek önjellemzésükkel,

cselekvésük indokaival. Egyetlen síkban mutatkoznak, hogy a mulattatás és a szókimondás fényei minél élesebbé tehessék körvonalaikat. Aki kedves, megszépül, aki ellenszenves, hosszú árnyékot ereszt. Érvényesül a mese igazsága és túlzása, a bábjáték fölénye és kérlelhetetlensége. Mindez nagyon ősi, és nagyon modern. Érdemes ráhangolódnunk, törvényei - vagy inkább játékszabályai - szerint látni-hallani tanulunk. Ha belekóstolunk, megszeretjük és érteni kezdjük üde naivitását, vásári harsányságát, a mulattatásnak piaci eseményszámba menő apparátusát, amely évezredes tündöklés után a cirkuszba menekült. Onnan hozta vissza Tersánszky a színpadra, miután megtisztította és hozzáigazította szándékaihoz, gyermekmosolyú költészetéhez. Haragvásait is beléoltotta, amit mi ma alig értünk és érzünk. Hiszen negyven év múltán csipkedésnek hat, ami a húszas évek Budapestjén eperohamokat indíthatott volna. Játsszunk képzeletünkkel, próbáljuk meg ott és akkor hallhatóvá fantáziálni *A kegyelmes asszony portréja* párbeszédeit. Nyomban elháríthatjuk a játék teljes ártatlanságának látszatát. A művészi beolvasás súlya igazodott a műfaj teherbírásához, nem volt mély és nem is volt indulatos. Mégis, így is, soknak találtatott. Ezért nem kapott szín-padot, ezért kellett várakoznia színre bukkanásával csaknem egy félévszázadot.

AZ ALDWYCH THEATRE-BEN

a Világszínház Fesztiválon fellépő Görög Művész Színház elsőnek Arisztophanész Lüszisztratéját mutatta be. A mai előadások általában a mű szexuális realizmusát és erotikus erejét hangsúlyozzák; Karolosz Koun rendező azonban a jelen görög helyzetből kiindulva a mű politikai-agitatív erejét emeli ki. A címszereplő Nelly Angelidou sokkal inkább politikai aktivistát alakít, semmint turbékoló csábítónőt, és a nézőnek önkéntelenül is eszébe jut: lehetséges, hogy Lüszisztratét valójában soha nem is fűtötte erotika? A befejezés is az előadás aktuális élét hangsúlyozza: a mulatság végén a színpad hirtelen elsötétül és légvédelmi szirénák sivítása tölti be a házat.

Plays and Players, 1969 július

---

magyar játékszín

FÁY GÁBOR

Ki győzött a waterlooi csatában ?

A kritika olykor feltalálja a közönség nélküli színházat. Az igényesség jegyében süket a nevetés hallatán, s vak az összeverődő tenyerek láttán. Mintha a darab, az előadás és a publikum szentháromságából valamelyik is nélkülözhető lenne, ez utóbbit ízlésben elmaradottnak tartja, a sikert gyanúsnak, s gyakran az igénytelenség bizonyítékának.

Képzeljük el, ha Lengyel Menyhért csaknem két tucat darabját soha nem mutatták volna be se Budapesten, se Bécsben, Berlinben, Rómában, New Yorkban, Párizsban, ha valamennyi kéziratban maradt volna csupán, mígnem egy élelmes színházi dramaturg előássa *A nagy fejedelmet, a Tájfunt,* esetleg *A hálás utókort!* A kritika ma talán színházi szenzációról cikkez-ne. Ám - mint Kosztolányi szellemesen meg-jegyezte - a „kritika természetes gyarlóságában tehertételül számítja fel az író diadalmas sikereit".

Az utókor „feledékenysége" oly tökéletes volt, hogy az 1960-ban megjelent magyar Szín-házi kalauz a XX. század színháztörténetéről szólva egyetlen sort sem juttatott Lengyel Menyhértnek, sőt még a névmutató sem tudott létezéséről. A század „exportképes" magyar színműíróiról a könyv megállapítja: „Többnyire igen szellemes, szórakoztató írók, akik megmaradnak a felszín tükrözésénél." Közéjük mind-össze Molnár Ferencet, Bíró Lajost és Herczeg Ferencet sorolja, és Bús Fekete Lászlóval együtt kitessékeli közülük Lengyel Menyhértet is.

Mintha Kosztolányi szavai igazolódnának: az el nem ismerés éveinek erkölcsi tőkéje alapján Lengyel Menyhért újra színpadot kapott Budapesten. A Madách Színház műsorára tűzte a negyvenöt évvel ezelőtt bemutatott *A waterlooi csatát*. És győzött - legalábbis a közönségnél.

A siker nem kevésbé meglepő, mint a darabbeli Brown-Napóleon győzelme az angolok ellen. *A waterlooi csata* az elmúlt s kirobbanó sikerekben és jó darabokban nem bővelkedő évad egyik őszinte tetszéssel fogadott előadása lett, amolyan közönségcsalogató csemege. (Merészség nélkül megjósolható, hogy újabb Lengyel Menyhért bemutatók fogják követni.)

Közel sem volt ilyen egyértelmű a darab kritikai fogadtatása; némi arisztokratizmus is vegyült a fanyalgásba vagy elutasításba, amely *A waterlooi csatát* kizárólag Romberger Géza - Lengyel Menyhért luft-üzletének, gründolásának tekintette. Több-kevesebb leleménnyel megírt rutinműnek.

Már az ősbemutatók idején gyakran szemére vetették Molnár Ferencnek is és Lengyel Menyhértnek is, hogy túlságosan ismerik a színpad hatásmechanizmusát, s a kelleténél jobban felhasználják az azt kiváltó mesterségbeli fogásokat. Nem bölcsebb dolog ezt felhánytorgatni, mint a költőnél a jó rímeket vagy a tökéletes jambusokat kifogásolni. Nem kevésbé abszurd, mint feltételezni, hogy egy vers remekmű voltát a zötyögő ritmus, az ügyetlen rím, a drámáét pedig az elmondhatatlan dialógus, a dramaturgiai fogaskerekek csikorgása igazolhatja.

Gyanítom, hogy ez a szemrehányás Lengyel Menyhért esetében jogosulatlan is. Nem az a nagytudású mesterember ő, akinek mondják, s aki kifogástalanul ismeri a színpadtechnika minden csínját-bínját. Hacsak nem számít bravúr-nak, hogy alakjai természetesen tudnak járni-kelni a színpadon, kimenni, bejönni. Ha egy új figura színpadra hozatala vagy eltávolítása ördöngős ügyességet kíván, akkor Lengyel Menyhért valóban virtuóz. Egyébként azonban nem leleményesebb egy operettlibrettistánál, s az úgynevezett vígjátéki csavarások, fejtetőre állítások sem egyebek, mint egy kirakósjáték előregyártott darabjainak nem sok fantáziát kívánó egy-más mellé állítása. Csakhogy az ilyen fajta daraboknál éppen a színpadtechnikai elem az, amelyik a leggyorsabban elavul. Nem kivétel ebben a tekintetben Lengyel Menyhért darabja sem. *A waterlooi csatának* is szakálla nőtt az elmúlt negyvenöt év alatt. Igaz, nem hosszabb és nem bozontosabb, mint egynéhány közelmúltban született csecsemőnek.

Operett, zene nélkül - talán ez lehetne a legpontosabb meghatározás Lengyel Menyhért vígjátékaira. *A waterlooi csata* ötlete mintha Romberger Gézának, a Világfilm igazgatójának kiszikkadt agyából származna. Braun Vilmost, alias Mr. Willy Brownt, a hazalátogató detroiti szűcsmestert, azaz ötezer dollárját a pesti szálloda halljában tizedrangú színésznők, mindenre

kapható fezőrök, kávéházi linkek döngicsélik körül. Mr. Brown betársul a csődbe jutott Világfilmbe, s megtakarított pénzecskéjén eljátssza az amerikai filmcézárt, elhiszi a beígért óriási profitot, amit egy koprodukció jelenthet. S némi kitérő után jelent is.

Tabi László gyengéden leporolta *A waterlooi csatát,* bár az, úgy vélem, enélkül is sikert arattott volna. Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért vígjátékainak van ugyanis egy közös titka, ami-ért a színészek mindig szívesen játszották, s a jövőben is szívesen játsszák majd ezeket a cukros, szirupos darabokat, s a közönség - nem ízlésének fogyatékossága következtében - mindig szívesen nézi majd meg. Ez a titok azonban nem abban a kétségtelen rezonanciában keresendő, amit a vígjáték a mai nézőben kelteni tud. Valamiféle rímelés persze van. Szerencsére sem Tabi, sem a rendező vagy a színészek nem próbáltak rájátszani, a darabból kikacsintani. Hiszen a párhuzam nem több, mint némi hasonlóság a húszas évek pesti szállodáinak halljában ténfergők s a mondjuk a Royal előtti kocsikat bámulók között. S ha a legújabb koprodukcióink körül csapott lárma, reklám olykor valóban nem nélkülözheti a humort - ez legfeljebb némi pikantériát kölcsönöz a darabnak, de semmi esetre sem változtatja szatírává. Nincs többről szó, mint véletlen és szerencsés rímelésről. *A waterlooi csata* nyilvánvaló és minduntalan kiütköző fogyatékosságait ez az alig érezhető rezonancia képtelen lett volna feledtetni, legfeljebb motiválhatja, hogy Lengyel Menyhértnek miért éppen ezt a darabját ásták ki elsőnek.

A siker magyarázata másutt keresendő. Bár Lengyel is, Molnár is nagyon kevés maradandó vonással formálta meg színpadi figuráit, egyéniségben, eredetiségben sem nagyon ment túl a színésznőre, pénzemberre vagy a társasági élet többi tagjára mindig és mindenkor jellemző, klisé-általánosságok variálásán, az általa alkotott szerepek mégis mindig lehetőséget adtak a színház dívájának vagy férfisztárjának egy-egy jutalomjáték-számba menő alakításra.

A díszlet- és jelmeztervező, a rendező munkája nem több s nem is kevesebb, mint a játék keretét biztosítani, a húszas évek Pestjének hangulatát megadni, és szabad folyást engedni a komédiázásnak. Köpeczi Bócz István, Mialkovszky Erzsébet és Lengyel György kiválóan megoldják ezt a feladatot. Egy-egy telibetalált kosztümmel, díszlettel, figurával valóságos tanulmányt képesek helyettesíteni a század eleji Pest mindenestől eltűnt világáról. Talán a rendező Lengyel György, aki remekelt a szereplők kiválasztásában, már-már filmszerű vágásokkal a darab végéig fokozni tudta a ritmust, egy kicsit több egyéni ötletre, gátlástalanabb komédiázásra biztathatta volna azokat is, akik megírt szerepük korrekt eljátszására törekedtek, s nem használták ki a figurák rugalmasságát, formál-hatóságának lehetőségeit.

Ennek ellenére az előadásnak szinte valamennyi szereplőjét dicsérni lehet, kezdve a kurta, színpadi vattának szánt, de Andresz Vilmos és Kéry Gyula jóvoltából „főszereplővé" váló hotelportáson és német úron, folytatva a remekül karikírozó Zenthe Ferencen és Körmendi Jánoson, Csűrös Karolán, egészen Militta Marko alakítójáig, Psota Irénig, aki ebben az évadban, úgy tűnik, nem fogy ki a rámenős, mégis szentimentális, butácska vígjátékbeli szeretők szerepéből, anélkül, hogy önmagát ismételné, csattanósan bizonyítva, mennyire kiapadhatatlan a komédiázó kedve. A felsoroltak helyett Lázár Tihamér, Bányai János vagy Kelemen Éva, esetleg Lőte Attila nevét is írhattuk volna. (Lő-

ének a kritikusok szemére vetették, hogy egy pályatársa modorosságait parodizálja. Igaz, jobb lett volna, ha helyette a tehetségtelen, divatos színész karikatúráját építi fel Boleszlavszky Boleszlav szerepében: semmiképpen sem jó azonban, hogy a bírálatok kedvét szegték, s a későbbi előadásokon az előbbiről részben lemondott, s az utóbbit meg sem próbálta.)

Bizonyára harmadik névsor is felállítható. Ám a siker fő részesei a Világfilm R. T. főrészvényeseit alakító Márkus László és Feleki Kamill.

Márkus elragadó biztonsággal töltötte meg szerepét élettel. Romberger Géza nevetségesen együgyű szélhámos. Óvatosan, lábujjhegyen lopakodik be az előkelő szálloda halljába, készen, hogy elsomfordáljon, mint a kivert kutya, amelyik már megtanulta, hogy az oldalbarúgás mindig a legváratlanabb helyről és időben érkezik. Lompos, az egyik válla kicsit csapott, mintha a fal mellett osonna, jobb kezében kihült szipkája, a potyacigarettások örök figyelmeztetője. Egy lecsúszott konjunktúralovag -akit a tőzsdei hossz és bessz egyformán készületlenül talált, félúton a zugüzlet és az adósok börtöne között, s egy rámenős kávéházi grafológus, pengeárus keveréke. Kis zsarnokoskodásai, alamuszisága, kétbalkezes ügyeskedései, átlátszó csalásai ellenállhatatlanul humorosak. Reménytelen igyekezete, hogy élete nagy üzletét megcsinálja, kisszerűsége, amikor az üzlet váratlanul beüt, majd kisemmiztetése: valódi komédia, sőt tragikomédia.

Feleki, amikor színpadra lép, nem több, mint felesége rövid pórázára fogott s az életbe legfeljebb kis aljasságok árán kirándult kereskedősegéd, aki évekkel ezelőtt Mr. Reddel, azaz Róth Maxival kihajózott Amerikába, ahol - úgy érez-te - a tisztességes haszonnal dolgozó szőrmeüzletével vitte valamire. Csak itt, a pesti szálloda halljában, a műelőkelőség taszító-vonzó közegében kénytelen felismerni, hogy nem több, mint egy dicsekvő kis szűcs, akit semmibe vennének, ha megtudnák, hogy tisztességes foglalkozása van, s mindössze ötezer dollár a megtakarított pénze. Pedig mennyire jó érzés előkelően handabandázni egy klubfotelben, művészismerősökkel hencegni. És Braun Vilmos megszédül a hozzádörgölődő kisszerű művészvilág alázatától, a gyors meggazdagodás lehetőségétől. Ám Feleki játékában végig marad annyi a figura alapvető infantilizmusából, hogy nemcsak szélhámoskodásának ellenszenves voltát látjuk, hanem a gyermekded detroiti szűcsmester álmainak, valódi feltörésének lehetetlenségét is. Ezért tudunk osztozni őszinte szomorúságában, amikor kiderül, hogy palira vették, s ezért lesz megmosolyogtató, de nem válik ellenszenvessé, amikor Mr. Redre tisztességtelen haszonnal rásózza portékáját, a waterlooi csatáról készített filmet.

Lám, a színház olykor látványos bosszút áll azokon, akik kizárólag az irodalom egyik válfajának tekintik - egy jól megírt darab invenciózus előadásának -, s kifelejtik belőle a csak az előadás után megfejthető ismeretlent, a színészek váratlan ráhangoltságát egy-egy félig megírt szerepben való féktelen, ellenállhatatlan komédiázásra, s a közönség kiszámíthatatlan reagálását. Együtt nyerték meg ezt az ütközetet.

Lengyel Menyhért: A waterlooi csata. Madách Színház, 1969. április. Mai színpadra átdolgozta: Tabi László, rendezte: Lengyel György, díszlettervező: Köpeczi Bócz István, jelmeztervező: Mialkovszky Erzsébet. Szereplők: Feleki Kamill, Kelemen Éva, Psota Irén, Márkus László, Greguss Zoltán, Lőte Attila, Cs. Németh Lajos, Zenthe Ferenc, Körmendi János, Csűrös Karola, Bányai János, Kéry Gyula, Deák B. Ferenc, Lázár Tihamér, Bakay Lajos, Andresz Vilmos, Lóth Ila.

Mialkovszky Erzsébet jelmeztervei

MOLNÁR GÁL PÉTER

Grizettek srapneltűzben

Amikor öt évvel ezelőtt a belga közönség összeverekedett a *Víg özvegy* premierjén, és Lehár lágy melódiái közben felháborodásukban össze-törték a brüsszeli Operaház székeit, a zenés mű-faj történetének fontos és jellemző pillanatához érkeztünk el. Maurice Béjart rendezte ezt az emlékezetes *Víg özvegyet,* szándékosan provokálva méla közönségét. A frakkos-nagyestélyis történet színpadi elbeszélésében Glavari Hanna és Daniló duettje hirtelen megszakadt, helyette srapneltűz és gépfegyverropogás hallatszott, a háttérből az első világháború belga katonái szuronyrohamot intéztek a nézőtér ellen, és a Chez Maxim's díszletei körül egy 1917-es páncélos tört elő, az előkelő vendégek helyett pedig véres kötésekkel ellátott, halálhörgést hallató ágyútöltelékek jelentek meg. *(„A Víg özvegyet* nem véletlen, puszta ötlet alapján rendeztem meg így"- védekezett Béjart, aki elég „szemtelenül" még arra is utalt rendezésében, hogy a belga király is mindennapos vendég volt a Maxim bárban -„ a szöveg gondos elolvasásakor figyeltem fel arra, hogy a »haza « szó nyolcvannégyszer fordul elő benne. Az önök apái öt éven át táncoltak erre a valcerre. Ez öt év alatt a világ lassanként vérfürdővé vált.") A nagyon is kézzelfogható siker következményeként a Lehár-örökösök pert indítottak Béjart ellen, aki viszont - nem a bíróság előtt - perbe fogta az operettet hűtlen elhagyásért, hivatás körében elkövetett visszaélésért és más efféle bűnökért.

Az operett - erre nem szükséges sok szót vesztegetni - Offenbach-kezdeteiben még gyilkos műfaj volt, a francia nagyopera bombasztjait gúnyolta és vele együtt a polgárság bombasztikus hazugságait, a harmadik császárság rothadását csakúgy, mint az angol operett egyik őse, a Pepush-John Gay-féle *Koldusopera* (1728), amelyik az olasz opera bombasztjaival együtt a klasszikus kapitalizmus züllött hatalmi erkölcseit vette célba.

Hogyan zenétlenedtek el a színpadok, és miként került a muzsika lenézett helyzetbe?

A francia és a német felvilágosodásban, majd az angol restaurációban tűnik el a színpadról a zene és a tánc, alakul ki a polgári dráma „tiszta" műfaja. A polgári dráma a klasszikus példák változatlan félreértésére épült; figyelembe nem véve és nem tudva, hogy a görög drámák énekelt-recitált, tánckarral előadott-eltáncolt „összművészeti" alkotások voltak. Az európai színház hirtelen megfeledkezik Moliére komédia-balett-jeiről, e XVII. századbeli musical comedykről. A cselekvés szerepét átveszi a szó kizárólagossága, a zeneszerző funkcióját a szöveg ritmikája vállalja magára; a tánchelyek, betétjátékok, kiegészítő játékok némajelenetei uralkodnak el.

A zene mindig is hiányzó pontja volta polgári drámának, és amikor valóban színpadi zseni nyúlt a színházhoz - mint például Csehov - akkor szükségszerűen instruált zenei utasításokat drámáinak fordulópontjain. *(A Ványa bácsi*ban Jelena zongorajátéka, *a Három nővér* első felvonásának groteszk mulatsága, a *Sirály* utolsó felvonásában a szomszéd szobából áthallatszó, majd elhallgató zongoraszó, *a Cseresznyéskertben* időnként elpattanó és zeneien zengő húr stb.) Csehov nem Maeterlinck muzsikai és festői impresszionizmusával rokon, ő fordulatjelző színpadi lángelme, aki megsejti, hogy elraboltak valamit a színház lényegéből.

Századunk színházi mozgalmai azután mindunatalan igyekeznek visszalopni a zenét az írott szöveggel és a színészi gesztussal egyenértékű kifejezési eszközök közé. Már Wagner összművészeti törekvései is - habár az operaházak falai között zajlottak le - ugyanennek az összeolvadásnak előzményei, csakúgy, mint Appia, Vahtangov, Meyerhold, Brecht munkái, hogy Reinhardtról ne is szóljunk, aki Shakespeare és Szophoklész közé rendszeresen iktatja be *a Szép Helénát* (mint később Jean-Louis Barrault is a maga Odeonjában, ahol Beckett és Csehov között Offenbach *Párizsi életét* játsszák); Reinhardt musicalosítja meg első ízben Somerset Maugham *Otthon és szépség* című színdarabját, amit nálunk *Imádok férjhez menni* címen újra felfedeznek és újra megzenésítenek.

Az a merev szétválás, amit a polgári dráma teremtett meg, kiutasítva a színházak deszkáiról a zenészeket, az énekeseket és a táncosokat: áthárította őket a szórakoztató ipar pipabűzös kocsmaszobáiba, music halljaiba és léha vaudeville színpadjaira, a tömegszórakoztatás alacsonynak minősített szféráiba, ahol azok kényszerűségből elkülönülten és önálló iparággá fejlődve, kialakították a dráma nélküli színházat, a revüt, a kabarét és a lokálműfajt.

LENGYEL MENYHÉRT: A WATERLOOI CSATA (MADÁCH. SZÍNHÁZ)
ZENTHE FERENC (VÉGH FILMRENDEZŐ), FELEKI KAMILL (WILLY BROWN),
LÓTE ATTILA (BOLESZLAVSZKY BOLESZLAV)

LENGYEL MENYHÉRT: A WATERLOOI CSATA (MADÁCH SZÍNHÁZ)
PSOTA IRÉN (MILITTA MARKO)

LENGYEL MENYHÉRT: A WATERLOOI CSATA (MADÁCH SZÍNHÁZ)
FELEKI KAMILL (WILLY BROWN)

LENGYEL MENYHÉRT:
A WATERLOOI CSATA
(MADÁCH SZÍNHÁZ)
MÁRKUS LÁSZLÓ
(ROMBERGER)

Az akciótól megfosztott szó, a muzsikájától elszakított szöveg, a látványosságától eltépett dráma - miközben a róla levált részek szegény rokonként züllöttek lebujokban -nyílegyenesen tartott a teljes ezotérikusság felé, irodalmárok karjaiban talált menedéket, akik azután megsajnálták az elárvult drámát, és felnevelték félrenevelve, némiképp azoknak a magtalan nevelőszülőknek a példájára, akik igyekeznek eltitkolni pártfogoltjuk előtt eredeti származását. Így azután szegény Huszadik Századi Dráma sem tudta meg elég hamar, hogy az Irodalom nem édes szülője: gőgös lett és tömegidegen; nagyképűségében előbb a cselekményt rúgta le magáról, azután - egyre arisztokratikusabb lett, mint minden igazi parvenü - megtagadta a jellemeket, a nyelvet, a logikát, az időrendet és a konkrétságot is, eljutott a teljes felbomlásig. (Ide vezet, ha megtagadjuk származásunkat!)

Eközben az eliparosodott tömegszórakoztató látványosságok fellázadtak és - ugyancsak parvenü módon - a világirodalom jeles neveinek karján bevonultak a színházakba. A műfaj Amerikában vette kezdetét, de az *Oklahoma* és a *Húzd rá, Johnny!* hiába jelentik a musical comedy hitelesített kezdeteit, a műfaj mégis a második világháború után született meg robbanás-szerűen. Nem is érdemes felsorolni legnagyobb sikertalálatait. Utalni kell még arra, hogy Brecht az ázsiai színház, a pekingi Opera hagyományait elegyítette az angol music hallok, az osztrák Gassenhauer hagyományokkal, és visszacsempészte drámáiba a cselekvő mozgást és a muzsikát.

A muzsikáját visszakívánó színház harcának és az értelmességre törekvő látványosság mozgásfolyamatának robbanásszerű ütközete volt Béjárt említett brüsszeli botránya: az *Hernani* csatájához hasonló *Víg özvegy-csata*.

Miközben a színpadi rendezés mindinkább az opera felé fordul, és magába akarja szívni a különféle látványos színházi elemek szintézisét, az operarendezés éppen az ellenkező irányba mozdult el. Felsenstein és epigonjai, Visconti és tanítványai az operát a dráma egyik változatának tekintik, és miközben operaivá teszik prózai rendezéseiket, prózaivá naturalizálják opera-előadásaikat.

Egy két irányból egyfelé hatoló színházi mozgás tanúi lehetünk. Anélkül, hogy jósolni kellene, úgy tűnik, mintha a jelenkori színházi rendezések válságrohamai egyenes vonalban egy új Gesammtkunst felé terelnék a zenés és prózai színpadokat. Ezt a mozgást a mi színházi életünkben is tapasztalhatjuk, amikor a „komoly" színházak zenés vígjátékokat tűznek műsorukra *(Udvari kalap, Kaviár és lencse, Ex, Léni néni* stb.). Ez nem azonos a háború előtti prózai színházaknak azzal a szokásával, hogy a szezonvéget zenés bohóckodással zárják, mert az a szokás a muzsikát, a könnyebb rajzolatú vidámságot, a lazább felrakású jellemábrázolást ugyancsak félve csempészte oda a prózai játékrend szélére. A zenés daraboknak ez a reneszánsza azt bizonyítja - amit nagyon sok színházvezetés rég nem ért meg -, hogy a zenés vígjátékok beilleszthetők a színház koncepciójába. Csak példaképpen, hogy világosabban rámutassunk arra, mire gondolunk: kétséges volt mindig is, ha egy színházvezetés művészi célul azt tűzi ki maga elé, hogy a bemutatott művekkel a világ képtelenségéről tegyen vallomást. Miért Ionesco és Beckett iskolája az, amivel ezt kizárólagosan ki tudja fejezni, miért ne volna alkalmas bármelyik XIX. századi bohózat vagy igényesebb operett-librettó? Labiche *Szalmakalapja* értelmetlen hajsza a polgári lét formaságai között, Feydeau bohózatai ugyancsak egy megkergült világban való bábszerű vergődést rajzolnak fel, amint azt egyre inkább észreveszik világszerte, és az abszurdok őseiként tisztelik darabjaikat.

A korszerű színházi szintézis problémája te-hát nem is annyira a prózai játékrendű színházaknál vetődik fel, mint elsősorban a Fővárosi Operettszínház és a vidéki színházak operett-tagozatainál. Látszólag két különálló kérdés az Operettszínházé és a vidéki színházak operett-tagozatáé, de miután az operett-tagozatok majdnem zárt egységet képeznek egy-egy társulaton belül, nyugodtan összevonhatjuk jellegzetességeiket.

A legfőbb hiba, hogy a prózát főrendezik, a zenés vígjátékot pedig csak rendezik. Irodalmi értékbe vidéken pénzt és ambíciót ölnek, a zenés vígjátékot, operettet többnyire összedobják. Hogy ez mennyire beteg szemlélet eredménye, mennyi sznobizmus bujkál itt, mennyi színház-idegen irodalomközpontúság, mennyi protololláris kritikára és hivatalos elismerésre sandítás, elég arra utalni, hogy a főrendezett darabok vidéken összehasonlíthatatlanul kevesebbszer játszhatók el, mint az elrendezett és lesajnált zenés művek. Tömeghatásuk nagyobb ez utóbbiaknál, szélesebb körben is terjednek. Mindezek után a józan ész úgy kívánná meg, hogy egyforma gondot fordítsanak *egy Csacsifogat* vagy egy *Csárdáskirálynő* színreállítására, vagy a *Hamlet* vagy *az Elektra* újraértelmezésére.

Ez azonban nem történik meg. A színházvezetés - legtöbb helyen - szükséges rossznak

tartja a zenés darabot. Bemutatja, mert a közönség igényli. Műsorra tűzi, mert szüksége van bevételre. Ám szégyelli, pironkodik miatta, és igyekszik szemérmesen elhallgatni, hogy ilyennel is foglalkozik a színház.

Soroljunk fel néhányat azok közül a próbálkozások közül, amelyek az elmúlt években igyekeztek kimozdítani a zenés műfajt édeskésségéből, gépies rutinjából és hazug kliséiből.

Az egyik ilyen, amikor egy meglevő irodalmi műből próbálnak időszerűséget és szórakozási lehetőséget kicsiholni. Kecskeméten Oscar Wilde *Canterville-i kísértet* című kisregényét dolgozta át színpadra Tamássy Zdenkó, Fejér István és Harsányi Béla, *A kísértet házhoz jön* címmel. Miután azonban nem irodalmi kérdésről van szó és a mű alapanyagául szolgáló világirodalmi név nem sokat változtat a helyzeten, az ilyen jellegű kísérletek nem mondhatók sikeresnek, mert a rutingörcs visszatartja a rendezőket, színészeket a továbblépéstől. Ennél értékesebbek azok a konvencionálisan előadott zenés darabok, amikor hit van az előadásban. Naiv bizalom az élet optimizmusában, egyszerű és fénylő kedély, a színészek hisznek szerepeikben, az operett mesés fordulataiban és álomszerű boldogsághajszolásában, legvégül elsimuló konfliktusaiban; hisznek önmaguk vidámságában, és hisznek a nézők őszinte érzelmeiben és humorérzékében. Ezen az alapfokon még nem történik szakítás az operettjátszás kodifikált hagyományaival, a játék öröme mégis a létezés örömét képes átsugározni a rivaldán. (Főként vidéki operett-tagozatok elzártságában tenyészik néhány olyan bő kedéllyel megáldott színész, aki ezt a hitet tartósítani képes önmagában.)

A zenés műfajok elsősorban a fiatalokéi. Szép és jókedvű fiatalokéi, akik minél inkább fiatalok és zabolátlanok tudnak lenni a színpadon, annál inkább képesek új ritmust és új lázat, új igazságot vinni a lapos librettóba és a cukrozott hangjegyekbe. (Néhány főiskolai vizsgaelőadás - közöttük Szirtes Tamás rendezésében legutóbb Dario Fo megzenésített kanavásza, *Az arkangyalok nem játszanak flippert* - adja a fiatalságnak ezt a biológiai örömét és aranyló ficánkolását.)

Ádám Ottó operettrendezései és zenés vígjátéki próbálkozásai jellegzetesen hordják magukon a kiút egyik kísérleti formáját, amikor a rendező nem lát különbséget éneklő és nem éneklő szerepek között, zenés és prózai művek között, vidám és komoly színpadi munkák között: felmerül ilyenkor a szerepek igazságának gondos kidolgozása, a halk természetesség igénye; a komikum mint jellem- és helyzetadomány, nem pedig mint mesterségbeli függvény jelentkezik. (Ezek közé az előadások közé sorolhatjuk *a Nebáncsvirágot, a Bunburyt;* Vámos László *Helló, Dolly-ját* és új *Csárdáskirálynőjét,* Seregi László *My Fair Lady-jét,* Babarczy László *Lulujját.)*

A rendező átértelmezőként is jelentkezhet a műfaj szuverén kezelésében. Elsősorban természetesen Szinetár Miklós rendezéseire vonatkozik ez, aki meg tudta teremteni a konvencionális librettókra építetten is önálló alkotói világát. Legutóbb *A denevérben* fordította ki a darab vágyálomvilágát szatirikus igazira: felmutatva a részeg éjszaka bolondos maskarádéiban mind-azt a kispolgári álmodozást, amire kelkáposzta-szagú lakásokban sóvárogni szoktak. De ilyen volt a Szolnokon bemutatott *Lili bárónő is* (Makai Péter rendezésében), amely fanyarított az operetten és felmutatta annak happy-end-lehetetlenségeit és társadalmi hazugságait. (Megkeresték a librettóban szereplő személyek pontos társadalmi helyzetét és jellemvonásait, az irreális történetben igyekeztek reális jellemeket éltetni: ez tette az előadást gúnyos társadalmi figyelmeztetéssé.) Az ebbe a típusba tartozó rendezői munka hasonlít leginkább Béjart felfogására, aki szembesíti az operett érzelgősségét a karcosabb valósággal.

Szilágyi Sándor rendezésében *az Egy* ***bolond*** *százat csinál* Richard Lester *Fenegyerek* ***bolondériái*** száguldását és sistergő tempóját idézte fel, nem a lírai elandalodás felé kereste a megoldást, hanem a badar színház szürrealista megoldásaiban. A képtelenségek természetesnek vett halmozása ugyanis mindig idegen az operettől és az operett-életérzésétől. (Visszakapcsolódik itt a műfaj oda, ahol Gábor Andor művelésében egyszerre volt irodalmi és gúnyosan értelmetlen, badar tréfáival jelezve az érthetetlennek vélt valóság jelenlétét.)

Állandóan ismétlődő sirámok szerint a zenés műfaj azért művelhetetlen korszerűen, mert nincs színész, aki énekelni és táncolni tudna, az énekesek pedig nem alkalmasak színészi feladatok megoldására. Ha így volna, akkor ez a főiskolai oktatás bírálatát jelentené; egyértelmű bevallását annak, hogy csak igen tehetséges és nagy belső technikájú színészeket ereszt ki az intézet falai közül, de nem tanítja meg őket énekelni és táncolni, mesterségükhöz illő színvonalon. (Meggyőződésünk, hogy nem-csak a musical „komplex" színészének kell bírnia ezekkel a technikai feltételekkel, hanem *minden* színművésznek olyan komplexitással kell rendelkeznie, hogy teste és hangja fölött szuverén könnyedséggel uralkodjon.) A Pécsi Nem-

zeti Színház az idei évadban két olyan művet állított színpadra, amelyek túlléptek a kísérleti stádiumon, és a magyar zenés színház körüli fáradozásban jeles eredményként könyvelhetők el. Tegyük hozzá, hogy a Pécsi Balett megszületésével párhuzamosan történt néhány kísérlet Katona Ferenc irányításával - például Gosztonyi János-Kincses József: *Európa elrablása* -, amely egy másfajta zenedramaturgia és a társművészetek szervesebb felhasználását tűzte ki célul. Most a kubai Alberto Alonso rendezésében és koreografálásában *A veronai szerelmesek mártíriuma* és (Sík Ferenc rendezésében, Eck Imre koreográfiájával) *a Gentlemenek* olyan új, totális színházi eredményeket csillogtatott, hogy kénytelenek vagyunk azzal a javaslattal élni, szervezzenek a Pécsi Balettből zenés társulatot, hiszen Ecknek már tavaly bemutatott *Pokoljárás* című műve is túllépett a balettdráma hagyományos keretein, és a totális színház egyik nagyszerű eredményeként értékelhetjük.

A Pécsi Balett tagjai sokoldalúan képzettek - az Állami Balett Intézet talán sikeresebben műveli növendékeit -, és tagjai között olyan pompás színészi kvalitásokkal és énekesi tehetséggel bíró táncművészek tűntek fel, mint Csifó Ferenc, Uhrik Dóra és Händel Edit, hogy a ha-lettkar tagjairól ne is szóljunk, akik hűvös és száraz szövegtolmácsolásra, lakonikus tömörségű szerepformálásra képesek professzionátusi szinten.

Nem tagadjuk, hogy a magyar zenés színpadi kísérletek közül a legfejlettebbnek és a legpártfogolandóbbnak a Pécsi Balettét tartjuk, ennek egyik oka, hogy előadásaikban a főhangsúly mindig a mozgáson van, amelynek vonzataként modern táncritmusok jelennek meg a zenében, és a zenei megújhodás minden korban innen merítette ritmusszükségletét (valcer, kánkán, tangó, swing, rock-and-roll stb.). Némiképp Beaumarchais-t parodizálva azt mondhatjuk, hogy ami olyan ostoba, hogy nem érdemes elmesélni, azt még mindig el lehet táncolni. A táncnak mint elsődleges kifejezési eszköznek a zenés színjátékban az az előnye, hogy kikerüli a reménytelenül kompromittált kifejezéseket (szerelem, vágy, szív, hűség, haza, holdfény stb.), és helyette a mozdulatok tárgyilagosabb nyelvén szólaltatja meg a szemérmes őszinteség szintjére redukált érzelmeket.

Nézzünk szembe ugyanis azzal, hogy a közönségnek az a része, amelyik támadja a musical comedyt, és ragaszkodik a régi konvenciókhoz, nem a szórakoztatásért harcol, hanem leplezetlenül a társadalmi realitásokat elmosó érzelgős séget követeli a maga számára. A totális happy endet, a rossz meglakolását, a jó megjutalmazását, a konfliktusok végső helyrerázódását. Azzal a tanulsággal zárhatjuk kis dolgozatunkat, hogy ha zenés színpadjaink valóban megújulni vágy-nak, és nem csupán Lehár-evő nagymamai közönségüket kívánják kiszolgálni, hanem a jövő színházi nemzedékét akarják felnevelni, akkor elsősorban nem technikai problémákkal kell megküzdeniök, hanem azzal a szemléleti kérdéssel (tragédiában, komédiában, operettben, musicalben és minden elképzelhető műfajban), hogy elandalító társadalmi pótlékot, lefegyverző álomvilágot, passzivitásba álmosító szórakoztatást kívánnak-e nyújtani, vagy a társadalom megváltoztatására törekszenek, arra, hogy felfedjék annak mozgástörvényeit, és tettre serkentsék közönségüket. Az utóbbi esetben minden eszköz és műfaj megengedett.

Kivéve az unalmasat.

A **MARAI** S-I **FESZTIVÁLON**

botrányos körülmények között félbeszakadt az a prózai Faust *előadás, amelyet ,ean-Paul Zehnacker rendezett. Az ok: a nem meg-felelő körülmények, a technikai és különösen a hangosító berendezés hiányosságai. A Les Lettres Françaises cikkírója a történtekért a fesztivál igazgatóságát vádolja, és azt kérdi, mi lesz a színészekkel, akik ennek a napilapokban részletesen szellőztetett botránynak a fő kárvallottai.*

Les Lettres Françaises, 1969, 7. 9.

---

műhely

M. LÁZÁR MAGDA

A kegyenc Debrecenben

***Szabálytalan naplójegyzetek egy előadás** születéséről*

I.

Régóta készült, formálódott ez az előadás. Talán azóta, hogy a darab megjelent és a rendező elolvasta. „Igazi költői remeknek érzem Illyés drámáját - vallja Giricz Mátyás -, hiszen ebben is a költő Illyés szól korához: nem a megtörtént, régmúlt eseményeket taglaló historikus írta ezt a drámát, hanem a ma emberét megragadó nagy, modern költő. Mondanivalója, ahogy bennem megfogalmazódott, időszerű és időtálló: a személyi hatalom elszabadulása semmilyen formában vagy cél érdekében sem tűrhető! Erről szól majd a mi előadásunk."

II.

A rendező első „látomása": emberek és vas. Erről beszél a tervezővel. Hetekig győzködték egymást, míg a végleges, közös koncepció megszületett. Valahogy így:

Rendező: A kegyenc a ma emberéhez szól. Ezt akarom a legfontosabb látványos elemekkel, a díszlettel és jelmezzel is kifejezni. Ne a múzeumot szabadítsuk rá a színpadra, mondjunk le tudatosan a szokásos helyszín- és korfestő díszletfunkcióról. Teremtsük meg a játéktér-rel a dráma lényegének kifejezését. Úgy érzem, ehhez jutunk közelebb, ha realizáljuk az „emberek és vas" elképzelést.

Tervező: Ez a kontraszt önmagában még nem elég kifejező. Ne a színészeket mozgassuk vasfalak között, hanem maga a díszlet fejezze ki ezt az ellentétet, a hatalom szorításában vergődő, életükkel vagy halálukkal a hatalmat építő emberek sorsát.

Így született meg a jelképes díszletmegoldás: legfontosabb eleme az a korhadó, helyenként a rozsdától már-már széthulló vasoszlop, amely-nek letöredezett tetejéből és tátongó hézagaiból porcelánfehér emberi kezek, karok, fejek és lábak sejlenek elő, az antik akantuszleveleket is emberkezek, emberujjak idézik. Ezeken a személytelen emberi testrészeken nyugszanak a bútorok is, fonódnak össze óraszerkezettel, rugóval, fogaskerékkel a pop art szellemében fogant háttérmotívumokon is. Íme, a hatalom belső lényege! Maximus otthonában fehér fátyol rejti a kegyetlen elemeket: ott vannak érezhetően a háttérben, de egyetlen virágos ág itt a tisztább szándék, a költészet, Júlia jelenlétéről tanúskodik.

Rendező: Ne játsszuk tógában, koturnusban ezt a drámát. Hozzuk viseletben is közel a mához.

Tervező: Egyszerűen mai ruhákkal nem érnénk el a célunkat. Valami soha nem létezett jelmezt kell itt alkalmaznunk, egyedül erre a drámára, ezekre a karakterekre szabottat.

Rendező: Úgy van! Teremtsünk *jellemruhákat.*

Így születtek meg az emberi testekre simuló trikókkal, kötött és batikolt anyagokkal megoldott jelmezek, egyéniségeket és sorsokat jelképező ruhák és jelzett mezítelenségek, a soha nem volt viselet: a fehértrikós Júlia vörös láng-nyelvekbe burkoltan, a gyilkos eunuch hatalmas lilás kétéltűként, aki jól odafigyel, ujjai között az úszóhártyák nyomait is felfedezheti.

A patrícius fémszállal átszőtt, páncélos hatású acélszürke kötött pulóvert visel szürke trikója felett s ugyanolyan, csizmára emlékeztető saruja felett, a császár „bíborpalástja" gyöngyökkel hímzett, püspöklila trikója végtelen könnyedségű, bő, lebegő muszlin. A fogadáson trikója és palástja a kékek és lilák százféle árnyalatában pompázó muszlin, teljesen egyforma az „uralkodótárs", Eudoxia köntösével. A fiatalok vise-

lete a mezítelen erőt kifejező testszínű trikó, bőr szíjakkal, kar- és lábszárvédővel, bőrpáncélzat-jelzésekkel.

III.

A Hungária Kamaraszínház színpadán szólal meg a dráma. De ez a színpad, a hétköznapi zenés vígjátéki orchesterrel elválasztva a széksoroktól nem alkalmas annak a kapcsolatnak a megteremtésére, amit *ettől az* előadástól, *az erre* bejövő közönségtől várunk. Ez a koncepció úgy szólal meg hatásosan, ha összekötjük a játékteret a közönséggel. Ezúttal a *kínai színpadtól* kölcsönözzük a formát: a színteret nem rejti függöny, a fényes fekete műanyaggal borított játékteret ékalakban megtoldva bemetsszük az első széksorok közé. Ez a forma egyúttal szimbolizálja a probléma „húsba vágó" jellegét, és nagyszerű lehetőséget teremt a színészek játékának premier plan-szerű kiemelésére, megkövetelve tőlük a koncentrált és bensőséges játék-módot.

Szorosan az előadás hangulatához tartozik az az elképzelés is, hogy nyitott színpad fogadja a nézőket, középen az emberi testrészeken nyugvó, üres, félelmetes trónus. A játék kezdetét sötétedés jelzi, ekkor díszletezik az első képnek megfelelően a színpadot. Abban is megállapodunk, hogy miként a díszletnek nincsenek naturalista elemei, ugyanúgy minden eszköz hasonlóan jelzett lehet csak: így a fontos szerepet játszó külső hangokat nem magnóval, valóságos tüntetési menet érthető vagy kivehető kiáltásaival oldjuk meg, hanem a felerősödő és elhalkuló, izgatott hangulatú dobszóval.

IV.

A közönséggel való újfajta kapcsolatot mái egymás után a negyedik bemutatón próbálgatjuk. Két esztendeje Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* előadásán a színházterem-jelenetben a Csokonai Színház *nézőterét* kapcsoltuk be egy pillanatra, a felelősségérzet kényelmetlen katarzisát felkeltve; *a Kapaszkodj, Malvin, jön c kanyar!* esetében a hadifogoly-táborbeli működtető előadást érzékeltetve, *a nézőket* is felültettük *a színpadra,* a színészek közé. Idén Barbara Garson MacBirdjénél beengedtük a közönségei a kulisszák *mögé:* a „Kis Színpaddá" átalakított próbaszínpadon nem lepleztük a színház műhelytitkait, s talán éppen ezért sikerült újfajta de határozottan színházi légkört teremtenünk Most ismét új úton járunk, de a cél változatlan szoros, élő kontaktust létrehozni játszók és nézők között.

V.

Formai kapcsolat fűzné csupán össze ezt a négy produkciót? Korántsem. Tudatos törek-vésünk, a politikai színház vállalása rokonítja e négy nagyon különböző darabot. Mindegyik korunk szülötte, felelősségteljesen feszegetik az emberiség nagy kérdéseit, végső soron valamennyi a hatalom drámája. A dürrenmatti tragikomédiában a kapitalista pénzuralom, Kerekesénél a fasiszta katonai diktatúra, Garsonnál a gengszterhatalom, Illyésnél a politikai zsarnokság a konfliktus magva. Ezeknél a bemutatóknál nem kerestük feltétlenül az „eredetiség" babérjait, vállaltuk az utánjátszást is, ha úgy éreztük, hogy a mi közönségünknek a mi előadásunk tud még valami újat, fontosat mondani az életről. Az is fontos volt számunkra, hogy ezek a korszerű drámák hozzásegítsenek színészi eszköztárunk megújításához.

VI.

Az elemzőpróbák hetekig tartottak. Rákényszerültünk: a szereplők egy része csak „ráérés szerint" vett részt ezeken a megbeszéléseken, mert még a *Lear király* főpróbái folytak. Lassabban haladt tehát a munka a szokásosnál, de a szükségből sikerült erényt kovácsolnunk. Talán *a Kapaszkodj, Malvin* ... próbáin volt alkalmunk utoljára ilyen alaposan „ízeire szedni" a darabot. Mi a rendező célja most ezeken a cselekvő elemzéseken? „Olyan sínre szeretném állítani a színészeket - mondja a rendező az elemzőpróbák kezdetén -, elsősorban a császárt és környezetét, hogy a dráma cselekményének minden apró részletében is világosan lássák a maguk logikus cselekvésének vonalát."

Így bontottuk ki sorra az Illyés alkotta össze-tett emberi jellemek mozgatóit: a császár féktelen erőszakossággal, vérszomjas zsarnoksággal párosuló, örökké bizalmatlan szeretetéhét, Maximus becsületes, higgadt, de korlátolt, mert a rosszat is mentegető, önmagát, legszentebb emberi kapcsolatát is feláldozó politikusi magatartását és Júlia tisztaságát, nőies szerelmét. Az ösztönemberét, aki megérezve, hogy férje életét kell mentenie, egyszerűen és póztalanul - de mint a hóhér bárdja alá - elindul végzetes útjára, a zsarnoki kedves ezüstpalotájába.

Ezért nem bocsáthatja meg Júlia Maximusnak „kettőjük kockajátékát", s azzal a felisme-réssel, hogy nemtelen eszközökkel nem lehet nemes célt szolgálni, válik férje, a higgadt állam-férfi bírájává. Ezeket az elképzeléseket váltják valóra nagyon egyszerű, bensőséges játékkal a

főszereplők. Ezért koncentráljuk játékunkat a cselekedetek lényegére. Minden eszközzel a darab maiságát állítjuk előtérbe.

VII.

Rendhagyó beszélgetés. Hideg téli reggel, a második kép elemzésénél járunk. A drámai cselekmény és a színészi cselekvés viszonyát boncoljuk. Valaki csaknem bátortalanul Sztanyiszlavszkijt említi. Szó szót követ: emlékezések, parázs viták és Maximus patrícius drámájáról már nem esik szó ezen a délelőttön. Felidézzük, amit Sztanyiszlavszkij - nálunk oly sokszor félreértett - módszerével a színésznek adott a tudatos színpadi cselekvés nagy iskolájának gyakorlati példáiban. Délben két órakor mindannyian vitaláztól felhevülten állunk fel. Nem beszélgettük el a próbát, *A kegyenchez* kerültünk ismét közelebb.

VIII.

Rendelkező próba a Hungária Kamaraszínházban. Júlia és a császár jelenete van soron. Júlia - Olsavszky Éva - egyelőre római kereveten dől végig, nem látjuk az arcát, míg goromba őszinteséggel fogadja a császár otromba udvarlását. A császár: a győztes hím, a diadalmas, romlott kamasz ágál, kötekedik, bolondozik. Féktelen jókedvére keressük a kifejező játékot. Megszületik az ötlet: nagyot lendít a kereveten, a szín elejére taszítva fekhelyestől az immár felnéző Júliát. Folyik a macska-egér harc. A császár tudatja kedvesével, hogy férjét iderendelte, s ő nem mozdulhat el. Júlia elveszíti eddigi biztonságát, kapcsolatuk folyamán először. Elrejti arcát. A császár ki akarja élvezni a helyzetet. Mit tegyen? A kerevet magas lábakon áll majd - mondja a rendező. - Próbálj meg az ágy alá csúszva kifejezést adni féktelen örömödnek, hogy Júliát sikerült megfognod, s így egyúttal lehetőséged nyílik, hogy fejét felemelve, kényszerítsd a szembenézésre! Az utolsó római császár - a kerevet alatt! . . . Fonyót meglepi a szokatlan szituáció. Gondolkodik rajta, keresi a helyét. Próbálkozik, és egyre jobban érzi a fonák megoldás színpadi realitását. Illyés szövege szerint az imént pancsikoló malachoz hasonlította magát. Ez a játék felnagyítja a költői jellemzést. Megszületőben az előadás egyik izgalmas színészi pillanata.

IX.

Az *emlékpróbák* stádiumában vagyunk. A rendező maga is megvallja meglepődését: milyen hamar érik ez a nehéz darab az alapos asztali munka eredményeként előadássá. Nyolc nappal a bemutató előtt, hamarabb a szokásosnál és az egyidejű operettbemutató technikai nehézségei ellenére teljes díszletben, jelmezben folyik a játék. Szokásos „első öltözés" hangulat: technikai apróságok kötik le olykor a színészek figyelmét. De a Júlia-Maximus jelenetben már forró a levegő. A színpadi toldáson, legelöl ülnek két korhadó vasszéken, mozdulatlanul. Vívják halk szavakkal életük döntő, nagy csatározását. Sárosdy Rezsőn érezzük, látjuk, hogy észrevette Júliát: a nagy fegyelem ellenére elvörösödik a belső szenvedélytől. Olsavszky Éva nem emeli fel a hangját, mégis szárnyal a vádja. Rendezői instrukció alig-alig hangzik már el. Legfeljebb figyelmeztetések: Vigyázzatok! Takarékosan bánjatok hangerővel, mimikával, itt, közvetlenül a közönség előtt minden nagyobbnak hat. De a jellemek kialakultak már. A kapcsolatok tiszták. A gondolatok megelevenedtek.

Bemutató: 1969. II. 21. Rendező: Giricz Mátyás, tervező: Gyarmathy Ágnes. Szereplők: Fonyó István, Lontay Margit, Sárosdy Rezső, Olsavszky Éva, Dózsa László, Simor Ottó, Bángyörgyi Károly.

B O S T O N B A N
A H A M L E T E L Ő A D Á S A A L A T T

a címszereplő Nicol Williamson (akinek Hamlet alakítását lapunk e számában J. C. Trewin méltatja) hirtelen ledobta a kezében levő serleget: „Nem bírom tovább. Kijátszottam magam. Ez az utolsó színpadi fellépésem." Majd kiment balra. Tizenöt perccel később visszatért, bocsánatot kért, mondván, hogy tudja, nagyon rosszul játszik, és nem akarja a közönséget ilyen élményben részesíteni. Utána folytatta játékát, de oly módon, hogy könnyen lehet: valóban nem játszik többé. A művészt nagyon megviselte a rossz kritika is, amelyet New Yorkban Walter Kerrtől kapott. Az előadást Tony Richardson rendezte.

Variety, 1969. 6. 18.

---

világszínház

LENGYEL GYÖRGY

„A szabad tér"

Az új színpadi nyelv keresése Peter Brook rendezői törekvéseiben

„Az életben a »ha« fikció, a színházban a »ha« kísérlet. Az életben a »ha« kibúvót jelent, a színházban a »ha« az igazság. Amikor a színházban el tudják érni velünk, hogy higgyünk ebben az igazságban, akkor a színház és az élet eggyé válik. Ez magasrendű cél. Ez kemény munkát kíván.

játszani - sok munkát követel. De amikor a munkát játéknak érezzük, az nem munka többé. Hanem játék."

Az Old Vic Színház nézőterén az előadás kezdete előtt az oszlopoknál és az erkélyen is sötét pulóveres, javarészt fiatal színésznők és színészek állnak, bemelegítő, lazító mozgásokat, beszédgyakorlatokat végeznek. Adott jelre, amelyet egyikük ad, vagy kívülről meghallanak, mind mozgásirányt változtatnak.

Jó tíz perc telik így el, majd az aranyozott fémlemezekkel borított színpad fényt kap, a nézőtér elsötétedik. John Gielgud, Irene Worth és Colin Blakely jönnek be a színpadra néhány kórustaggal, és elhelyezkednek a színpad két szélén elhelyezett padokon. Megkezdődik Seneca *Oedipus* című tragédiájának előadása az Angol Nemzeti Színházban Peter Brook rendezésében. A Peter Brokk tervezte díszlet érdekes konstrkció; a ferde fémlemezes emelvény közepén is forgó, ugyancsak fémlemezekkel határolva, ezek fel- és lehajthatók. Később ez Oedipus börtöneként szolgál, majd Kreon számára ebből lesi a trónemelvény.

A monológok és dialógusok beállítása puritán, oratorikus jellegű. A kórus mozgatása éppen ellenkezőleg, vibrálóan eleven, sokkírozó hatású. Maguk a színészek zenélnek, ütemeket vernek, dobognak, ősi primitív hangokat hallat-nak, furcsa, barbár, rituális atmoszférát teremtenek.

A nyers szöveg, amelyet az angol kritika „idomtalannak" ítélt, Szophoklész művéhez nem is hasonlíthatónak, szabadon kezelhető alapanyag Brook és szinészei kezében az ősmítosz, a rítus felidézésének kísérletéhez. A régi szertartásokat feltámasztani akaró új gesztikus és vokális kifejező nyelv megteremtéséhez.

Új? Európai színpadokon mindenesetre eléggé ritka élmény tanúi lehetünk. Leginkább a nagy japán filmek világát idézi fel számomra az előadás néhány jelenete. Például Irene Worth (Iocaste) haláltusája a Rashomon és a Harakir kegyetlen, szupernaturalista végletességére emlékeztet.

Az előadás vége, a Szertartás - felzaklató, „elidegenítő", figyelmeztető szakasza a játéknak. Nem a magyar sajtóban is sokat emlegetett phallos aranyborjúszerű körülhordozása hangsúlyos csupán ebben, hanem a néző bevonásárak szándéka, azonosítása a szertartás többi résztvevőjével. Az egész színház hatalmas karnevállá válik a nézőtérre bevonuló jazz-band zenéjének hangjaira. Illetve válna, ha a hagyományos szín-pad és nézőtér nem jelentene legyőzhetetlen építészeti gátat.

A főszereplők meg sem hajolnak, csupán a kórus tagjai, a felvonulók térnek vissza otthonukba, a színpadra.

A hagyományos előadásvég elhagyása éppúgy jellemző Brook rendezői szándékára, mint a bevezető gyakorlatok.

Stúdió az indóházban

A Chalk Farm London külső kerületének számít, itt van a Round House, ahol a Jean-Louis

Barrault és Peter Brook alapította nemzetközi színészstúdió 1968 nyarán munkáját végezte. A Round House maga egy több mint száz éves kiszuperált indóház, állítólag a világ egyik első ilyen épülete. Jelenleg is érdekes kísérletek színhelye, legutóbb Tony Richardson ott rendezte meg Hamletjét.

A hatalmas, kör alakú, inkább sportcsarnok-nak ható, fűrészporral beszórt padlójú térben, acélvázas szerkezeteken ülnek a zártkörű előadás nézői. (Csupán három ízben engedtek be nézőket a stúdióba.) Aki az acélvázakon nem talál helyet, egylábú székek és hordozható lócák között választhat. (Maga Brook is egy ilyen széken „egyensúlyoz" egész este.) Minden ülőalkalmatosság mozdítható és mozdítani is kell őket. A néző vagy önszántából maga emeli arrébb székét vagy padját, mert a játék váltakozva folyik a „szabad tér" különböző helyein, vagy a szereplők maguk tolják ide-oda a vázas szerkezeteket.

A bevezető gyakorlatok eszmeileg hasonlítanak az Oedipus-beliekhez. De itt még inkább a koncentráció megteremtésén, a kapcsolatfelvételen van a hangsúly. Az előbb egyenként gyakorlatozók fokozatosan teremtenek kapcsolatot a közelükben állókkal, és fokozatosan átveszik egymás ritmusát, mozgásrendjét és szándékát. Meglepő harmónia született több ilyen megfigyelhető kapcsolatban.

Az előadás témája: asszociációs gyakorlatok Shakespeare Viharjának motívumaira. Például szöveg nélküli gyakorlat-egységeket láthatunk, a Mester és a Szolga (Prospero és Caliban) viszonyának, Caliban megszületésének (Stycorax szülése), az elvadult szigeti életnek, a szerelmesek kibontakozó kapcsolatának és Caliban lázadásának témáira. Ez utóbbi volt a gyakorlatrendszer csúcspontja. A nézők bevonása is ekkor vált aktuálissá -az ezután kialakuló eksztatikus „szigeti népünnepély" furcsa zenei hangorkánjában pedig a nézők valóban közvetlen részeseivé váltak a rítusnak. (Brook szerint az igazi az lenne, ha a nézők feladnák civil énjüket és együtt ünnepelnének a szereplőkkel.) Ebben a szertartásban nem volt érezhető semmiféle „rossz erő", a gyakorlatok egyes periódusaiban a barbár tulajdonságokat kifejező színészek is spontán gyerekörömmel táncoltak, szándékuk szerint transzponáltan felidézve a régi görög tragédiaelőadásokat követő ünnepeket.

A stúdió a francia nyári politikai események miatt települt át Párizsból Londonba. Összetétele igen érdekes: ismert és ismeretlen színészekből áll, például köztük láttam a filmjeiből is ismert Philipe Aront, André Barsacq párizsi Félkegyelmű-előadásának címszereplőjét, a stratfordi társulat néhány tagját. A legérdekesebb résztvevő: Ariel „megszemélyesítője", egy ja-pán fiú volt. Szigorú, fegyelmezett, kemény rítusmester, ökonomikus vezetője az egész szuggesztív gyakorlat-építménynek, amelynek célja az adott téma asszociációinak segítségével koncentrációteremtés, a szereplők énjének teljes feladása a közös játékba belefelejtkezésen keresztül, a rögtönzőkedv merész csapongásaival a képzelőerő fokozása, és ugyanakkor mindvégig a főtéma-váz szigorú betartása.

Az Oedipus- és a Vihar-rögtönzések előadását éppolyan hiba lenne a befejező rituálé alapján értékelni, mint Peter Brook rendezői törekvéseit e két előadás vagy a Budapesten is látott nagyhatású *Lear király* alapján.

Néhány hazai újság kissé szenzációt keresve számolt be az *Oedipus* előadásáról, sok téves képzetet keltve az extrém részletek feltűnő kiemelésével. Nem írtak - mert a külföldi lapok sem írtak - az előadás egészének összefüggései-ről és céljairól.

Brook ma már közvetlen rendezői munkásságának területén, Anglián és Franciaországon kívül nemzetközileg a legelismertebb rendezőegyéniségek egyike. *A Lear király* előadása óta munkája hazai szakmai körökben és a sajtóban is gyakran az érdeklődés és viták fókuszában áll. Ezért érezzük érdemesnek művészi elképzeléseinek és gyakorlatának pontosabb megismerését.

Gyakorlati színházelmélet

1968-ban jelent meg Brook első tanulmánykötete. *A szabad tér* (The Empty Space) címmel rendezői ars poeticájáról vall szenvedélyes, polemizáló, lírai szavakban. Nem elméleti, nagyon is gyakorlati írás ez. S ezt azért hangsúlyozom, mert a gazdag színházi szakirodalomban is igazán ritka az ilyen. Sok jelentős művész mondta és mondja el tapasztalatait a mai és tegnapi irányzatokkal való kapcsolatáról, de kevesen tudnak a tapasztalatok és élmények olyan erejével hatni, mint Brook.

Brook könyve 1968 Angliájának, a társadalmat feszítő nemzetközi és belső politikai ellentmondásoknak és színházművészeti problémáknak, a rendező útkeresésének a kifejezése. A ma és a most nagyon hangsúlyos Brook könyvében, az időpont amikor könyvét írja: 1968!

Shakespeare - a könyv egyik főszereplője. Brook gondolatmenetében, érvelésében, példáiban vissza-visszatér hozzá. » Így tehát a XX. század második felében, itt Angliában, ahol e

sorokat írom, szembe kell néznünk azzal a furcsa ténnyel, hogy még mindig Shakespeare a mintánk... A Shakespeare-művek előadásában mindig az a feladatunk, hogy megtaláljuk, miként tegyük modernné a drámákat, mert a közönség csak így tud közvetlen kapcsolatot teremteni a művek eszméjével, hiszen a hagyomány tünékeny valami... Hol találhatjuk meg az Erzsébet-kori értékek mai megfelelőit, érdeklődési körben, asszociációkban? Milyen formában kelhet életre ez a gazdag színház?"

A könyv végig erre a kérdésre keres és ad feleletet.

Brook elemzését négy fejezetre tagolja: *A Halott színház, A Szent színház, A Durva színház* és *A Mai színház.* Természetesen mondandóját nem választja szét mereven a maga alkotta rendszerezés kevéért, a témák átnyúlnak az egymást követő fejezetekbe, az új főtéma fényében más és más megvilágítást kapnak.

„Gyakran ez a négy színház a valóságban egymás mellett található, a londoni West Enden vagy a New York-i Times Square-en. Néha száz mérföldnyi távolságban találhatók: *a Szent* Varsóban, *a Durva* Prágában és gyakran mint metafora jelentkeznek egy színházi estén, gyakran *egy* felvonáson belül kettő is keveredik, gyakran *egy* színpadi pillanatban találkozik mind *a négy."*

A ***halott színház***

A Halott színház nem csupán a közönséges komédiában vagy a rossz musicalben őrzi hadállásait; éppolyan bilincsben tarthatja a nagyoperát - amelyet Brook az abszurdumig vitt halott műfajnak tart -, a tragédiát, Moliére- és Brecht-előadásokat és leginkább a Shakespeare-interpretációkat. Darabjait láthatjuk jó színészek előadásában, látszólag minden szép, a színpadról muzsika árad, szépek a kosztümök, ahogyan ez a legjobb klasszikus színházakban szokásos. És mégis titokban kínzóan unalmasnak érezzük az egészet, és szívünk mélyén Shakespeare-t, a színházat és még önmagunkat is vádoljuk ezért."

A Halott színház megjelenési formáira Brook bőven ad példákat. A francia klasszicista színházat éppúgy tagadja, mint a nagy stílust csak formájában, „félszívvel" megújító szürke, üres álrealizmust.

Azokon az előadásokon, ahol a művek holt betűjét szolgálják vakon, invenciótlanul, *a Halott színház* hódít. A „zenei, a költői, az életnél magasztosabb, a nemes. a hősi. a romantikus" stíluseszmény követeléseit egyként reménytelennek tartja.

A halott hagyományt őrzőket keményen bírálja minden sorában: „Az élő színházban minden nap úgy közeledünk a tegnap felfedezéseihez, hogy készek vagyunk azt hinni - a mű igazsága újra csak megszökött előlünk... *A Halott szín-ház* alapállása a klasszikus műveknél pedig az, hogy valaki, valahol megtalálta már és meghatározta, hogyan is kell a művet tolmácsolni."

Közönség és színház

A visszatérő témák közül számunkra is különösen érdekesek Brook gondolatai a közönség és színház kapcsolatáról. Az élő, inspiráló néző-térszínpad kapcsolatra egyik példája ismerős: „...a legjobb előadások Budapest és Moszkva között születtek. Izgalmas volt látni, hogy csekély angol nyelvtudású nézők mennyire inspirálni tudták a színészeket. . . Az eredmény: a leghomályosabb szövegösszefüggésekre fény derült, kivételes értelmi tisztasággal szólaltak meg, az angol nyelv különös szépségével..."
(A Lear-vendégjáték körútján)

Sztanyiszlavszkij hatása

Sztanyiszlavszkij és hatása e fejezet egyik részének tárgya. A maga idejében megújító és ihlető New York-i Actors Studio (Színész Stúdió) az 5o-es években Sztanyiszlavszkij rendszerét alkalmazta. „A Színész Stúdióban a » Módszer « alapján játszó színész elvetette a kliséken alapuló életmegjátszást, és önmagában kereste a mélyebb realitást. A megtalált élményen keresztül élte át szerepét, elmélyült naturalista alakítást adva. A realizmus sok értelmű szó, de ebben az esetben a valóság egy szeletét jelentette, amely a színész és közvetlen környezetének problémáit fejezte csak ki, és találkozott az akkori évek irodalmi törekvéseivel, Miller, Williams, Inge műveivel." Brook Sztanyiszlavszkij módszerét is korhoz kötöttnek érzi, és kora orosz irodalmának adekvát kifejezésének tartja. Ezért tulajdonít nagyon nagy jelentőséget Meyerhold kísérletének, aki a realizmus más elemeit hangsúlyozta. Amerikában is megérett az idő Meyerhold művészi útjának követésére, mert: a naturalista ábrázolás nem felel meg a mai kornak és a Shakespeare-drámák színrevitelének.

Az amerikai Színész Stúdió bírálatában és Meyerhold értékelésében nemcsak mi érthetünk egyet Brookkal, jelentős külföldi művészek ma gyakran még hevesebben kritizálják Lee Strassberg iskolájának megmerevedését. De Sztanyiszlavszkij életművére is kiterjeszteni, általánosítani

ezt a kritikát - tévedés. Egyes tanítványainak dogmatizáló, sematizmust eredményező tévedései nem vethetnek árnyat Sztanyiszlavszkij mű-vészi törekvéseire. Éppen írásos műveinek mos-tanában megismerhető, eddig ki nem adott részei is bizonyítják Sztanyiszlavszkij életművé-nek mindig újat kereső, inspiráló elevenségét. Közismert, hogy mindenkor maga Sztanyiszlavszkij hadakozott legjobban életműve kanonizálása ellen. Nemrég a csorbítatlan magyar kiadásban megjelent életrajzából is látható, mennyi gazdag, kutató, friss energia feszítette művészetét. (Nagyon időszerű lenne előkészíteni Sztanyiszlavszkij műveinek új kiadását, különösen pedig méltó, új fordításban kiadni *az Átélés* és *Az alakítás művészete c.* munkáit.)

A mai angol *dráma*

A jelenkori angol drámairodalomról különösen kemény szavakkal szól Brook, bírálja kicsi-nyes belterjességét. Az írókat is felelőssé teszi az 1956 utáni évek nagyszerű társadalom- és politikacentrikus színházművészeti kezdeményezéseinek megtorpanásáért. Véleménye szerint ennek oka, hogy az írók és a színházak kapcsolata rossz. „Nem tudjuk, hogyan dolgozott Aiszkhülosz és Shakespeare. De azt tudjuk, hogy az ott-honi magányában papírjai között alkotó író és a színészek, a színpad világa között ma egyre idegesítőbben nem kielégítő a kapcsolat. A legjobb angol írók a színházban születtek. Wesker, Arden, Osborne, Pinter éppen úgy voltak színészek, rendezők, mint írók... a mai írók megbuknak a mai kor követelményei előtt. Természetesen vannak nagyszerű kivételek."

Brook azonban véleményem szerint egy tény megemlítésével adós marad, mely lehet, hogy Angliában közismert, de nálunk nem az. A jelentős angol drámaírók művei mind egy alkotó színházi organizmus inspiráló, energikus ösztönzésének eredményei is voltak. A Royal Court Theatre-ben az English Stage Company (Angol Színpadi Társaság) vezetője, George Devine, a nemrég elhunyt kiemelkedő angol rendező és igazgató szervezte színháza köré 1956 tájékán a fiatal kezdő drámaírók egy *csoportját.* Ez a kezdeményezés nemigen látható a mai angol színházi életben. Nálunk sem.

Brook azonban nemcsak ostorozza a korunk aktuális társadalmi problémáit nem ábrázoló drámairodalmat. Hogy ne kelljen csupán „...régi darabok felújításából és nekünk keveset mondó új művek bemutatásából élni...", a színészek egy csoportjával és írók bevonásával maga inspirál és alkot drámai szövegeket. Így születt meg a Shakespeare Társulat alkotóműhelyében a *US - a* sokat vitatott dokumentumdráma a vietnami háborúról és az angol fiatalok reagálásáról, szerepéről. Ennek különösen a második része felzaklató élmény volt - még a mű olvasójának is. Társadalmi cselekvésre felhívó tett.

„Stabil és harmonikus társadalmakban olyan utakat és helyzeteket kell ábrázolni, amelyek kifejezik a harmóniát a színházban is. Az ilyen színházak egyesítik a szereplőket és a közönséget egy összehangzó *igen« kimondására. De egy zűrzavaros, kaotikus világnak gyakran kell választania kétfajta színház között; az egyik hamis »igent» kínál, a másik erőteljesen provokál, a közönséget megosztó hangos *nemen« mond." Ilyen *nem« volt a US és *a Marat/Sade* elő-adása vagy Brook párizsi Helytartó-rendezése is.

„Anarchista tézisek"

Az említett művek és irányzatok a politizáló művészt képviselik. Vitákban védi elképzeléseit, szándékát. Sokszor a mindenáron tagadást érzi egyedül előrevivő útnak, de művészi alkotásai szerencsésen teszik produktívvá elkeseredett, kemény, „anarchista tézisei" is. (Néhány éve ilyen tézisekben vitázott Arnold Weskerrel.)

„Soha nem szeretnék cenzornak tűnni, elrontani mások mulatságát. Elismerem a repertoár-színház-rendszer értékeit is és minden olyan irányzatot, amely a világ bármely táján színvonalasan keresi útját. Tiszteletben tartom a másik élvezetét és különösen mindenkinek a »rögeszméjét«. Én a színházba a magam érzéki és ki nem elemezhető okaiból jöttem. A szórakoztatás remek dolog. De mindig felteszem a kérdést az engem faggatóknak, vajon ők mit is értenek színházon, mit várnak, mit akarnak a színháztól."

„...Mexikóban mielőtt a kereket feltalálták, rabszolgák tömege cipelte az óriási köveket a dzsungelen át és fel a hegyekbe, mialatt gyerekeik játékaikat kis görgőkön húzták. A rabszolgák készítették a játékokat, de évszázadokon át nem eszméltek rá az összefüggésre."

„Nincs is abban semmi rossz, ha jó színészek játszanak rossz komédiákban vagy másod-rendű musicalekben is, vagy ha a közönség közömbös klasszikusoknak tapsol. . . De vajon észrevették-e már, hogy mi van a zsinegen húzott játékszer alatt? Egy kerék."

A Szent színház

Brook alapvető szándékai érintkeznek a legtöbb mai színházi stílussal. Ismeri azokat, ta-

gadja, vagy polemizál velük - és legfőképpen ezek a stílusok inspirálják őt.

A Szent színház **vagy** *a Láthatóvá tett láthatatlan színház* felfogásában megjelenítheti a Láthatatlant, és mélyen megragadja gondolatainkat. *A Szent színház* menekülést jelent, az egy-szerű ember menekülését a nehéz napokból és a nehézségeket, a kegyetlenséget ábrázoló színházból. Az idealizmus utolsó fóruma ez, a felemelkedés az élet valóságából. Brook szerint ez a menekülés nagyon megfelelő formában valósult meg a II. világháború idején a romantikus színházban, a színek, a hangok, a zene és a mozgás költészetében, amelyhez a nézők felüdülésért fordultak. Így volt ez a II. világháború után is. Híres példákat sorol: Jouvet és Christian Bérard színházát, J. L. Barrault és John Gielgud híres előadásait, Olivier korai produkcióit.

Brook sok tekintetben magát is *a Szent szín-ház* hívének vallja, aki azokat a láthatatlan eseményeket akarja művészetével megfogalmazni, amelyek mai életünket irányítják. „Ma a kétkedő, kellemetlenségeket okozó, problémákat fel-vető, felrázó színház igazabbnak tűnik, mint a nemes eszméket valló."

A szertartást ma felidézni a színházban - ez Brook már leírt kísérleteinek célja. „De hol keressük a forrást? Hiába építették fel a gyönyörű Coventry székesegyházat, az igazi szertartást nem tudják felidézni. Ma éppenúgy, mint tegnap, igényeljük az igazi rituálét, de az igazi színházi élményt teremtő, életünk tapasztalataira épülő szertartáshoz formákra van szükségünk."

Milyen források lehetségesek Brook szerint? A pop-muzsika, az emlékezetes katartikus szín-házi esték, mint Peter Hall *Rózsák háborúja*-ciklusa vagy a Jerome Robbins-féle *West Side Story,* amely a városi kegyetlenség rituáléja volt. Vagy a mai polgári társadalom sivárságából, depressziójából való menekülés, a klasszikus zene meghittsége és a jazz ekszt ázisa vagy az olyan zsákutcák, mint a kábítószerek mámora.

A Szent színház mai megteremtéséhez a meglevő drámai szövegek nem adnak elég segítséget. Még a század legnagyobb hatású drámaírói esetében is (például Brecht) a művek igazi meggyőző ereje elválaszthatatlan az író saját rendezésének ábrázolóerejétől.

Artaud és a kegyetlenség színháza

Most jelenik meg Antonin Artaud - Brook egyik szellemi forrása - a könyv lapjain. Brook számára Artaud a színház és a dráma zárt formarendszere elleni lázadást jelenti. „Van-e másik nyelv, éppolyan szigorú rendszerű, mint az író és a szavak nyelve? Van-e a cselekvéseknek nyelve? Nyelve a hangoknak, a szavaknak mint a mozgások részének, nyelve a hazugság, a paródia, a semmiségek szavainak, az ellentmondások, a sokkolás és a kiáltás szavainak?"

E kérdésekre keresett a gyakorlatban feleletet Brook a Shakespeare Társulatban. Megrendezte Charles Marowitz-cal *a Kegyetlenség szín-házának* évadát. (Igen jellemző, hogy Marowitz, az amerikai származású, Londonban élő esztéta és rendező azóta különböző alapítványi adományokból emelt pince-templomot a kegyetlenségnek. A látott előadás, egy ismeretlen kanadai írónak Dumas fils hangjaira emlékezte-tő melodramatikus, borzalmakkal telített és szentimentális műve az egy börtöncellába összezárt homoszexuális rabokról azóta West End-siker lett. Egykori elképzeléseik torz és gyenge színvonalú megcsúfolásának éreztem ezt az előadást.)

Brook célja tiszteletadás volt Artaudnak a kísérleti évad választott címével. De nem az ő elképzeléseit rekonstruálta. A könyvében leírt gyakorlatok célja olyan új kifejezőeszközök kipróbálása, amelyeknek kialakítására Artaud és különösen Meyerhold biomechanikai gyakorlatai ihlették őt. Az évad eredménye volt a betiltott, csak zárt körben játszott Genet-darab, az *Erkély* és a megvalósult, filmváltozatában is világhírű *Marat/Sade* előadás. Artaud veszedelmes túlzásait Brook figyelmeztetőnek tartja. Észreveszi a veszélyeket, melyek Artaud vízióinak végigkövetésével járnak. „Nincs-e még fasiszta szaga Artaud esetében, éppen úgy, mint D. H. Lawrence-nél és Wagnernél is az értelmetlenség kultuszának? Nem jelent-e a láthatatlan kultusza anti-intellektualizmust, a tudat megtagadását?"

Ez az út vezet a happeninghez, amelyben sokak megtalálni vélik a mai színjátszás megoldását. Brook kérdése így hangzik, s ez a választ is megadja e „műfaj" lehetőségéről: „Könnyű találni valakit, aki az első lövést leadja, anélkül hogy tudná milyen harcot is kezdeményez ezzel…" *A Szent színház* nemcsak bemutatja a láthatatlant, de olyan körülményeket is teremt, amelyek között lehetséges mindennek a megértése. A happening célja bár rokon e törekvések-kel, de jelenlegi formájában mégsem kielégítő, amit nyújt, mert a happening visszautasítja a megértés, a felfogás lehetőségének megteremtését. Naivan azt hiszi, hogy az „Ébredj fel!" kiáltás elegendő, hogy a felhívás: „Élni!" - életet ad. Természetesen ennél többet kell akarnunk. De mit?"

Erre próbál választ és példát találni. Merce

Cunningham amerikai balett-társulatát, Jerzy Grotowski wroclawi stúdióját és Beckett drámáit említi. E három színház sok mindenben azonos egymással, a szerény lehetőségekben, az intenzív munkában, a szigorú rendszabályokban, az abszolút precizitásban. És mindhárom számára feltétel, hogy csak elit számára játszanak. . . Képtelenek elvontak, ezoterikusak és népszerűek lenni egyszerre..." Brook jól látja a kutató szenvedéllyel dolgozó művészek korlátait is. „Ki kell fejeznünk a láthatatlant, de nem veszíthetjük el a kapcsolatunkat a közérthetőséggel. Ha a nyelvünk túl sajátságos, elveszítjük a néző hitét." A minta, mint mindig, Shakespeare. „Shakespeare célja mindig a szent, a metafizikai valóság ábrázolása is, de soha-sem követ el olyan hibát, hogy túl távoli síkra helyezze műve világát. *A Szent színházra* azonban szükség van. Merre keressük? A felhőkben vagy a földön ?"

Ismét kérdésfeltevés, de Shakespeare életművének idézett példái vagy saját *Lear király-rendezése* - a vitatott Beckett-hatás elemeivel együtt is - a gondolati váz és a hozzá megtalált megjelenítési forma eredménye jelzi Brook törekvéseinek értékeit, a színház szertartásszerű ünnepi élményének megteremtésére.

A ***Durva színház***

A Durva színház a mi szótárunkban a népszínházat jelenti. Brook úgy érzi, ez a színház menti meg a jelent. Nem függ épülettől, és legfőképpen nem jellemző rá semmiféle stílusegység. Lehet bábszínház vagy görög falvakbeli árnyjátékszínház, de mindig a stílusegység hiánya jellemző rá. Visszanyúlás a népi gyökerekhez: ez a forrása a színház vérátömlesztésének. „...Meyerhold is valójában a cirkuszhoz és a music hallhoz fordult hagyományt keresve, Joan Littlewood a vurstlihoz, Cocteau, Artaud, Vahtangov is a népi hagyományokhoz. . . A népszínházi hagyomány a maró szatíra, a groteszk karikatúra. Ez jellemezte a legnagyobb színházat, az Erzsébet-korit, és a mai angol színház megújhodásának is az obszcenitás és a vadság a motorja." De *a Durva színház* energiái máshonnan is áradnak, ezek közül Brook a forradalmi, a tagadó, a gyülölködő, a dühös, a társadalmat megváltoztatni akaró erőt hangsúlyozza. A példa : Brecht.

Brecht e fejezet egyik főszereplője. Brook ismerteti Brecht nézeteit, hatását vállalja, elemzi; műveinek egyes mai megjelenítéseit vitatja, de leginspirálóbb mesterei között hivatkozik rá.

Elemzi az elidegenítési effektus korszerűségét, és saját előadásainak motívumaival példázza elevenségét.

Lelkesedik színjátszási módszeréért, amely a színésznek lehetőséget teremt az egész szolgálatára, a részletezés, a karakterizálás figyelemelvonó elemeinek elhagyására, amely az alakítást gyakran igazi súlyától fosztja meg. „Hiba lenne azt gondolni, hogy mindegyik színész képes ennek az elméletnek alapján dolgozni. . . Brecht az intelligens színész számára adott gondolatokat, hogy az képes legyen saját szerepét helyesen elemezni. . . Voltak és vannak színészek bőven, akik arra büszkék, hogy semmit nem értenek a politikából, akik a színházat elefántcsonttoronynak tartják. Az ilyen színészt Brecht nem tartotta méltónak arra, hogy társulata tagja legyen. A színésznek éppúgy kell érdeklődnie a külső világ, mint saját színháza iránt, ha olyan színház tagja, amelyet a társadalom tart el."

Brecht-interpretációk

Brook sokat ír a Brecht-színházon kívüli Brecht-interpretációk problémáiról. Úgy érzi,. hogy a Brecht elveire épülő Berliner Ensemble-n kívüli produkciók „...bár hűek Brecht szellemhez, de ritkán tudják kifejezni gondolatainak és érzéseinek gazdagságát. Az analízisek és viták kiszárítják Brecht eredményeit és száraz előadásokat hoznak létre. Brecht maga is meglepte élete vége felé munkatársait, amikor azt mondta, hogy a színház legyen naiv. E szavakkal nem tagadta meg életművét, de hangsúlyozta, hogy egy előadás létrehozása mindig a játék egy formája...

Brook vitázik Brecht *Coriolanus c.* Shakespeare-adaptációjával és annak berlini előadásával? úgy érzi, hogy bár Brecht koncepciója a társadalmi mondanivalót helyesen hangsúlyozza, ez végül is a shakespeare-i teljesebb, összetettebb mondanivaló, az egyéni tragikum kifejeződésének rovására történt.

Brecht színházát tartja Brook követendő példaképnek, mind a kortól elforduló, mind a forradalmi cselekvésben élő országok színházművészete számára. A Berliner Ensemble továbblépésének lehetőségét pedig abban látja, hogy újra kell értékelniük az egyéniség szerepének felfogását.. .

Vitája a Coriolanus-adaptációval és az előadással nem a brechti koncepció alapján történik; Brook a Shakespeare-mű alapján vitázik,. és Brecht marxista adaptációs szándékát sem fogadja el világnézeti és művészi okokból. De Brecht életművének sok eszmei és művészi igaz-

sága, értéke mégis Brook törekvéseinek középpontjában van.

„...ha színházi nyelvünk kapcsolatot akar tartani korunkkal, el kell ismernünk, hogy ma a *Durva színház* előbb, és *a Szent színház* halottabb, mint más korokban. Valaha a színház mint varázslat kezdődött: varázslat volt szent ünnepeken vagy varázslat a rivaldafényben. De mára a világ megváltozott. A színházat alig akarják, és munkásait alig tisztelik. Így nem számíthatunk arra, hogy a nézők spontánul összegyűlje-nek minket figyelni. Rajtunk áll, hogy felkeltsük érdeklődésüket, hogy hinni tudjanak bennünk."

„Hogy ez így legyen, be kell bizonyítanunk, hogy nem csapjuk be őket, hogy semmit nem titkolunk el előlük. Ki kell nyújtanunk üres kezünket, és meg kell mutatnunk, hogy mire vagyunk egyáltalán képesek. Csak akkor kezdhetjük elölről."

A megújulás képessége

Könyvének utolsó fejezete munkanapló: kísérletek, módszerek, problémák jegyzete, Brook alkotómunkájának néhány részlete, tanulsága. A példák módszerbeli érdekessége mellett elsősorban Brook erőteljes, mindenkor hangsúlyozott szándéka inspiráló. A színház életben maradásának feltétele: meg kell újítania kapcsolatát a nézővel.

„A művész nem azért van, hogy prédikáljon vagy vádoljon, sem azért, hogy szónokoljon, legkevésbé azért, hogy oktasson. A művész egy „közülük" (egy a közönségből). Akkor nyerheti el a néző érdeklődését igazán, ha a néző elszánta magát arra, hogy hagyja magát bevonni az előadásba."

„A színész akkor ünnepelhet a nézővel, amikor olyan közönség szószólója lehet, amely kész az öröm befogadására."

Brook rendezései és könyvének idézett gondolatai egy útját forrongva kereső jelentős művész kísérleteit, törekvéseit jelzik. Könyvében vitára provokáló nézetek, a sajátos angol színházi problémák és módszerek mellett sok jelentő; észrevételt érzek, amely a magyar színház gondjairól is szól, s a mi utunkat is keresi.

Brook hangsúlyozza, hogy „...most, amikor minden futóhomok, természetes, hogy a formát keressük. A régi formákat tagadjuk, újakkal kísérletezünk, új szavakat, új kapcsolatokat, ú játszóhelyeket, új épületeket keresünk..."

Nem egyetemes stílust keres, tudja, hogy ilyen nem létezik sem politikai, sem társadalmi sem művészi okokból.

Brook művészetében a jelenidejűség hangsúlya fontos. „Amikor olvassák könyvemet, az már kezdi elveszíteni aktualitását..."

Valóban, lehet, hogy a tegnap és a ma lázas kísérletei közül sok már holnapra elvetendő, kitaposott út vagy elferdített szenzáció lesz. Nagyszerű eszmék, célkitűzések kaphatnak hamis beállítást, és egykori céljukat is elfeledtetik ügyeskedők és hamisítók.

Ebben a könyvben is sok olyan kísérletről esik szó, amelyben a maga idejében bízni lehetett, és mire Brook megírta könyvét, vagy mi olvassuk, nem ragyognak már eredeti tisztaságukkal, erejükkel.

Brook sok gondolata is más hangsúlyt kap a magyarázatok és utánzók tévedéseiben világszerte.

Könyvének, gondolatainak ereje azonban vitathatatlan, mint ahogy művészetének hatása is szuggesztív. Az élő minta, Shakespeare életműve aranyfedezet és örök forrás Brook és nézői számára is. Olvasóinak is.

Új utakat kereső alkotó energiája pedig követendő példa.

AZ ODIN TEATRET BEMUTATKOZÁSA

Három évvel ezelőtt, a párizsi Nemzetek Színháza előadássorozatának kiemelkedő eseménye Jerzy Grotowski kísérleti színházának produkciója volt. Párizs és a nemzetközi színházi világ most újabb szenzációra bukkant: Eugenio Barba skandináv kísérleti színházára, az Odin Teatretre.

Eugenio Barba Grotowski tanítványa volt három éven keresztül, és ez alkalmat adott neki nemcsak a divatos módszer elsajátítására, hanem arra is, hogy mint a mester asszisztense és barátja, a lényeget tanulmányozza. Ilyenformán nem csoda, ha kettejükben sok közös vonást fedezhetünk fel.

Barba visszatérve Norvégiába, befejezte egyetemi tanulmányait, majd a honvédelmi minisztériumtól kölcsön kapott bunkerban megalapította kísérleti színházát. Később Dániába költözött, ahol egy régi tanyán rendezte be színházi laboratóriumát. Tagjai nem jógik vagy sámánok, hanem egy olyan generációt képviselnek, amely Európa romjaiból nőtt ki, és hisz a színház jövőt formáló korlátlan erejében.

Le Nouvel Observateur, 1969. június 17.

JOHN C. TREWIN

„Én vagyok, Hamlet, a dán"

Az elmúlt hetekben két új Hamletet láttam Angliában. Egyikük Nicol Williamson, a legmodernebb iskola színésze, aki ragyogó volt, a *Bevallhatatlan bizonyíték (Inadmissible Evidence)* ügyvédjeként Osborne darabjában. Williamson egy északnyugat-londoni külvárosban, a Round House-ban játszotta a királyfit: egy furcsa épületben, mely valamikor mozdonyház volt, később desztilláló, és most csodálatra méltóan rögtönzött színház. A másik Hamlet egy Richard Chamberlain nevű amerikai, akit a nagyközönség a *Doctor Kildare c.* hosszú televíziós sorozatból ismer. Egészen váratlanul jött át Angliába, hogy kipróbálja Hamletet a Birmingham Repertory Theatre nevezetes színpadán. Ez az a ma már régimódinak tartott, vasútállomás mögötti épület, melyben egykor az ország legizgalmasabb színészeit képezték (köztük Oliviert).

Ezek az előadások - noha egyikük sem kiemelkedő - azért kaptak meg, mert annyira szokatlanok voltak. Mindegyik színész rendkívül őszintén játszott. Azt a Hamletet adta, akit érzett és megértett. És a cselekménytől eltekintve az ember aligha jött volna rá, hogy ugyanazt a figurát látja.

Életemben eddig hetven *Hamlet-előadást* láttam és közülük néhányat, mint pl. a fiatal Laurence Olivier Hamletjét több mint harminc évvel ezelőtt, a londoni Old Vicben, nemis egyszer. Másoknak persze hasonló élményeik vannak. Pusztán azért említem, mert ahogy múlik az idő, és nő a Hamletek száma, mind nehezebben találni teljesen kielégítő előadást. Minden új színészt körülzár a múlt. Az ember ösztönösen is tucatnyi másik alakításhoz hasonlítja. Egy-egy jelenet vagy verssor megoldását 1937-es, 1948-as vagy 1963-as emlékekhez.

A Hamletről majdnem lehetetlen dogmatikusan beszélni. Ezzel azonnal ellentmondásba kerülök önmagammal, mert legtöbben éppen erre törekszünk. Azt a Hamletet ismerjük fel, akit mi akarunk: azt az embert, aki hozzánk beszél. Általában minden előadásban zavarba hoz az a sor, amikor a temetői jelenetben a királyfi az Opheliát gyászolók elé pattan és egyszerűen kijelenti: „Én vagyok, Hamlet, a dán." Mindjárt azt kérdezem, mit tett a színész, hogy szükségessé váljon ez a kijelentés. Az igazi Hamletet játszotta? Vagy trónkövetelő volt? Itt az a pont, ahol a néző - teljesen ösztönösen - kimondja egyszemélyes esküdtszékének ítéletét.

Azzal egyetértek, hogy minden egyes színész, aki azért áll elénk, hogy kiöntse szívét, akit menny és pokol bosszúra sarkall, megtestesíti valahol, valakinek a Hamlet-elképzelését. Egy híres kritikus szerint a költő inkább megmutat-ni, mintsem egyeztetni próbálta egy ember „feloldhatatlan ellentmondásait". Könnyű tehát elutasítani minden fiatal színészt, mondván, hogy nem adott magyarázatot eme összetett, megkínzott, filozofikus elme minden fordulatára. Már akkor sokat tett, ha megőrizte a dráma izgalmát (ha fontoskodás nélkül játsszák, önmagáért beszél a darab), és ha meg tudott győzni, hogy jogosan használja a címet: „Hamlet, a dán." Olyan sok Hamlet van. A szerep alakítóiból ki-telne egy színházművészeti szövetség.

Mit keresünk Hamletben?

Csakhogy egy szövetségben is egyesek fontosabbak, mint mások. Mit keresünk egy jelentős Hamletben? Mindenki a magáét. De nem hiszem, hogy egyetlen színész és rendező is megengedhetné magának, hogy semmibe vegye az Ophelia és Horatio nyújtotta információkat. Igaz, a lány szerelmes Hamletbe, a férfi pedig rendíthetetlenül a barátja. Mégis úgy beszélnek róla egymás között, ahogyan a világ látja Hamletet. „Nemes szellem" ő. Ophelia így sajnálja:

„Ó, mely dicső ész bomla össze itten! E
szép hazánk reménye és virága,
Az ízlés tükre, minta egy szoborhoz,
Figyelme tárgya minden figyelőnek..."*

Horatiónak pedig egyszerűen „királyfi". Fortinbrashoz is eljutott jó híre: „mert belőle, ha megéri, nagy király vált volna még."* És a király Laertessel folytatott beszélgetésében el-mondja, hogy a nyílt leszámolásban akadályozza Hamlet „nagy kedvessége a köznép előtt..." Az én ideális Hamletem először is tükrözné mindezt. Ismerjük a darab komorságát, bonyolultságát. Mégis, mindezzel együtt a fejedelmiséget, kecsességet és a hang szépségét is elvárom. Olyan színészt szeretnék, aki míg az értelemre

* Az idézeteket Arany János fordításában közöljük.

összpontosít, nem feledkezik meg soha a hangzásról sem. (Egyáltalán nem értem, miért vádolják meg azonnal a szépen beszélő művészt, hogy önmagát élvezi. Ebben valami fordított snobizmust gyanítok.) Ha egy Hamletből kezdettől fogva hiányoznak ezek a tulajdonságok, akkor meggyőződésem ellenére játszik. Meghódíthat végül, de csak hosszú és fáradságos küzdelem árán.

Alapjában ez a romantikus felfogás. Ám az én Hamletem sokkal több, mint dekoratív és kedves fiatalember egy nagy dráma közepén. Ma-napság már minden egyes részlet próbatételnek számít. Minden Hamletet sok másikkal mérnek össze. Ahogy a néhai angol kritikus, James Agate mondta más összefüggésben: „A csattanók-nak egymásra kell épülniük, az iróniát helyesen kell közvetíteni, a szenvedélyt megfelelően kell kimérni." A tizenkilencedik századi színész, William Charles Macready ezt nem nézte jó szemmel. Emlékszünk, mennyire ellenezte „a külön csattanók keresését, az egész jellem átgondolása helyett". Ennek ellenére a Hamletben hozzászoktunk, hogy „magaslati pontokat" keressünk. Egy ünnepelt színész mondta nekem valamikor: „Ennek a szerepnek az eljátszása olyan, mint a mozaikok összeillesztése. Bármilyen kicsiny legyen, minden darabkának a helyére kell kerülnie."

Az én négy-öt előadásból kevert saját Hamlet mozaikomat olyan színészek alkották meg, mint John Gielgud, Gábor Miklós, Laurence Olivier, Maurice Evans (az Old Vicben töltött napjai idején) és a veterán Ernest Milton. Hadd mondjam el ismét, amit hat évvel ezelőtt, első budapesti látogatásom után mondtam: ahogy elhangzott a „Ki az?", Bernardo első szava a Madáchban, 1963-ban, azonnal ugyanúgy el voltam bűvölve, ahogy legszebb angol színházi élményeim alkalmával. Azon az estén Gábor Miklósban megnyerő, férfias, kecses királyfit láttunk, nagyszerű kifejezőeszközök birtokában. Hangja olyan volt, mint egy fénycsóva, és végig, rendületlenül érezte a szerep formáját és vonalát. Vámos László rendezése állandóan emlékezetemben él.

Lehet, hogy azért, mert sokan romantikusak vagyunk az ifjúságunkkal kapcsolatban, szívesen azonosítjuk magunkat egy romantikus királyfival. Az a kritikus, aki néhány évvel ezelőtt a fentieket mondta, William Hazlittet idézte: „Ez Hamlet, a dán... akinek úgy látszik minden gondolatát úgy ismerjük, mint a magunkét." Hosszú utat tettünk meg az ősi hagyomány statikus, síri hercegétől a Hamletig, aki úgy zeng át az éjszakán, mint az ágyúk tisztelgő sortüze.

Az évszázadok folyamán Hamlet a színházban humanizálódott. Mégis mindig kicsit nagyobb, mint életnagyságú, a szerep jelentős részét így kell játszani, nem pedig addig zsugorítani, amíg olyan lesz, mint a szomszédék fia, amikor dühös. Pillanatnyilag Angliában a romantikus Hamlet kegyvesztett. Valószínűleg azért, mert ragaszkodnak ahhoz, hogy minden Shakespeare-rendezésnek korunk számára fontos mondanivalót kell tartogatnia, és ez a mondanivaló 1969-ben úgy látszik azzal jár, hogy Hamlet nyers és báj nélküli kell legyen.

Egy savanyú királyfi

Tony Richardson londoni House-beli rendezésében Nicol Williamson Hamletje a legfancsalibb, legsavanyúbb királyfi, akit valaha láttam. (Tény, hogy sok fiatal hajlandó azonosulni vele.) Meg kell itt mondanom, hogy nem nagyon tetszett David Warner, aki egy másik mai Ham-letet játszott el, Peter Hall 1965-ös stratfordi rendezésében. Ennek a Hamletnek sima szőke haja kócos volt, rozsdavörös sál lógott a nyakából, és köpenye gyűrött, használt, szürke átmeneti kabátnak látszott, gondterhelt fiatalemberek jutottak eszembe róla, amint kilépnek az eszpresszóból a Kings Roadon, Chelsea-ben. Peter Hall kijelentette, hogy a darab a kiábrándultságról szól, mely oly mély apátiába vezetett, hogy a „politikai, vallási elkötelezettség vagy a remény lehetetlenné vált". Akármi a véleményünk erről, David Warner viselkedése sehol nem látszott királyinak. Nazális hangja, ha éppen nem fülsértően recsegett, akkor színtelen. és egyhangú volt, mint a megjelenése. Mindez a színházi ragyogást meglehetősen ápolatlan realizmusba fordította. Bosszantott bennünket, mert többet kívántunk, mint határozott félszegséget és ennek megnyilvánulásait, nagyobb izgalmakra vártunk és a nyelv valóságos érzékére. Azt mondtam akkoriban, hogy a színész vele született intelligenciája ellenére magunk is egy-re kiábrándultabbak lettünk, ahogyan a nagy szerep olyan méretűre zsugorodott, hogy divatossá válhatott, és a jól ismert sorok megszűntek csengeni.

Tom Courtenay tavalyi edinburgh-i Elamletje, melyben egy nagyon őszinte és egyenes fiatalembert láttunk, jobb volt, de máris kiesett az emlékezetemből. Az 1969-es év Hamletje, ahogyan Nicol Williamson felrajzolja, nem ismer megalkuvást. Kellemtelen királyfija átküzdi magát a Kétkedés Várán. Megjelenésében testes és szakállas - a szakáll nem baj, de öregíti a színészt, és Ophelia nem mondhatja arcáról, hogy

„nyílt ifjúsága páratlan vonási". Ez a Hamlet állandóan dühös. Végig erőszakoskodik a szerepben. Legnagyobbrészt megvetően gúnyos, és erre azt mondják, hogy hangja a kor szava. Nyers, karcoló kiejtéssel beszél, az észak-angol felföld tájszólására emlékeztetően, de valójában egyik nyelvjárással sem azonos. Magánhangzói érdesek; így legfeljebb egy vidéki város utcáin beszélhetünk valakihez. Számomra ezek nem Hamlet hangjai, és így a közönség nem őrizte volna meg a szívében csaknem háromszázhetven éven át. Mégis, nem egy fiatal néző, aki először látta a drámát, azt mondta, hogy éppen ilyennek képzelte Hamletet. Itt van tehát egy új generáció, mely a legmaibb fogalmak szerint értelmezi át a szerepet. Nem ítélem el Williamsont mint színészt. Megfelelő darabban nagyot tudna játszani, de ő nem az én Hamletem, noha néhány kollégám nagyra tartotta alakítását.

Meglepetésemre az előadás egészen egyszerű, széles, előretolt színpadon játszódik. Kevés az újdonság. Úgy látszik, a rendező elhatározta, hogy a történetet a lehető legegyszerűbben kell előadni. Kihúzta a szereplők közül Rajnáldot, a második sírását és (sajnálatomra) Fortinbrast. A címszereplő Nicol Williamsonnal vette szalagra a Szellem visszhangosított, elkínzott hang-ját, nyögéseit. Így Hamlet saját felerősített hangjához beszél, a szellem nem látható. Sokat jelent, hogy Opheliát egy népszerű, fiatal táncdalénekesnő, Marianne Faithfull játssza. Alakítása világos, tiszta és megható. Vele nincs baj. A baj az (és lehet-e ennél nagyobb ?), hogy mikor hazamentem a színházból, úgy éreztem, *a királyfi* helyett egy rekedtes, őrjöngő Hamletet láttam. Az előadás legjobb pillanata *az Egérfogó-játék* vége. Nincs zűrzavar. Ehelyett a király és Hamlet, tudván, hogy mit tud a másik, egy pillanatig némán nézik egymást, majd Hamlet: „Mit! megijedt, vak tűztől?"

Hamlet szokatlan környezetben

Richard Chamberlain birminghami Hamletje csupán távoli rokona Williamsonénak. Peter Dews rendező a darabot egy dekadens északi királyságba helyezte, melyet ő maga huszadik század eleji „késő cári" udvarnak nevez. „Mindig jobban vonzott egy olyan Shakespeare-értelmezés, amely nem hasonlít az előtte levőkre" - mondotta. Ez rendkívül veszélyes nézet, de a jelenlegi előadás miatt nem kell aggódnunk. Középpontban - több mint negyven év után, John Barrymore óta először - egy amerikai Hamlet áll. Chamberlain nagyon kellemes megjelenésű, tettvágyó, magabiztos, romantikus Hamlet, de különösebben nem izgalmas. A környező világban csalódott ember érzelmei nem hatolnak túlságosan mélyre, és aligha ad majd hozzá emlékeink összességéhez. Nem ront el sok mindent, de nemigen csinál bármit is kimagaslóan jól. Amikor azt mondta: „Én vagyok, Hamlet, a dán!", magamban azt mondtam, „még nem", míg egy héttel korábban a Round House-ban azt gondoltam, „soha". Két ragyogó színészt láttam. Gemma Jones - az egyik legjobb fiatal angol színésznő - szívszakasztó Opheliát játszik, már az „eredj kolostorba" jelenet után meg tudja sejtetni a kezdődő őrületet. Brian Oulton Poloniusa nem pojáca, hanem agyafúrt és nagyképűen bölcs politikus, aki gyakran ismétli önmagát.

Azt beszélik, hogy Richard Chamberlain Hamletje kora ősszel esetleg Londonban is színre kerül. Ha így lesz, lehet, hogy tetszeni fog annak a kisebbségnek, amely elégedetlen volt Nicol Williamson értelmezésével. Azt hiszem, az igazság az, hogy egyikük sem elég jó. Hosszú ideje nem volt már igazán nagy előadás sem Londonban, sem Stratfordban. Az elmúlt két évtized legjobb Hamletjei: Richard Pasco (nem került Londonba, csak Bristolban játszott) és John Neville romantikus változata az Old Vic-ben. Ugyancsak az Old Vicben Richard Burton alakítása masszív és képzeletszegény volt, mondják, hogy Gielgud rendezésében New Yorkban jobban játszott.

Meggyőződésem, hogy Ian Richardsonnak kellene újra eljátszania a szerepet a Királyi Shakespeare Társulatban. Nagyon fiatal volt még, amikor 1959-ben a Birmingham Repertoryban először megkapta Hamletet, egy évvel az-előtt, hogy Stratfordba került volna, ahol azóta is működik. Legemlékezetesebb tulajdonsága megtört fiússága volt, melyet rendezője, Sir Barry Jackson annyira csodált. Ma már vissza tudná adni a személyiség villódzásait, Hamlet királyiságát. Hangja, mint hibátlan gyémánt vésné emlékezetünkbe a sorokat. Bízom benne, hogy őt el tudnám fogadni, mint saját Hamletemet, noha nem tudom, milyen Richardson viszonya a mai gondolkodáshoz - ahhoz a kifejezésmódhoz, melyet (nekem úgy tetszik) Polonius találhatott volna fel, és amely egyetlen szóval: jelentéktelen.

ILLYÉS GYULA: A KEGYENC (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
OLSAVSZKY ÉVA (JÚLIA), SÁROSDY REZSŐ (MAXIMUS)

ILLYÉS GYULA: A KEGYENC (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
RÉSZLET GYARMATHY ÁGNES DÍSZLETÉBŐL

ILLYÉS GYULA: A KEGYENC (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
OLSAVSZKY ÉVA (JÚLIA), FONYÓ ISTVÁN (VALENTINIANUS CSÁSZÁR)

ILLYÉS GYULA: A KEGYENC (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
RÉSZLET GYARMATHY ÁGNES DÍSZLETÉBŐL

SZÍNHÁZ (THÉÂTRE)

Revue mensuelle de l'Association hongroise de l'art théâtral

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

Résumé

Judit Szántó: Pièces classiques expérience classique. A propos de la représentation de deux comédies classiques, l'un de Goldoni, « Arlequin, serviteur de deux maîtres » au Théâtre József Attila et l'autre de Calderon « La Dama duende » au Théâtre Katona József, Judit Szántó constate que la reprise des comédies classiques ne peut se justifier que lorsque le metteur en scène y découvre un contenu moderne, actuel, sinon ce ne serait qu'une distraction agréable mais aussi vide qu'avec une pièce de boulevard. Par ailleurs l'article donne une critique très positive des deux productions.

Tamás Dersi: La résurrection de Silène. L'un des événements intéressants de la dernière saison théâtrale était la reprise d'un drame bien oublié de Jenő J. Tersánszky: Le portrait de Madame. Le Théâtre National a représenté cette pièce, qui date de 1920, quelques semaines avant la mort en juin de son auteur. L'étude embrasse toute l'oeuvre de Tersánszky et invite à continuer à la faire mieux connaître.

Gábor Fáy: Qui a gagné la bataille de Waterloo? Ce drame de Menyhért Lengyel, âgé de 90 ans, a été représenté à Budapest pour la première fois 45 ans auparavant. Sa reprise actuelle a d'abord été assez froidement accueillie par la critique mais le public lui a fait un succès. Cet article déclare que ce succès est dû d'une part au fait que les situations humoristiques pourraient en grande partie se retrouver à Budapest aujourd'hui encore, et d'autre part que cette saison le public n'a guère été gâté.

Péter Molnár Gál: Les grisettes sous les éclats de shrapnels. Aujourd'hui en Hongrie il est évident que le style traditionnel de l'opérette est en train de changer. Cependant les comédies musicales modernes sont encore aussi peu considérées dans les cercles théâtraux sérieux, qu'autrefois les opérettes. Ce nouveau genre ne prendra rang dans le théâtre hongrois que le jour où acteurs et critiques reconnaîtront qu'il peut, tout en distrayant, porter en lui des idées et des problèmes actuels.

Sándor Köröspataki Kiss: Le congrès ITI à Budapest. Compte-rendu de l'assemblée générale de l'ITI (International Theatre Institute) tenue en juin à Budapest.

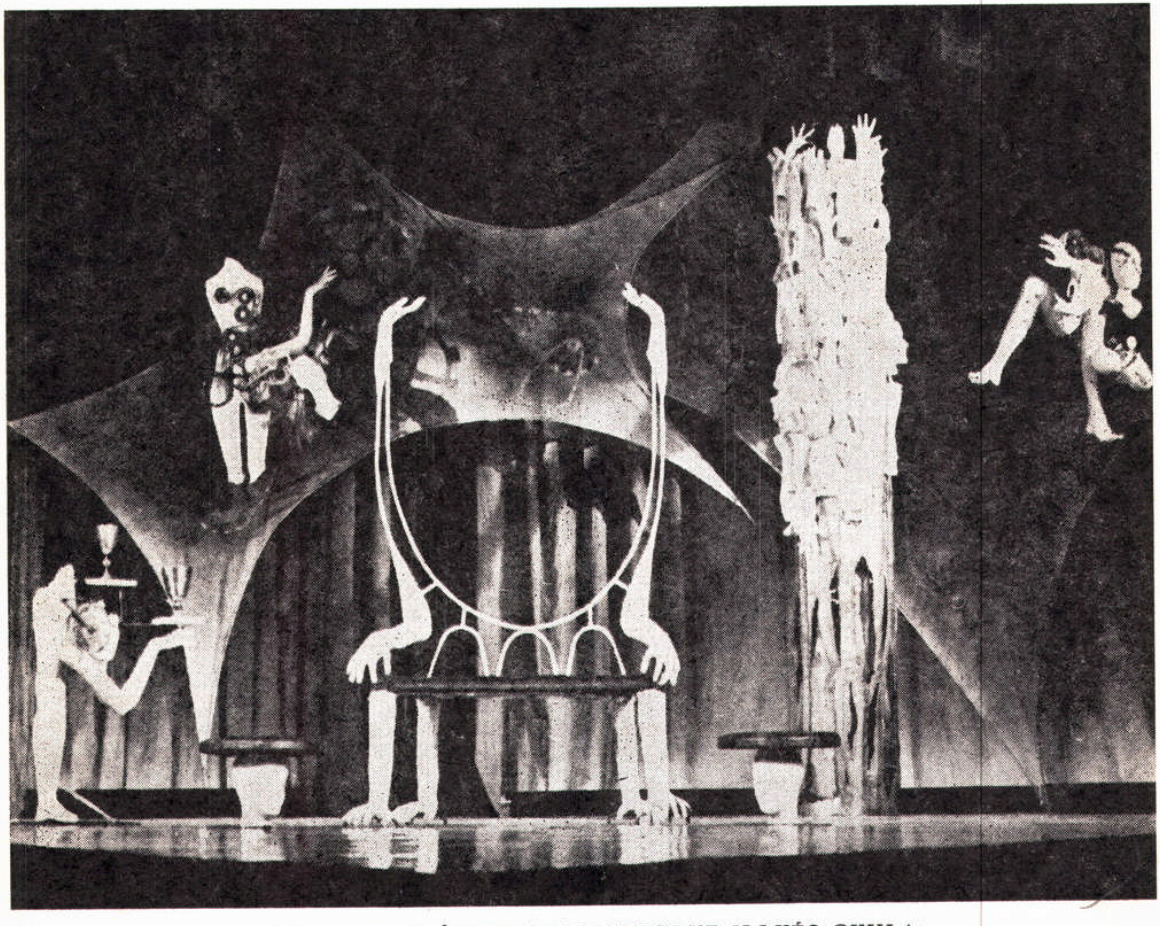
Magda M. Lázár: « Le Favori » à Debrecen. Analyse de la représentation du Favori de Gyula Illyés à Debrecen, par le metteur en scène du théâtre de cette ville. Elle parle de l'originalité des décors et de la qualité de la mise en scène et du jeu des acteurs, qui surpassait celle de la représentation de la même pièce à Budapest.

György Lengyel: «The Empty Space ». Analyse du livre de Peter Brook, dans la série de portraits de metteurs en scène, dûs à la plume de György Lengyel, metteur en scène au Théâtre Madách.

J. C. Trewin: « C'est mai, Hamlet, le Danois ». *Au cours* de cette année le public anglais put voir deux Hamlets nouveaux. Le critique s'oppose aux interpretations refletant la mentalité de la jeunesse d'aujourd'hui, parce qu'il les estime appauvries par rapport à l'image du personnage offerte par les représentations des années trente et quarante.

Anna Jókai: « Oter le toit au-dessus de nos têtes » (pièce de théâtre). Le nom d'Anna Jókai n'est connu que depuis peu dans les cercles littéraires hongrois. Elle ne commença d'écrire qu'à trente ans. Publiés récemment, deux volumes en prose témoignent d'une maturité étonnante. Après le succès d'un de ses romans elle en tira elle-même une pièce représentée en automne au théâtre de Szolnok. C'est un drame des générations où l'héroine la plus âgée s'éfforce avec désespoir d'étouffer les ré-voltes de ses enfants. Mais le temps travaille contre elle et elle s'aperçoit que ses buts n'ont pas de sens, que la valeur de sa morale est fausse, qu'à part les liens du sang rien ne rat-tache ses enfants à elle. L'effondrement de la famille est symbolisé par la démolition de la maison où ils gâchèrent leur vie.

12,— Ft



GYARMATHY ÁGNES DISZLETTERVE ILLYÉS GYULA:
A KEGYENC C. DRÁMÁJÁNAK ELŐADÁSÁHOZ (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)