SZÍNHÁZ

Kazimir Károly: Az Éden nem veszhet el • Benkő Tibor: A XV. Sterija Játékok • Szlovák László: Társulatszervezés, igazgatás • Szántó Erika: Siker Szentendrén • Molnár Gál Péter: Sulyok Mária Hekabéja • Gábor Miklós: Amit el tudok mondani (IV. rész) • Almási Miklós: A mű és a jelen birkózása • Gábor István: Budapesti szabadtér 1970

1970.
OKTÓBER

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1970. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest VI., Nagymező utca 22-24
Telefon : 124-7.30

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál Budapest V., József nádor tér 1.), a 61.238. számú egyéni csekkszámon és a 61.066 számú közületi csekkszámon, *vagy* átutalással az MNB 8-as egyszámlára
Előfizetési díj:
1 **évre 144,- Ft,** 1/2 évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 21.797

70.3289 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A CÍMLAPON:
SULYOK MÁRIA MINT HEKABE A TRÓJAI NŐK ELŐADÁSÁN (SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK)

TARTALOM

KAZIMIR KÁROLY
Az Értett nem veszhet el (1)
ALMÁSI MIKLÓS
A mű és a jelen birkózása (9)
PÁLYI ANDRÁS
Ártatlanság és dráma (12)

magyar játékszín

TAKÁCS ISTVÁN
„Csak tessék. tessék, Nagyérdemű!" (14)
SZÁNTÓ ERIKA
Siker Szentendrén (16)
RÓNA KATALIN
Kortársaink, a trójai nők (18)
MOLNÁR GÁL PÉTER
Sulyok Mária Hekabéja (21)
MAJOROS JÓZSEF
Tragédia, komédia és perspektíva Gyulán (25)
KOLOZSVÁRY PAPP LÁSZLÓ
A Labdakidák ősi-új palotájában (28)
GÁBOR ISTVÁN
Budapesti szabadtér 1970 (29)

NEMES MÁRIA
Egy karneválvégi este (32)
- 1 - r
Madama Gattenu: Lina Volonghi (33)
MIHÁLYI GÁBOR
Claudel először Budapesten (34)

fórum

SZLOVAK LÁSZLÓ
Társulatszervezés, igazgatás (35)
SAÁD KATALIN
Mesterségünk etikájáról (38)

műhely

GÁBOR MLKLÓS
Amit el tudok mondani (IV.) (39)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER
Tairov özvegye (43)
BENKŐ TIBOR
A XV. Sterija Játékok (46)

KAZIMIR KÁROLY

A Éden nem veszhet el

Palackposta a messzi távolból. Goethe üzent. No nem nekem egyedül -mindannyiunknak. A miértekre a választ sokszor nagyon nehéz megfogalmazni. És öröm, igen nagy öröm, amikor írtmutatást kapunk.

„Egyre inkább látom, hogy a költészet az emberiség köz-kincse, s hogy mindenütt és minden időben *száz* meg száz. emberben megnyilatkozik.

Azért szeretek én szétnézni más nemzetek házatáján, és tanácsolom mindenkinek, hogy cselekedjék ugyanígy. A világirodalom korszaka van soron, és most kinek-kinek meg kell tennie a magáét, hogy siettesse ezt a korszakot." *(Goethe)*

A világirodalom az emberiség tapasztalata az élet egészéről. Ahogy népcink egymásra utaltak, ugyanúgy a művészetek sem élhetnek elszigetelten. Minél többet tudunk meg az emberiség múltjáról, annál inkább felkészülhetünk mindarra, ami kiszámítható, é:; mindarra, ami még felderítetlen az emberiség jövő életéből „Három forint árát tudunk, az emberiség történetéből" -- így oktatja. Valkai tanár úr Nyilas Misit a *légy jó* mindhaláligban. És hol van az a sok százezer, az a sok milliárd esztendő, amely előttünk volt? Mi az, hogy élet? Mi az, hogy halál? És a túlvilág, ahonnan még nem tért meg utazó. Így jutottam el, közkeletű irodalmi szóval, az eposzig. Nem általában ehhez a műfajhoz vonzódom, azt hiszem, ezt nem kell bizonyítanom. De a drámai eposzok hihetetlen gazdagságukkal minden esetben földhöz teremtettek, valahányszor olvasni kezdtem őket. Milyen hihetetlenül gazdag és sokrétű ábrázolása a mikro- és makrokozmosznak! Mennyi erőfeszítés, mennyi emberi csoda bújik elő *a* sorok mögül, és - legalábbis én így láttam - az ismert alakok szinte várták a pillanatot, amikor színpadon is életre kelhetnek.

Dante: Isteni színjáték. Démoni körforgásban enciklopédikus ismeretanyaggal, a Pokol bugyraiból az ég tiszta kékjéig és azon túl is, megannyi drámai küzdés, konfliktus. A címe: Színjáték. *Az isteni* szót, jelzőt a hálás utókor adományozta a műnek elismerése jeléül. A világot, a túlvilágot, és a Poklot jelentő deszkákon mindez életre kelhet. Nem a teljes mű? Valóban nem. Erre senki nem vállalkozhat. Hiszen a tengert nem lehet kimeríteni. De megfürödhetünk hűs, vagy égető hullámaiban, érezhetjük erejét és kipróbálhatjuk saját erőnket. És hozzáadhatjuk a mi életünket; hormonjainkat, idegrend-szerünket, vérkeringésünket, szerelmeinket, fájdalmainkat, vágyainkat, az emberiség hitét valami szebbre, valami jobbra. A művészet nem önmagáért való, semmit nem ér egy könyves-polcon porosodó remekmű. A ritkán olvasott lapok meghal-nak. Meghal bennük a gondolat, és néha - és gyakran - Krisztus sem segít Lázáron. Lázár már nem tud járni- Ez nem vonatkozik Dantéra, csak úgy általában mondom.

Annak idején megindokoltam, miért nyúltam a *Kalevalá*hoz. Álomnak is szép, hogy így sikerült. Finnországi sikerünkről a hazai sajtó kellő diszkrécióval számolt be. Mi soha nem fogjuk elfelejteni az előadások végén színpadra tóduló küldöttségeket, a meghatottságtól könnyes tekinteteket. Azon a néhány napon, amikor Helsinkiben jártunk, megízlelhettük az Éden gyönyörét. Értették a színpadon minden rezdülésünket, és nemcsak értették, hanem szerették is. Értelem és szeretet, e kettő közül bármelyik hiányzik, szegényebbek leszünk. Egyik kollégánk, a hatalmas ováció után így szólt: ilyen az ember életében csak egyszer-kétszer van. Így válaszoltam: azt hiszem, tévedsz, barátom, ilyen az ember életé-ben egyszer sincs. Hol volt, hol nem volt, talán igaz sem volt.

Es Milton! Aki több tucat témát gyűjtött össze, mert úgy érezte, a drámai műfaj a legalkalmasabb a XVII. század forrongó, vajúdó korszakának kifejezésére. A Cromwellért lelkesedő forradalmár költő mindent egy lapra tett fel. Meg akarta szerezni az Édent. Az elnyomottaknak. A királyság intézménye azonban szívósabbnak bizonyult Angliában, és a csalódásoktól meghasonlott író a megfeszített munka következtében szeme világát is elveszítette. *Az Elveszett paradicsomo*t siratta belülről bitó tekintettel, örök fénysugárban mondotta tollba üzenetét: el kell hagyni a túlvilági Édent, hogy a Földön találjuk meg azt. Az ősi témák közül Milton a saját korában gyakorta használt Szentíráshoz fordult. A bűnbeesés, a kiűzetés gyakorta ihlette meg a művészeket. Hyeronimus Boschtól Kovács Margitig, a képzőművészet megszámlálhatatlan variációt ismer. Az egyházi zene hihetetlen gazdagsága, a misztériumok varázsa mindig lehetőséget adott a korok találkozására.

Drámának készült *az Elveszett paradicsom is.* Önmagában ez talán még nem inspirált volna arra a munkára, amelyre most a Körszínház tizenkettedik évadjában készülök. Virágzó színházi kultúrában - és én a miénket ilyennek tartom - gyakran előfordul, hogy mást is megihlet ugyanaz a mű. Nagyobb lélekszámú országban egy városban is előfordulhat, hogy ugyanazt a művet többen viszik színpadra. Nálunk ez kockázatos vállalkozás lenne. Így sajnos mindig le kellett mondanom arról, hogy színpadra vigyem *Az ember tragédiáját.* Figyelemmel kísértem a vitákat, melyek a mű pesszimizmusát, vagy optimizmusát voltak hivatva eldönteni. Figyeltem a különböző inszcenálásokat, és örömmel értesültem arról, hogy a közeljövőben láthatjuk Madách remekművét Opera-házunk színpadán. És Madách nekem meg nem adatott szerelmétől kicsit szomorúan, eljutottam Miltonhoz. Remélem, nem lesz okom megbánni. Foglalkoztatott az a kérdés, amely a mű eredetiségét feszegette. Tanúja voltam, mikor külföldiek nézték a magyar Ádám és Évát, a magyar Lucifert, és így szóltak: Ah, a magyar Faust. Milyen igazságtalan megállapítás! Mintha a Bibliát csak egy nemzet vallhatná magáénak. Ez a téma az emberiségé. Meríteni belőle tehát nem jelenthet epigonságot. Ez a vád azért is hamis, mert Faust olyan tudós, aki a tudásért, a halhatatlanságért adja el a lelkét, és jut el a végső következtetésig, a megtalált boldogság pillanatáig, amikor így kiált föl: oly szép vagy, ne szállj tovább! És Ádám, akárhonnan is tekintjük, nem nevezhető intellektuel-nek.

Miltont forgatva egyre több inspirációt fedeztem föl, amely sokkal inkább Lehetem hatással. Madáchra, mint bármi más. És így jutottam én Jánosy István munkálkodásához. Úgy jártam vele, mint Pickering ezredes és Higgins Bernard Shaw: *Pygmalionjában.* Jánosy vagyok. - Kazimir vagyok. - Újpest-re igyekeztem, hogy Önnel találkozzam. - A Tháliába igyekeztem, hogy Önnel találkozzam. (A Pygmalionban ez természetesen másként hangzott, ott Indiáról és Angliáról volt szó.) Elolvastam remek műhelytanulmányát, amely a Nagy-világ 1967/5-ös számában ezt a kérdést is érinti. Madách és Milton sorsában sok a hasonlóság. ,,Ami Miltonnál a vakság, nála a szívbaj. A szerelemben, házasságban is szakasztott ugyanúgy csalódott, mint nagy angol elődje. Épp azért, mert mindketten túl magasra csigázták várakozásukat, a szerelemtől szinte a megváltást várva. Visszaszerezni az Elveszett Paradicsomot! Nem lehetett alkotni függetlenül a kortól, amely-ben éltek. Ahogy Madách tájékozott volt a tudományokban,

ugyanolyan magától értetődő felkészültséggel igazodott el Milton saját korának tudományaiban."

Utazás a jövőben, utazás a múltban - mint gondolat valóban számtalanszor ismétlődő lehetőség. Hiszen Vergilius is kézenfogva vezeti Dantét, Byron Káinjában is előrevetítik az emberiség jövőjét, Faust is fellép az időgépre, körültekint a mindenségben, hogy utána ragaszkodjék mindenhez, ami emberi. Mégis soha még nem éreztem azt az izgalmat, amely akkor fogott el, amikor tanúja lehettem felkészülésem során - és ez a felkészülés egészen a bemutatóig tart - talán még tovább is - azoknak a ritka pillanatoknak, amikor évszázadokon át Milton és Madách egymás szemébe néztek.

Milyen kisszerűen hangzik ez a fogalom, ez a meghatározás, hogy rendező. Mennyire nem fejez ki semmit. Vagy legalábbis nagyon keveset. A világnyelvek ezt a foglalkozást sokkal gazdagabban jelölik: az orosz posztanovcsik, hudozsesztvennüj rukavagyitelj, az angol director, a francia metteur en scéne stb. - de még ezek is szegények a rendező igazi funkciójához képest. Ha arra gondolunk, hogy a görög tragédiákat maguk a szerzők rendezték, hogy milyen instrukciói, színházismeretei voltak műveiből kimutathatóan Shakespeare-nek, Moliére-nek, és így tovább - megdöbbentő érzés, mikor a rendező egy igazi rendezővel találkozik, mint amilyen Milton is. Ugyan-is ő A Rendező. És a huszadik század elején hiába választódott külön és kelt új életre a színházi rendező mint alkotóművész, az a jó és az a szerencsés, ha a rendező mindig azzá tud változni - de nem erőszaktétel által, hanem természetes adottságainál fogva -, amit az adott mű éppen megkíván.

A legjelentősebb rendezők egyben költők, muzsikusok, képzőművészek is voltak. Képzeletükben legalábbis. Minden mű másfajta rendezőt igényel. Mások az alapkövetelmények. Azonosulni és újjászületni, inspirálni és megalkudni, látni és láttatni, fájdalmat okozni önmagunknak is, hogy az öröm teljesebb legyen. Miközben e sorokat írom, Nádasdy Kálmán jut eszembe. Ő ilyen művész. Jó lenne tudni mindazt, amit ő tudna mondani például Miltonról, és sok minden egyébről. Nagy utazásaimhoz mindig megszívlelendő tanácsokat adott. Ő tudja, hogy *nagy* utazások előtt még a legedzettebb világ-járó is megismerkedik a halálfélelemmel. És a jó szó, a biztató tekintet nem felejtődik el egyhamar.

Ilyen nagy utazás követni Milton és Madách sorsát. Ez a találkozás megér egy misét. És talán az előadásunkon felfigyelhetünk majd a közös motívumokra. Hiszen *az Elveszett paradicsom* sem más, mint Az *ember tragédiája.*

Mindig zavart - és lehet, hogy bennem van a hiba -, ami-kor nem tudtam eldönteni az előadásokon Ádám és Éva hovatartozását. Nálam ők egyszerű parasztemberek. Miltonnál nem az Úr hangja jelenik meg, hanem maga a legfőbb hatalom, a mindentudó, az egyetlen, rendet teremtő, szigorú Mindenható. Képtelenség ilyenkor freskók és festmények Úr-ábrázolásaira gondolni, hisz annyira emberarcú ő is. Miért lenne barokk hangulatú a szentírás, az általános ember és az ember-arcú Sátán konfliktusa? Nem hiszem, hogy különbséget találnánk Ádám és Éva meztelenségénél bármelyik időben. A mai Éva és a mai Ádám bármikor helyettesíthetik az ősszülőket. Gondolom, ez nem szorul bizonyításra. Ezenkívül nem hinném azt sem, hogy a bukott kerubok csak barokk atmoszférában képzelhetők el. Napjaink lázadásai igazolják ezt a tételemet. Az öltözet és a körítés csak arra szolgálhatnak, hogy felmutassuk Milton zsenijét, akinek gondolkodása olyan modern, hogy sokszor úgy érzem, ha napjainkban élne, ak kor is korán született volna. Természetesen mindent ismernünk kell, amelyben ez a mű született. De tudnunk kell, hogy a kultúrák ölelkeznek. Miltonnál is feltűnnek a bűvös számok. Ahogy Danténál a számok tökéletessége, *a Kaleva*lában a kilences szám, ugyanúgy Miltonnál is érezhető hasonló vonás a megfoghatóhoz, a matematikához. Ki hiszi el ma már, hogy a bűnbeesés leegyszerűsíthető az alma kóstolására? Az emberiség túl sokat szenvedett ahhoz, hogy a bűnben bár-mi naivságot tudna feltételezni. Lehet az elkövető naiv, ha a bűn hatása kiszámíthatatlan. Éva bűnbeesésének hatása félelmetesen hasonlít a látomáshoz, amely azokat jellemzi, akik megismerkednek a kábítószer mámorával. A szereposztásban kerülnöm kell *Az ember tragédiája* szükségszerűen ki-alakult sablonjait. Milton Ádámot és Évát apró embereknek jellemzi egy helyütt, később sudárnak mondja őket. Úgy érzem, Kozák András és Venczel Vera művészi és emberi tisztasága szerencsésen találkozik elképzelésemmel. Kerülnöm kell *Az ember tragédiája* hagyományait, hogy így találkozhassak Madáchcsal.

A Sátánban nemcsak rombolást és pusztítást érzek, az ő anarchiára való törekvése, ősi ereje, mellyel kétségbe vonja a mindenséget, hátborzongatóan szép is egyben. Bitskey Tibor szőke, kék szemű, és úgy érzem, minden tekintetben alkalmas egy új Sátán-felfogás megteremtéséhez. Semmi feketét, semmi luciferit nem látok benne. Akár hippivezér is lehetne, a Woodstock lázadók muzsikás, virággal és sárral kevert, a fogyasztói társadalom minden szemetével elrondított, tisztaságvágyó őrjöngők hippifesztiválján. Az Úr nekem most olyan, mint Balázs Samu bölcs, fanyar, szigorú, iróniára hajlamos, és egyáltalán nem fehér ruhába öltözött alakja. Az angyalok nemtelenek, és szigorú őrei a rendnek. A bukott kerubok pedig közöttünk élnek, *vigyázó* szemünket nem lehet elvonni tőlük.

Szenczi Miklós, e témának kiváló ismerője és tanácsadónk a munkában, féltő gonddal és nem titkolt örömmel figyeli tevékenységünket. Remek tanulmányában külön hangsúlyt ad Milton és a mű militáns jellegének. A küzdelem, a kozmikus erők között nagyon is földi eszközökkel zajlik. Milton is elvezeti Ádámot az általa megélt jövőig. Madách ezt az utazást tette művének alapjává. Milton egész műve néhány kitekintést nem számítva, az Édenben játszódik, és gyakorta él a vízió, az álom eszközeivel. Nekünk is álmodoznunk kell. A mi ál-maink csak úgy találkozhatnak a miltoni vízióval, ha őszinték vagyunk önmagunkhoz, ha álmaink kivetítését illúziók nélkül vesszük tudomásul.

Meg kell tudnunk jövőnk, s hogy mi vár ránk s utódainkra. Madách és Milton látomásai találkozhatnak bennünk 1970 nyarán a Városligetben. Hogyan is szól az ismert szállóige: „Mondottam: ember küzdj, és bízva bízzál!" - és szépen összecseng a miltoni gondolat „Ne szeresd léted, ne gyűlöld, de míg élsz, szépen élj ! Hogy meddig? Bízd az égre!"

„Szürke minden elmélet, zöld az élet aranyfája." - Ha létezne szellemvilág, akkor a mi próbáinkon biztosan megjelenne Goethe, Leonardo, Byron, Shakespeare, és folytathatnám a sort - de így is nehéz valószínűvé tenni ezt a valószínűtlennek tűnő vállalkozást. Szellemvilág szerencsére nem létezik, csak mi létezünk, és azok, akik belénk fészkelték magukat.

Asztalnál ülni, és logikusan gondolkozni, séta közben rendezni képzeletünk színpadán, instrukciókat adni tekintetünk-kel, idegeneknek, aláírni hivatalos papírokat, utasítást adni

MILTON: ELVESZETT PARADICSOM (KÖRSZÍNHÁZ). BALÁZS SAMU (ATYA), BITSKEY TIBOR (SÁTÁN) ÉS VALLAI PÉTER (FIÚ)

műhelyeknek, anyagi feltételekről tárgyalni - mind-mind idő-húzás. A színpadon minden mindig másképpen történik. A dolgok leegyszerűsödnek, és végtelenné válnak, aztán végtelenné válnak, és leegyszerűsödnek. A képzelet lehet korlátlan. a színpad mérete, az épület falai, az időjárás változásai kitapinthatók, és idegrendszerünkben érzékelhetők.

Hogyan kezdődik egy előadás? Bonyolultabban sajnos, mint ahogy egy könyv elolvasása. Hogyan kezdődik egy olyan elő-adás, ahol az egyik színhelyet manapság űrhajósok közelítik meg a legjobban, hogyan kezdődik egy olyan előadás, ahol emberként akar élni Ádám és Éva, a színhelyet, amit Édennek nevezünk, amit a Földön minden ember keres, attól a pillanattól kezdve, hogy valaki levágja az anyához fűződő köldökzsinórt, egészen addig, amíg felhangzik a búcsúztató utolsó tiszteletadása? Hogyan kezdődik egy olyan előadás, amelynek szín-helye a Pokolban játszódik, amelyről akarva, akaratlan is földi elképzeléseink lehetnek?

És akkor a végtelen egyszerű lesz: három játéktérre van szükség. Legalul a Pokol, középen az Éden és két méterrel magasabban a Mennyország. Vigyázni kell, mert újabb két méter, és a Mennyország fölött már ott vannak a vastraverzek. Az alsó két játéktérre rafiaszőnyeg kerül, a Mennyországban puritán alapzatnak a sima, fehérre festett deszka. Rajkay György az esztergomi Keresztény Képtár naiv festészetéből és a praktikus igényekből hozta létre ezt a színpadot. És ez még mindig időhúzás, az előadás még mindig nem kezdődhet meg. Nem kezdődhetett meg, mert az önismétlés veszélye állandóan ott lebeg fölöttünk. Rutinos előadást nagyon könnyű létrehozni. Ebben az esetben bejön a narrátor - így szoktuk -, elmondja az invokációt, aztán a szereplők ugyancsak valahogy bejönnek, fellépnek a lelki koturnusra, mert hiszen ünnepélyes ügyről van szó. Sokak szerint olvashatatlannak tűnő klasszikusról, az idő múlik, a közönség csendesen, alacsony vérnyomással pihenni kezd - így is végére juthatunk egy elő-adásnak. Végeredményben mi történik? Látszólag hasznosnak tűnően töltöttünk el életünkből néhány órát, valóságban azonban becsaptuk magunkat, és ami kifejezetten bűn: becsaptuk azokat, akik éhesek a szépre, éhesek a jóra. Tehát pokolba a sablonokkal, pokolba az akadémizmussal, minden skolasztikus teóriával. amely csak arra jó, hogy válaszfalat emeljen művek, korok és emberek közé. Az a szörnyű, hogy az emberi testbe minden belefér, a Mennyország is, az Éden is és a Pokol is.

„Menekvésem: Pokol, magam vagyok Pokol!" - Már a darab kezdésénél végig kellett járnom a magam különbejáratú Poklát, és még a Pokol tornácán sem lehetett rövid időre megpihennem. Narrátor tehát nincs, nem lehet, mert ha Miltont tesszük meg egyes szám első személyben vezetőnkké, akkor hamis képet adunk, hiszen Milton is magában hordta az élet teljességét, az *Elveszett paradicsom* Istenét, embereit, ördögeit és állatait. Tehát mindenki Milton, mindenki minden. Kisgyerekek is szerepelnek, ők lesznek a kis állatkák, a szelídek, a jók, ők lesznek a virágok, látom rajtuk, hogy szigorú munkánk őket nem érinti, ők nem értik, miről van szó, hancúroznak, kergetőznek, boldogok. Ők még az Édenben vannak. Minden felnőttben utolsó pillanatáig él a gyerek, azért nem is hisszük el, hogy az idő elmúlik felettünk. Első-sorban kortársainkon látjuk meg mindig az idő múlását. Az érettségi találkozók megmondhatói ennek a hangulatnak. Te-hát kezdjük el boldogan az előadást. - Gyerekek, szaladjatok be, játsszatok a színpadon úgy, ahogy kiránduláson szoktatok, a papa, mama közelében, felszabadultan, gyerekmódra. És ti kedves kollégáim, menjetek be a rafiaszőnyegre, és gondoljatok arra, hogy valamikor ti is ilyenek voltatok, keressétek magatokban az elvesztett illúziókat, nevessetek, szeressétek egymást, néhány másodpercre, mert hiszen lehetetlent én sem kérhetek tőletek. Csak addig, amíg az előadás elkezdődik.

Megszólal a beat-misékről ismert Swingle Singers együttes csodálatos Bach-átdolgozása, és amikor a Sátán megjelenik,

úgy komolyodjatok el, ahogy az életben ajkatokra forr a mosoly, ha megjelenik közöttetek az, akit ti Sátánnak tartotok. Az se baj, ha egy sikoltás hallatszik, hiszen mi már az elején tudjuk, hogy el fogjuk veszíteni az Édent. Igen, ezzel a sikoltással elkezdődött az előadás.

Az utolsó pillanatban kezdődött el, ugyanis életemben először már fogalmaztam egy levelet, amely körülbelül így szólt volna:

„Levél Barátaimhoz és úgy látszik szükségszerű Ellenségeimhez !

Bocsássatok meg, és örüljetek! Fájóan tehetségtelen lettem, de sok mentségem van, amelyekből most egyet sem sorolok fel. Nincs mentség számomra. Senki nem kényszerít ezekre a szellemi halálugrásokra. Miért csinálom tehát? Hangzatos szavakat tudnék most mondani - nem teszem. Meghalt a szín-ház - sokan mondják ezt. Válságban van a művészet - ezt még többen állítják. Hol vannak az értékrendek, ki állítja össze azokat? Honnan tudjuk, mi a jó, mi a rossz? Az életünk, ez az arasznyi lét mivel röppenjen el? Gyártsunk elméleteket, vagy cselekedjünk? A körülmények az életben csak nagyon ritkán ideálisak. Miltont üldözték, elveszítette szemevilágát és így diktálta lányainak *az Elveszett paradicsomot.* Mégsem hagyta abba. De ő Milton volt. Démonok laktak benne. Barátaim és kedves Ellenségeim! *Az Elveszett paradicsom* olyan mű, hogy megadom magam. A színpad eszközei most kevésnek tűnnek, és munka közben arra is rájöttem, hogy nekem van szükségem az életre, nem az életnek reám. Érthető, hogy néha értetlenül néznek rám, amikor a kialakulatlan gondolatot zavarosan és fárasztóan próbálom megfogalmazni. Érthető, és biztosan bennem van a hiba. A színészek agyonhajszoltak, mi a garancia rá, hogy délelőtt tíztől kettőig fel tudom ébreszteni bennük és magamban azt, amit tehetség-nek neveznek, mi a garancia arra, hogy színészbarátaim agyon-hajszolt életében ezt a néhány órát hasznossá tudom tenni? És végül is mi lesz? Egy kiállítási csarnokban tizenegy év után nem történik meg a színházi varázslat. Mondta-e valaki valahol azt, hogy kiállítási csarnokban színházi előadást kell létrehozni? Ugye, nem? Különben is, lehet, hogy megint ki-találtam valamit, amit félreértettem, és most meg akarom valósítani. Kedves kollégáim, ti most elmehettek pihenni. Én pedig őrzök magamban gyáván egy illúziót; ha megmaradt volna az erőm és fantáziám, jó rendező lehettem volna ezen a nyáron is. Bocsássatok meg, és örüljetek! Nagyon szomorú vagyok!"

A levelet nem írtam meg, mert ... Egyik éjjel elővettem a *Faust* és *Az ember tragédiája* előadásainak történetét. Azt te-hát már tudtam, hogyan nem nyúlhatok ehhez a műhöz. Milton konfliktusai annyira emberiek. Az emberarcú Isten és az emberarcú Sátán egyszer csak szembenézett egymással, kialakultak az egy érdeken alapuló csoportok, és földi élet kezdődött a színpad deszkáin. Konfliktusok. Az Úr és a Sátán között, angyalok és az ördögök között, Sátán és a Fiú között, sőt már a megkísértés előtt Ádám és Éva között. Sőt ördögök és ördögök között, angyalok és angyalok között. Tehát, mint az életben.

Jelrendszer, amely előkészíti a bűnbeesés pillanatát, és érzékelhetővé teszi nemcsak elméletben az előadás stílusát és kifejezési eszközeit.

„De miért hagynánk hites barátainkat,
bukásunk cimboráit így heverni
merülve *Feledés tavába...*"

Innen indul a későbbi Sátán-magatartás mai értelemben „hippi" felfogásának hangulata. A Sátán úrrá tud lenni *a Feledés tavába süllyedt társain.* Sátáni módon. A Pokol-tanácskozás csak mai értelmezésre adhat lehetőséget. A politikai ellen-állás legszínesebb variációit lelhetjük fel, az egyértelmű elszánástól, a nyílt háborútól, az okoskodó megalkuvásig. Az ex-pozícióból, amely minden előadás legkritikusabb része, élően hajt ki a főcselekmény - meghódítani azt a helyet, amelyet az Úr kedvenceinek szánt. A Sátán-tanácsnál akarva-akaratlan a Milton-korabeli főurak és lázadó polgárok jelmeze jut eszünkbe. A megoldásban azonban ez kivihetetlennek látszik. És ezért utólag igazolódnak Láng Rudolf nehéz vajúdások árán kialakított jelmez-elképzelései. Éreztetnünk kell, hogy bukott angyalokról van szó, akik már öltözetükkel is a lázadást fejezik ki. Ádám és Éva kosztümje tűnt a legegyszerűbbnek, és az volt a legnehezebb. Ádámnál minden variációt végigjártunk suspensortól fürdőnadrágon át a fehér alsónadrágig, végül segített az alapfelfogás: az egyszerű parasztgúnya, amely kis jóindulattal elfogadható meztelenségnek is. Évára ugyanez vonatkozott. Meg kellett találni az élettelen trikó és az élő test konfliktusának szintézisét. A trikóra egy újpesti maszek kisiparosnál kötött háló került, amely jelezte a ruhátlanságot és amelyben végül is a színésznőnek végig kell játszani nem könnyű szerepét, anélkül, hogy gátlásai lennének, és a közönségnek is segítséget kell adni, különösen a férfi-közönségnek, hogy elsősorban ne arra figyeljen, ami a női szépségnél a legszembetűnőbb, és ami alkalmas arra, hogy elhomályosítsa a legszebb gondolatot és a legőszintébb játékot is. Manapság hódít a színpadi meztelenség. Emlékszem a Doctor Faustus stratfordi előadására, ahol Szép Heléna anyaszült pucéron jelent meg a színpadon. Gondolom, Faustus ezalatt az időjárásjelentést is elmondhatta volna, az se tűnt volna fel a távcsövekért kapkodó közönségnek. Ennek a jelenetnek különösen kamaszok körében volt átütő sikere. Néha nehéz megtalálni azt a mértéket, ahol nem keseredik el az ember a szándék nyilvánvaló voltától.

Ami engem illet, színpadon inkább az emberi lélek meztelenségének híve vagyok. Az emberi test meztelensége, úgy gondolom, nem lehet a színház feladata. Bőven vannak intézmények, amelyek ennek a célnak szolgálatában állnak.

Berendeztük Ádám és Éva paraszti otthonát. És játékosságunkban éreztetnünk kellett azt is, amit erről a témáról Darwin oly bőven kifejtett. Nem is hittem volna, hogy Venczel Verában és Kozák Andrásban ennyire él a vágy, hogy megőrizhessék magukban az Édent. Minden mozdulatuk, minden megoldásuk meghatóan született meg. Ha a valóságban ilyen lett volna Ádám és Éva, akkor talán az Úr is kegyesebb lett volna irántuk. Az ember megrontása a Sátán részéről mint végső cél, tehát elhatároztatott. Az angyalok aggódva figyel-nek, az ellenfelek különben is állandóan figyelemmel kísérik egymást. Az angyalok kémkednek az ördögök után és minden mozdulatukat jelentik a főhatóságnak.

Sátán. Lucifer, Mefisztofelesz, Mefisztó. Rendkívül elvontan hangzó név. Pedig milyen emberi. És mennyire köztünk jár. Csak léteznek kisstílű sátánok és mefisztók, krajcáros luciferek. Milton nem ilyet írt. Ebben az emberben megtalálható minden korok örök lázadása. Éltető eleme az anarchia és a fékezhetetlen meg nem alkuvás. Barátait is, ha vannak ilyenek, habozás nélkül feláldozza saját érdekeinek oltáránál.

Sajnos a mi korunk is ismeri ezeket a Sátántulajdonságokat. A Sátán lazasága, gátlástalan, akrobatikus mozgása Bitskey

MILTON: ELVESTETT PARADICSOM (KÖRSZÍNHÁZ). ESZTERGÁLYOS CECÍLIA A (RAFAEL), VENCZEL VERA (ÉVA), KOZÁK ANDRÁS (ÁDÁM)

Tibort új és új színekkel gazdagították. Á Sátán és az ő irodalmi rokonai valóban sok hasonlóságot mutatnak. A Sátán ajánlata mindig ellentétes az Úr ajánlatával. Különösen a megközelítési módokat tekintve. Ádámot azonban Fausttal összehasonlítani nagyon nehéz, hiszen Marlowe és Goethe csodálatos tudósát saját kételyei, filozófiai gyötrődései juttatják el addig a pontig., hogy eladja lelkét az ördögnek. Ádámnak csak sejtései vannak az utolsó pillanatig, naiv, romlatlan, tiszta, és az észjárása is ennek következtében lassabb.

Bűn és Halál. Á Sátánnal együtt olyan családi kapcsolatot produkálnak, amely a legdekadensebb nyugati író fantáziáját iskolapadba kényszerítené. A Halál végeredményben a legszerencsésebb az Életben, mert ő soha nem halhat meg. Ami-kor csontvázak vagyunk, már nem mozoghatunk. Tehát elég egy kézben tartott koponya, amely majd saját életét éli az előadás szervezetében. Milyen a Halál külsőre? Mindenkinek más és más. Megszámlálhatatlan variációját ismerjük annak a pillanatnak, amikor elpusztulunk. Elüt egy autó, fejemre esik egy tégla, lezuhan a repülőgép, elsüllyed a hajó, összeomlik egy ház, szétnyílik a föld, mérget teszek a poharamba, kiugrom az ablakon, megnyomnak egy gombot és bomba, atomfelhő borul rám? Milyen a halál? A sok-sok variáció mögött mindig ott áll az ember, aki abban az adott pillanatban *nekem* a Halál. Tehát nálam nincs csontváz, csak egy koponya, amit *ember* tart a kezében.

Es a Bűn? Talán még nehezebben fogalmazható meg, hiszen ő is ott van minden csókunkban, minden ölelésünkben. Hazugságainkban, intrikáinkban, törpe voltunk mögött, kajánságainkban, gyűlölködéseinkben ... mit soroljam tovább?

Ettől a jelenettől sem idegen egy mai közismert tánczene melódiája.

Jóisten, Atya, Úr, Mindenható. Mennyi beidegzett fogalom és kép jelentkezik e szavak hallatán. Mennyire más ez az Isten, minta görögök felhők között élő fennkölt figurái. Mennyire nincs rajta fehér lepedő, és szakálla sincs, mint a reneszánsz freskókon. Nem tudom, miért, de nekem ez az Isten nem lehet más ezekben a napokban, mint ahogyan Balázs Samu néz, hallgat, mérgelődik, bizonytalanul lépked a lépcsőkön, és félénken kérdezi, mit tehet egy Isten, ha a melegben ve rejtékezik, és muslica száll az arcára. Ezekre a kérdéseire nem is akartam válaszolni (mert tudtam, nem azért kérdezi). Csöndes keresgélései és egyre határozottabb hangvétele hozta közelebb és közelebb hozzám a Mindenhatót. Milyen boldogan találta meg azt a néhány sort, ahol egyedül lehetett. Így szólt Ádámhoz:

„Mit gondolsz hát felőlem, s helyzetemről?
Úgy látod, én elég boldog vagyok
Örök magányomban? Társat magamhoz
méltót nem lelek, egyenlőt még kevésbé."

Tehát ő is egyedül érzi magát. Milyen furcsa! Kihez fordul-hatunk hát anélkül, hogy ne az illető panaszkodjon nekünk szomorú sorsáról. Lehet, hogy az Isten is bennünk lakik? És ezért vagyunk olyan tehetetlenek? Ahány földrész, annyi Isten-felfogás. Marx Károly szerint nem az Isten teremtette az embert, hanem az ember teremtette az Istent saját képmására. Milton Isten-alakjában legfontosabb a puritánság és a rendkívüli zárkózottság. Kegyetlensége nyilvánvaló. Tudja, hogy az ember nem állja meg a próbát, első pillanattól kezdve tudja. És mégis ragaszkodik elképzeléséhez. A választás lehetőségét villantja föl, „az ész is választás!", és ezzel asszociációkat ébreszt bennünk a mai egzisztencialista filozófia egyik alaptételével szoros rokonságban.

És azzal az önigazoló emberi magatartással, amely fellelhető Éva alakjában mind Madáchnál,

ÉVÁ

Miért büntetne? - Hisz, ha az utat
Kitűzte, melyen hogy menjünk, kívánja,
Egyúttal olyanná is alkotott,
hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.

Mind Miltonnál:

ÉVA

Mit féljek én? Hogy is tudnám, mitől
féljek, ha nem tudom, mi a jó, a rossz,
Isten, Halál, törvény vagy büntetés?

Az angyalok elkerülik ezeket a kétségeket, végrehajtják a kapott utasításokat, és világító gumibotjuk érzékelteti, hogy a kapott utasításokhoz megfelelő irányt mutatnak, de ha kell, ütni is tudnak. Érdekes, hogy az első *Az ember tragédiája*

előadáson Rafaelt, Mihályt és Gábrielt ugyancsak színésznők játszották.

Mihály kegyetlen szigora, Kohut Magda gyönyörű szövegmondása, Esztergályos Cecília Rafael-megformálása érzékelteti, hogy az angyalok között is van különbség. Ádám így beszél Mihályról:

„A dombon ott .. .
- úgy veszem ki -
egy égi vendég jő, nem is alantas,
járásából ítélve.
nem riasztó,
hogy rettegjem, de nem is oly baráti,
mint Rafael ..."

Az angyaloknak is izgalmasabb az Éden, mint a steril, összkomfortos Mennyország. Irigylik ős-szüleinket, és Rafael már-már függelemsértő, amikor fáradtan, porosan, emberien megérkezik az Úr féltő üzenetével, és a felkínált táplálékot legszívesebben azonnal bekebelezné:

RAFAEL

Ha mit ő félig szellem-
embernek ád, nem lehet megvetendő
színtiszta szellemnek, hisz ennek is
kell táplálék, mint magadfajta földi
embernek;

És a szerelem, amely a legnagyobb boldogságot és a legnagyobb fájdalmat tudja okozni az embernek. Ádám és Éva nem ismerik poklát a „megcsalt, féltékeny szíveknek".

Rafael, aki csak angyal, úgy látszik, tud erről. Valószínűleg Miltontól. És azt is tudja, hogy nem veszélytelen az a látvány, ami eléje tárul. Rafael nem tudja, hogy az igazi szerelem nem kér engedélyt, nem jelent be sehol semmit, hanem vállal. Egyik vállalja a másikat és a másik az egyiket. Ahogy Rómeó Júliát, egészen addig, amíg Rómeó így szól:

„Találkozunk, és mind a fájdalom
egy szép napon édes tréfa lesz."

És aztán eljut addig a sikolyig, hogy „szemembe tudsz-e nézni, mennybolt?" - mint ahogy vállalta Andrej Bolkonszkij Natasát, amíg a lélek végig nem hasad, és ahogy vállalta volna Anyegin Tatjánát, mikor váratlanul

„Bénultan áll, múlnak a percek
Sarkantyú peng, belép a herceg" - szóval, amikor már késő. Mit tudhatják ezt az angyalok, hiszen ők nem olvasták a világirodalmat. De valamit ők is megéreztek: RAFAEL

Atyám! Az asztalnál Éva mezítlenül
szolgál . . . Ha valaha
mentsége volna Isten sok fiának,
hogy megpillantva nőt, belészeret -
úgy most lehetne! .. .

ATYA

Ne többet!

Ki gondolná, hogy a tiltott fa röpülhet is? Ha egyhelyben áll, megbénítja az előadást. Mint a Sátán tulajdona, mindig arra a helyre kerülhet, ahol szükséges.

Mindig az álommal van baj. Az álom nem ellenőrizhető. Éva pusztulása is álomban kezdődik. Mindent elmesél Ádámnak, de a csalogány dala neki másképpen szól, mint élettársának. Neki a Sátán énekelt, Robertino csodálatosan tiszta gyerekhangján, és a csalogány dalát hallani kell, elmondani csak szegényesen lehet.

A Sátán láthatatlan és látható is egyben. Néha füttyök segítenek, néha egy-egy tekintet, szuggesztió.

ÁDÁM

Millió szellemlény bolyong a Földön
látatlanul, ha ébredünk, ha alszunk,
szemlélik műveit magasztalással
éjt-nappal.

Az időjáték Miltonnál olyan természetes, mint bármelyik modern színdarabban. A múlt és a jövő felidézése Proustot, Joyce-t és Kafkát juttatja eszünkbe. Az égi háború megoldásában segítettek a japán Kabuki színház tapasztalatai, amely kerüli a primitív, kiagyalt „színpadi" megoldásokat, és teret biztosít az emberi test legnagyobb lehetőségének, a mozgásnak.

SÁTÁN

Mért nem jönnek e büszke győztesek?
... elébük adjuk
békefeltételünk, íme mást akarnak,
Bolond bakugrásokkal elszaladnak.
Táncolni szottyant kedvük? Táncnak ez
bohócos kissé, s túl vad is.

Korunk fiataljainak „hippi-vijjogása" elkerülhetetlenül helyet követelt magának, és attól a háború háború maradt. ATYA

Az emésztő
háború véghez vitte, mit tehet,
az őrjöngésig féket engedett,
és fegyverül hegyet dobált, az Égben
barbár romlást hozott mindenkire.

Ádám okulni akar a Rafael által felidézett látomáson. Hozsanna, ministránscsengők és a tudás fája mellé szúrt kereszt zárja az első részt. Izgatott méricskélések, mennyi ideig tart? Mennyi a hosszú és mennyi a rövid idő? És hogy lehet túlélni azt az idegsokkot, amikor hagyományos színházunkból kiköltözünk egy élettelen vásári csarnokba, és ahogy ilyenkor len-ni szokott, minden összejön? A méretek nagyobbak lesznek, a szövegek elvesznek, transzponálni kell az egész eddigi munkát. És mikor már úgy tűnik, minden sínre került, zuhogni kezd az eső, és mi pillanatok alatt olyanok leszünk, mint az árvízi hajósok. Fennköltt művészet, milyen messze tűntél... kiabálás van, kapkodás, hisztéria. Egész Budapesten nincs egy tetőfedő mester. Csak tárgyalások vannak, és határidők és annak keresése, ki a felelős. Tetőfedő mester - ezt is lehet versmértékben mondani, ugyanúgy, ahogy Weöres Sándor pentaméterét: „Tóth Gyula bádogos és - vízvezetékszerelő." De Tóth Gyula se segített. Csak elállt az eső. Aztán meg-nyugtattak, hogy már befedték a tetőt. Azóta azért imádkozom, hogy nehogy ismét megeredjenek az ég csatornái. Még az a szerencse, hogy félek a szabadtéri előadásoktól. Egy illúzióval megint kevesebb. Azt hittem, egy kiállítási csarnok legalább ilyen védelmet nyújt az időjárás viszontagságai ellen.

Háromszáz évvel Milton halála után megszületett az a színdarab, amely benne élt eddig Milton művében. Mint a nemes márványban az élő emberi test. Mint Rodin szobrai, amelyeknek alakjai nem szakadnak el az ősanyagtól. A szükségszerűen kihagyott részek megható segítséget adnak, szinte az instrukciók hihetetlen gazdagságát biztosítják a színpadi meg-formáláshoz.

Gosztonyi János néha egy-egy kihagyott részre hívja fel a figyelmet, és türelmetlen tekintetem ellenére - helyesen -

makacsul ragaszkodik ahhoz, amit ő fontosnak érez, s amit én a gyakorlati munka izgalmai közben kevésbé tartok fontosnak. Jánosy meghatóan viselkedik a próbákon, egy-egy sikeres nap után teljesen váratlanul úgy gratulál, mintha már túl lennénk a bemutatón. Finn vendégünk is van, a lahti színház dramaturgja, Eija Inkeri Koch asszony, akinek az a rögeszméje támadt finnországi szereplésünk alatt, hogy állami ösztöndíját arra használja fel, hogy mellettem töltse munka közben értékes idejét. Kőváry Katinak új címe van: irodalmi munkatárs. Ami legalább magyarul hangzik, és nem kell folyton megmagyarázni, mint a dramaturg-elnevezést, amely olyan misztikus fogalom már, hogy folyton meg akarják szüntetni. Kati, mint egy riadt szitakötő, repked a Rádió (ahol főállásban dolgozik mint rendező) és a színház között, és bármi szöveget kérek az eredeti műből, kapásból megtalálja, öt percen belül, számomra teljesen érthetetlen módon. Mire odanézek, újra kérni akarok valamit, már ismét szitakötő a Rádióban.

Tehát a stábunk elég népes. Prokopius Imre haragszik Blum Tamásra, mert ritkán látja, és neki kell improvizálnia a szín-padi hangulatokat síppal, dobbal, nádi-hegedűvel. Aztán megérti, hogy Blum Tamás az a zenei szakember, akinek fel-készültsége, enciklopédikus zenei tudása nélkülözhetetlen a mi munkánkhoz.

Istentisztelet közben nem szoktak szünetet tartani, színházi előadásnál sajnos kell. Ezt igényli a Büfé Vállalat is, és az embernek vannak biológiai szükségletei.

A méricskélés ismét elkezdődik. Melyik rész a jobb, az első vagy a második, és a közönség is óhatatlanul állást foglal ebben a kérdésben. Ezért nem szeretek én szünetet tartani. Elölről lehet kezdeni az atmoszféra megteremtését, a színészek többsége a szünetben feloldódik, ha sikert érez, akkor azért válik dekoncentrálttá, ha veszélyt sugall az ösztöne, begörcsöl. Ez esetben azonban szerencsénk van, mert a mi előadásunk második része a világirodalom talán legszebb, legköltőibb történetével kezdődik, az ember teremtésével. Mindenki megdöbben, hogy mennyi nemes lírai humor van Milton szövegében, mint ahogy tavaly a Kalevalánál ugyancsak sokan meg-döbbentek, amikor mi bukkantunk rá benne először az élet teljességére, és a fennköltséget félretéve jutottunk el az igazán magasztoshoz, az ember teljes ábrázolásához.

Hogyan találkozik először Ádám és Éva? Mint két kis állat, mint két emberi mini-groteszk, ahogy Jean Effel megrajzolta őket. Milyen lehetett az első szívdobogás? Hogyan érzékelték a látást, a szaglást, hogyan fedezték fel a nőt a férfitól meg-különböztető jegyeket? Félnek egymástól, és gyanakodnak, de a szemükből gyönyörű tisztaság sugárzik. Szájukban tartják egymást, mint kutya a kölykét. Egymás érintése soha nem sejtett gyönyör érzetét kelti bennük. És Ádám öröme semmiben nem különbözik attól a fokozhatatlan mámortól, mint amikor Pelé a világbajnokságon gólt lő. Az Úr pedig bemosakszik a teremtéshez, és adminisztrál.

ATYA

Nő a neve .. .

ÁDÁM

Mert a férfiból nőtt!

ATYA

Ezért a férfi hagyja
el szüleit, s ragaszkodjék nejéhez,
s lesznek egy hús, egy lélek, érzelem!

Ez az Éden furcsa Éden, mert hiszen az angyalok felügyelnek, őrzik, és ezért legjobb megoldásnak azt tartottam, hogy bizonyos esetekben őrségváltással érzékeltessem, hogy a figyelmeztetés és az állandó őrzés nagyon megbízhatatlan valami. A szervezett őrségváltások jelzik, hogy a mennyben rendben mennek a dolgok, és a formaságok protokolláris szabályok szerint történnek. Ezzel szemben a Sátán hívei az éltető zűr-zavarban keresnek megnyilatkozási lehetőséget.

Bűnbeesés. Ki hinné ma már, hogy mindaz a szörnyűség, amit történelemnek nevezünk, azért történt, mert valaha, vala-mikor egy Éva nevezetű hölgy elfogyasztott jóízűen egy jonatánalmát? Többről van szó. Minden korban, minden idő-ben egy olyan ellentmondásról, amely tömegesen szedi az áldozatokat, és amely áldozatok nagyon sokszor az emberiség egyetlen alternatíváját jelentik. Mennyi szép jelszó minden korban, amelyek tömören fejezték ki a forradalmárok tiszta, szent hitét. És nem rajtuk múlott, hanem a fel nem ismert társadalmi mozgásokon és erőkön, ha az Éden kapuja újra és újra bezárult az emberiség előtt. Éva bűnbeesése minden korokon át szól, és visszhangzik bennünk ma is:

ÉVA

Úgy rémlett, fellegekbe
szálltam vele, s megpillantottam ott lenn
az órjás földi tájat: tarka tágas
kilátást. Megcsodálva röptömet
s a magasztos átváltozást, vezérem
elillant; úgy éreztem, süllyedek,
s elszunnyadok.

Bármelyik LSD-novellában, kábítószerhatás leírásában felfedezhetjük ugyanezeket a motívumokat. Éva úgy dűl el, „mint ki borba részegült". A Sátán emberhangon szól *hozzá.* És ő vitatkozni kezd önmagával.

„Szóval, mit is tilt? A tudást, a jót,
és hogy bölcsek legyünk! Ily tilalom
nem köthet!"

Tökéletes pszichológiai rajz ez, akkor is, ha Raszkolnyikov készül elpusztítani az öregasszonyt, akkor is, amikor a faj- és népirtásra készülődnek zárt intézetből szabadultak. Az a tragédiánk, hogy mindenkinek mindig megvan a maga „vacakigaza". Képességünk cselekedeteink megmagyarázására, bűneink felmagasztosítására, és erényeink - ha vannak ilyenek - túlbecsülésére.

Almától nem dőlhetünk el borba részegülten. Az önpusztítás olyan fokára kell eljutni, amely a legősibb ösztönöket szabadítja föl bennünk, és amely mindenki legnagyobb megdöbbenésére olyan extatikus táncban tört ki Venczel Verából, hogy más megoldást, jobbat, igazabbat elképzelni sem lehetett a bűnbeesés barbár kifejezésére. Bűn. Mi az, hogy bűn? A Sátán szerint: „Amit te bűnnek tartasz, mi glóriának." Lehet, hogy ez a bűnbeesés nyitotta meg az ember előtt azt a távlatot, amelynek szemlélése közben néha mi is eltakarjuk kezünkkel a Napot, hogy meg ne vakuljunk. Ösztöneinkben úgy élnek a tételek, az Úr jó, a Sátán gonosz. Lehet, hogy a Sátán azzal, hogy a bűn elkövetésére rávette az első ember-párt, humanistább volt, mint a tiltó szavú Mindenható? És megszületik a kiábrándultság utáni első nagy veszekedés.

„Vádolja csak egyik a másikát
sok meddő órán, önmagát egyik sem
ítéli el - s nincs vége hiú pörüknek."

A mi Atyánk csak keménykalappal és esernyővel jöhet le a földre, és nem hiszem, hogy bárki vallásos érzületét ezzel megbántanám. Erre különben is nagyon kell vigyázni. És különben a Biblia szerint az Úr mindenhol jelen van, és minden

alakban megjelenhet. Elhangzik a híres megszólítás: „Ádám, hol vagy?" És kezdetét veszi a Dies Irae, amely semmiben sem különbözik egy emelkedett hangú bírósági tárgyalástól, ahol a legfőbb bíró mond ítéletet. A mi előadásunkban a Sátán tovább folytatja harcát, és azzal távozik:

„Inkább Pokolban úr, mint szolga Égben" - de előbb vég-
rendelkezik. A Bűnt és a Halált hagyja az Éden lakóiul:
„Most szálljatok a Paradicsomba,
s királykodjatok
nagy üdvben ott, a Földön és a Légben
s főképp az emberen, ki mindenek
urának mondatott. Elébb tegyétek
rabbá, aztán öljétek meg! A Földre
teljhatalmú helyettesül bocsátlak
benneteket, nem rontható hatalmam
belétek öntve. Ha győztök együtt, a Pokol
dolgát ne féltsük!"

Előbb tegyétek rabbá! - így született meg a szögesdrót, amelyet szelíd léptű angyalok hoznak be. Így hullanak az eddig élő madarak élettelenül a földre, így pusztulnak el a virágok, így válik vaddá az állat, így emelkedik fel az első hu sáng, és így piroslik fel a vér Ádám tenyerén a szögesdrót nyomán. Így kerül elő a homokóra, amellyel megméretik az idő, így kerül a halálfej a Tudás fájának ágaira. Itt emel először kezet férj az asszonyára, itt veszik először észre, hogy ruhátlanok, itt születik meg az első szégyen is. És itt születik meg az öngyilkosság gondolata, *a* Tragédiával ellentétben nem Ádámnál, hanem asszonyánál. És itt hangzik fel szinte kísértetiesen *a Hamlet* nagy monológjának rokon ihletésű gondolatsora.

„Még riogat egy
nagy kétely: hátha meg se halhatok
egészen - az élet-szellem, melyet
Isten lehelt belém, talán nem oszlik
el e testi röggel. Tegyük fel:
a Halál nem egy ütés, de végtelen
nyomor, mit e naptól fogva itt belül
bennem, s kívül érezni kezdtem, és
örökre így lesz. Jaj, e rettegés
egy szörnyű fordulattal visszahull
dörögve védtelen fejemre, én
s a Halál örökre egy testben leledzünk.
Nem egymagam, de minden nemzedék
átkozva bennem!"

Tehát megszületik az első önvád is, amely egybeesik jelen esetben a kultúrák ölelkezésének ritkán kimutatható pillanatával.

MILTON

előbb, hogy innen
elmégy, tudd meg jövőd, mi vár reád
s utódaidra.
Ádám, nyisd föl szemed, s szemléld, mit is
terem utóbb eredendő bűnöd
sarjadban, ki hozzá sem ér a tiltott
fához,

Majd a víziók után az újabb felszólítás:

„De készülj újabb látomásra!"

LUCIFER

Bűbájat szállítok reátok,
És a jövőnek végeig beláttok,
Tünékeny álom képei alatt;

És a madáchi *Tragédia* szereplői olyan természetesen tűnnek fel e tünékeny álom képei alatt, mintha a miltoni test hajszál-ereiből születtek volna meg. Döbbenetes találkozásnak éreztük ezt a színpadi megoldást, és furcsán éreztem magam, ami-kor így szólt Ádám:

„Miért bánsz így a művészettel, ember?
Mondd, tetszik-e, amit húzasz magadnak?"

ZENÉSZ

Dehogy tetszik, dehogy! Sőt végtelen kín
Ezt húzni napról napra, s nézve-nézni,
Miként mulatnak kurjongatva rajta.
E vad hang elhat álmaimba is.
De mit tegyek, élnem kell, s nem tudok mást.

Ez azonban csak kényszerképzet. - Remélem. Ezt a színpadi megoldást olyan ritka csodának érzem, hogy megkövezhetnek érte, akkor is vállalom. Nos, a megkövezés elmarad és ezért nem árt néhány kiegészítő argumentum, amely pontosabb magyarázatot ad ehhez az általam megálmodott rendezői találmányhoz.

Jánosy István világosabban fogalmaz, mint én? Úgy látszik, igen, tehát idézem: „Miért kell végül mégis montázsképpen egy-egy mondattal beidézni Az ember tragédiája jeleneteit? Mert Mihály felléptével végleg megszűnik a dráma, és ez az eposznak is gyöngéje. A két utolsó énekben Milton szövege a bibliai történetek rövid kompendiuma, drámai helyzetek, szerepek, párbeszédek nélkül. Ezeket nekünk kellett volna megírni, ez a terjedelmes hamisítás helyesebb lett volna, mint a Madách-mű néhány ismert mondata? Hiszen ezekről mindenki tudja, hogy nem Milton írta! Így sokkal kevésbé csapjuk be a közönséget. Mindezt előbb-utóbb be fogják látni." És ha nem látják be?! Akkor is nehéz, a játék és felfedezés csábításának ellenállni. Az én Évám tehát így szólal meg, amikor rákerül a sor: „János, nekem szükségem volna pénzre" - és Ádámnak válaszolnia kell: „Egy fillérem sincs, mind elhordtad immár."

Tiszteletadás ez, úgy érzem, a madáchi műnek, nemzeti drámánknak. Ez a rokonság egy filológus részéről még pontosabban kimutatható. Az én munkámhoz, úgy érzem, elegendő volt ennyi is. A bibliai téma az egész emberiségé, onnan meríteni tehát nem jelent epigonságot, és az ilyen találkozások sem jelenthetnek mást, mint rendkívül magas színvonalú eszmei rokonságot.

És ismét létrejött a valószínűtlen álom. Elérkeztünk ahhoz a ponthoz, hogyan fejeződjék be előadásunk. Az emberiség tragikumát mutassuk meg? Sokkoljuk önmagunkat? Ma már ez divat lett, manír. Éhesek vagyunk a tisztaságra, az emberségre, a biztatásra, az igazságra. A mi feladatunk nem lehet más, mint az elvesztett bibliai Éden helyett küzdeni a mi világunkért. A gyerekek tehát elviszik a szögesdrótokat, és ha Milton öregen, vakon bízni tudott, akkor a mi előadásunk is csak ehhez a felfogáshoz lehet hűséges.

„Ha ezt tudod, a tudomány egészét érted,
csak adj tudásodhoz megillető
tettet, s hitet, erényt, mérsékletet,
akkor az Édent itthagynod nem lesz gyűlölt:
sokkal derűsebb Édent lelsz magadban."

Az első lépések nehezek, bizonytalanok, de mégis menni kell, kéz a kézben, lassú vándorléptekkel, az annyira vágyott új Éden felé.

ALMÁSI MIKLÓS

A mű és a jelen birkózása

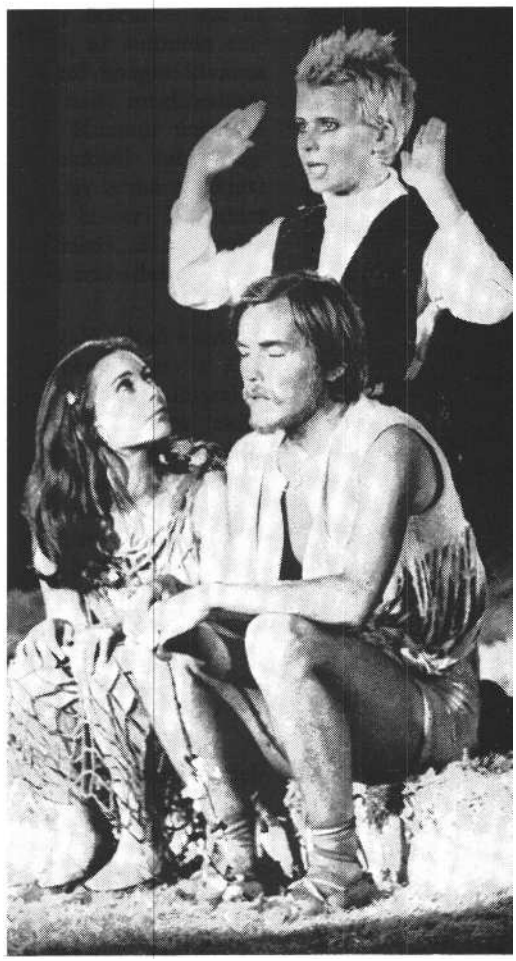
Az Elveszett paradicsom színpadon

Ma már elfogadott gyakorlat, hogy a színpadon látható mű: válogatás. Szelekció egy nagyobb irodalmi formájában eleve túlméretezett darabból. Hochhuth *Helytartója, Katonákja,* prózai művek dramatizálása, sőt Shakespeare-adaptációk (pl. *a Rózsák. háborúja) is* így készülnek - miért ne lehetne tízezer sort meghaladó eposzt színpadra állítani? A műfajbeli kifogásokat - melyek csupán a mű hosszúságában látják természetesen a műfaji ellenvetések lényegét - ezért nem szeretem. *Az Elveszett paradicsom*-nak nemcsak az a funkciója lehet, hogy megismertet egy olyan irodalmi előképpel, amelyről keveset tudunk, hanem tartalmánál, drámai vázánál, sőt gondolati vonatkozásainál fogva olyan anyag, ami felénk sugárzik, s képes beleszólni a mába is. Kazimir válogatása és rendezése, az előadás színes pezsgése igazolja is ezt a személyazonosságot, ezt a jelenhez kötöttséget - bár a műben rejlő lehetőségeket, saját koncepcionális szándékait nem engedte teljesen kifutni. Nem az eposz, s nem is a puritán költő idegen világa az, ami visszafogja kezét - hanem az értelmezés, a mára vonatkoztatás egyenetlensége. Az előadás pazar és bosszantó, színi lehetőségeiben régen látott gazdagságú vállalkozás - és lebilincselő *látvány,* alig átütő gondolati körvonalakkal. A Körszínház programjának, koncepciójának megújítása ezúttal elmarad: bár sikeres estét láttunk.

Kazimir nemcsak aktualizálni akarja a művet, hanem a mában megeleveníteni. Arra törekszik - mint ezt az Ádám, a Sátán és az Atya alakjának megfogalmazásából jól kivehetjük -, hogy az ember felnőtté válásának folyamatát, naivan tragikus, kikerülhetetlenségében egyszerű előtörténetét jelenítse meg. Kicsit azzal a szemmel is akarja láttatni a mítoszoktól való elszakadás folyamatát, melyben felcsillanhat mindenfajta álomtól, édeskés gyermekmesétől és megvalósíthatatlanul csodás utópiától való el-válásunk tragikus útja is: ez a világosságra való nevelődés, az önmegváltás gyermekkorát keresi Miltonban. Teljes joggal, mert ezt a felfogást maga Milton sugallja. *Az Elveszett paradicsom,* puritán-forradalmi ideológiájával is ezt a tragikus búcsút igyekszik megragadni, a bűnbeesés szekularizációját, a mítoszokkal egyenrangúvá tett evilági életet. Ez a földi-emberi szenvedés nem az isteni paradicsommal szemben kap nála hangsúlyt - annak csak folytatása, ki-egészítése lesz. Az ótestamentumi próféták jövendölését kéri számon, mind a vallásos világképtől, mind korától: a fel-nőtt ember születésének jogát, a mítoszoktól való elszakadás kínját és kötelességét. Ezért foglal el olyan központi helyet az eposzban is, s még inkább Kazimir felfogásában az autonóm módon szabad ember legendákba szőtt születés-története, az a hős, aki már választhat a kínlódással elegy önállóság és a passzívan szép paradicsom között, s aki számára a földi élet már nem „siralom-völgy" többé, hanem olyan szenvedés-történet, mely önmaga megvalósításához, gazdagításához is vezet. Az előadás egyik szándéka - úgy érzem - ezt az evilágiságra készülődő, az autonóm emberi lét vízióját hirdető hangot kívánta kiemelni, s a maga naiv megfogalmazásában maivá tenni. Kazimir úgy utal az autonóm ember bukástól való megkörnyékezettségére, hogy a mára tekint: kockázat nélkül nincs emberi lét, nincs forradalom - de a bukás, a szenvedés is innen származik. A szabadság mindig kétarcú gyakorlat.

A mitikus múlttól való búcsú azonban közelebbről is érint bennünket: a szocialista fejlődés korábbi fejlődésszaka-szán mi is kialakítottunk egy sok tekintetben legendaszerűnek bizonyult képet a társadalomról, egy ideálvilágról - az elmúlt tíz év során viszont éppen azt tanuljuk meg elviselni, miképp kell ettől a legendaszerűen szép és homályos, megkapó, ám gáncsoló mitikus múlttól elszakadni, s miként lehet ezt a realitásban élve folytatni. Kazimir másik gondolati fonala ebben az aktuális vonatkozásban segít újraolvasni az *Elveszett paradicsomot.*

Ez a két gondolati támpont rendelkezik olyan elektrifikáló erővel, hogy segítsen szelektálni az eposz monumentális, színpadilag átfoghatatlan tömegéből, hogy átforrósítsa az előadást, s közel-hozza annak jelképrendszerét is a nézőhöz. E két pillér elegendő is lehetne, hogy intellektuális izgalommal támassza fel, nemcsak a mind ez ideig hallott műremekeket, hanem mindazt a lap-pangó szenvedélyt is, mely a felnőttség,



MILTON: ELVESZETT PARADICSOM (KÖRSZÍNHÁZ)
BITSKEY TIBOR (SÁTÁN)

VENCZEL VERA (ÉVA), KOZÁK ANDRÁS (ÁDÁM) ÉS ESZTERGÁLYOS CECÍLIA (RAFAEL)

bűnbeesés, legendás múlt, politikai önállóság gondolatkörének vonzásában még ma is jobbára rejtetten él szavainkban, utalásainkban, művészi közéletünkben. Az ugródeszka tehát megvan, s Kazimir elvitathatatlan érdeme, hogy ezeken a pontokon jelölte ki a Miltonnal való randevúnk helyét. Kezében volt tehát a művet összefogó és átlényegítő váz titka, s az első részben, a zárójelenetben, valamint néhány részlet tündöklő sokszínűségében fel is csillan ez a gondolati fonal. Egészében azonban engedett a részletek uralmának, az ötletek pazar pompájának, hagyta, hogy a szellemes, oly-kor valóban zseniális, máskor banális megoldások részletelemei ragadják magukkal, s homályosítsák el az alapgondolatot, azt a „miért"-et, ami mindent megmagyarázna, s ami az egész előadás értelmét-lényegét összefoghatná. S ezen a ponton kezdődne vitánk a körszínházi estével.

Mindaddig drukkolunk ugyanis a rendezőnek, amíg úgy érezzük, hogy az eposz archaikus lírája és naiv tragikuma morális és politikai történelmünk csomópontjaival keres érintkezést. Amíg érzékelni tudjuk, hogy nem irodalomtörténeti ez a múlt, hanem a mi múltunk, addig feszülten figyelünk, s várjuk e gondolat, e törekvés kibontakozását. Drukkolunk - nemcsak azért, mert ebben az évszázadok által próbált tükörben újabb arcunkat reméljük felismerni, hanem azért is, mert tudjuk, hogy ez a revitalizálási kísérlet nem is olyan veszélytelen. A durva aktualizálás, az át-költés éppúgy fenyegeti, mint a politikai utalások félreérthetősége - vagy el-mosódott érthetetlensége: végül is, ha múltunkról szólunk, jelenünket akarjuk alakítani, s ez nemcsak felelősséggel, de kockázattal is jár. Vitánk ott kezdődne az előadással, hogy Kazimir kicsit önmagához lett hűtlen e játékosság során: megtalálta ugyan a revitalizálás lehetőségét, sőt azt a társadalomkritikai mozzanatot is, melyet a jelen számára elmondania fájdalmas kötelesség is lehet - de nem viszi következetesen végig ennek a koncepciónak következményeit. Az Isten mint bürokrata, a hippi ördögök vagy elszórt célzások még nem ézékeltetik a koncepció mélyebb értelmét: részletek, frappáns ötletek maradnak, melyekhez színesebb, de más szimbolika nyelvén beszélő, más irányba sodró ötletek csatlakoznak (pl. katolikus mitológia bekapcsolása, az elhibázott Madách-utalás), s ez már gyengíti az alapkoncepció érvényesülését. Az volt a benyomásunk, hogy az előadásban az ötlet dominál a koncepció felett, s Kazimir hagyja magát az egyszerűbb, de színházszerűen látványos megoldásoktól vezetni, ahelyett hogy *azokon keresztül* maradna ura az egésznek, a színházszerűség reformján keresztül maradna hű saját koncepciójához. Ezért úgy éreztük, hiányzik az előadásból az az intellektuális feszültség, mely a régebbi körszín-házbeli vállalkozásokat jellemezte: a ránk vonatkoztatás politikai, morális és társadalmi bátorsága. Igaz, azokkal a művekkel - *A leláncolt* Prométheusztól *a 11. Richárdon* át *a Marióig* - könnyebb volt ezt a töltést megteremteni: a drámaiság kiemelése és a politikai színház törekvése, a jelen gondjaihoz való kapcsolódás közelebb állt egymáshoz. *Az Elveszett paradicsomban* ez a politikum áttételesebben érvényesül, kiemelése és érzékeltetése nagyobb rendezői és gondolati bátorságot igényel. Ez az igény már a szöveg válogatásán kezdődik, és tart egészen a színészek mozgatásáig. Az anyagot formáló összefoglaló gondolat jelenléte halványult el, és végül is ezt a politikumot hiányoltuk igazán. Kazimir mintha visszahúzódott volna a pazarul csapongó ötletek mögé, *vagy* mint-ha a színes részletként is élvezhető jelenetek pótolták volna ezt a mára vonatkozó koncepciót. Persze ez a hiányérzetünk voltaképp igazságtalan: csak azért érezzük ilyen erősen, mert abból indulunk ki, hogy Kazimir Körszínházát, egész színházművészeti programját nem mellékesen, a többiek között elrejtve jellemzi a politikum, hanem ebben a politizáló törekvésben foglalta össze küldetését. Nála tehát a politikai intellektuális feszültség gyengülését többszörös felnagyításban veszi észre a néző. Egyébként ebből az attitűdjéből az is következik, hogy amint nem érvényesíti ezt a törekvését, úgy ez a rendezői koncepció gyengüléseként érződik a nézőtéren.

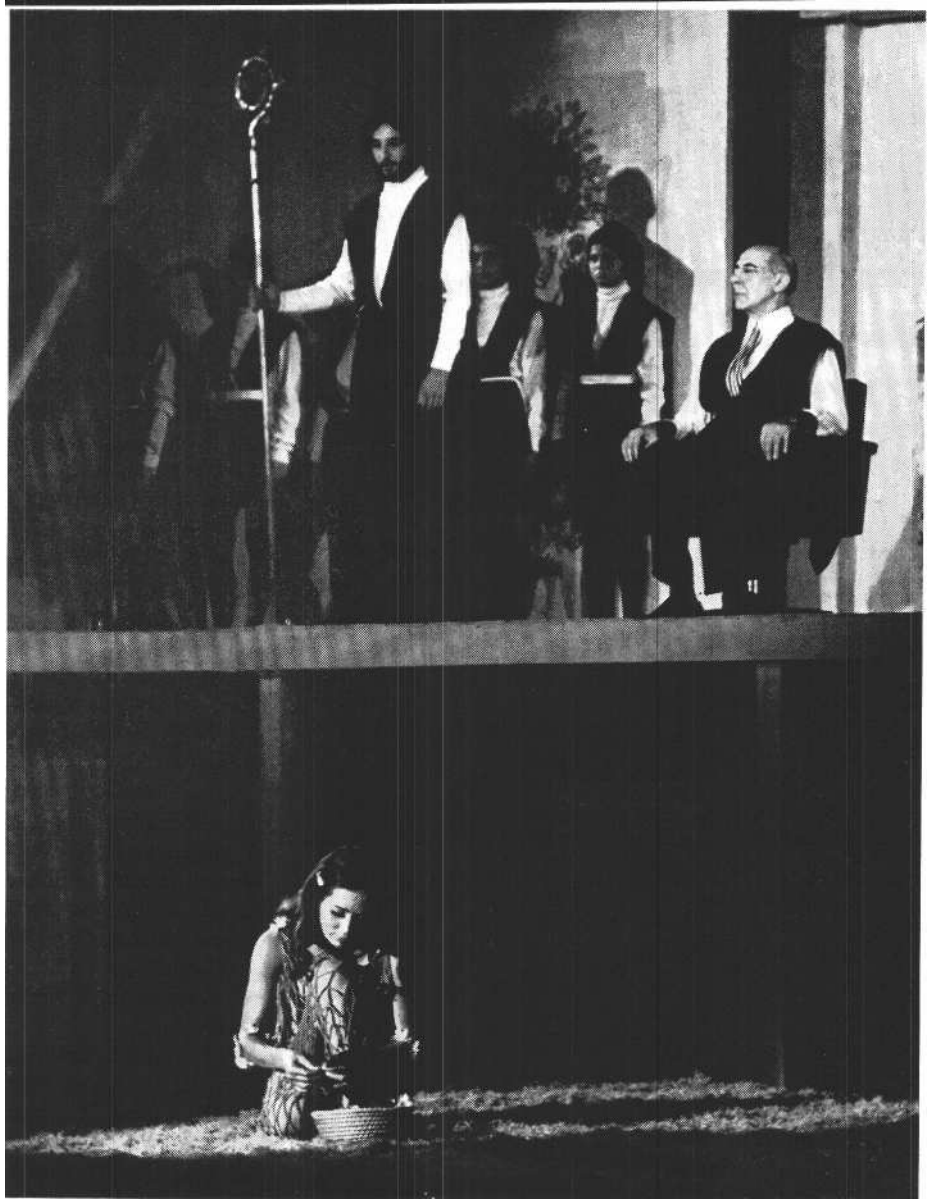
Az előadás valahogy nem tudta megteremteni a színházszerűség bravúros játékosságának, valamint intellektuális tartalmának összefonódását, és ezzel a játékos elem - az előadás sikeres kísérlete, vonzó megoldása - önállósult, és teret nyert a központi gondolattal szemben. A rendőrangyalok és hippi ördögök koreográfiája például nagyszerű betétsorozat, de minden egyes fordulóponton más és más funkcióval lép be a játékba, megtöri a szöveg utalásrendszerét, látványossága nem a mű és a jelen birkózása tereli a figyelmünket, nem a morális gondjaink tudatosítását segíti elő, hanem tompítja esetleges eretnek gondolatainkat - melyeket pedig a mű sugallt. Elhessegeti társadalomkritikai benyomásainkat: a látványosság bája és tempója olykor már önmagáért és nem a gondolati tartalomért él. Ami nem zavaró, ellenkezőleg, felszabadító hatású, szórakoztató, jóllehet helyenként bosszantóan egyszerűsít, mert didaktikusan illusztrál. De ez a látványos játék nem tud kontaktust találni a gondolattal. Az átfogó gondolati feszültségív hiánya vezet olyan már-már dilettáns betétekhez, mint *Az ember tragédiájára* való élőképes utalás. A néző itt végképp elveszti a kapott útbaigazítást. Azt kell-e gondolnia, hogy *az Elveszett paradicsom* voltaképp ugyanolyan, mint *Az ember tragédiája* - és a műsorfüzet jegyzetei ebbe az irányba kalauzolják -, vagy úgy kell-e éreznie, hogy végül is nem érdemes azon törődnie, érti-e a gondolat vonal-vezetését, vagy sem, élvezni kell a részletek pompáját. Egyik sem rokonszenves eredmény, jóllehet egyik sem szándékolt. S bár karikírozom a nézőtéri reakciót - a néző tévedései, értelmezésbeli kétségei a rendezői koncepciók lazaságának tudható be.

Az előadás - ebből is következően - paradox hatású: amit eddig a hiánylistán soroltunk fel, az a sikeres megoldások oldalán újra jelentkezik: a központi gondolat elhomályosulása ad ugyanis teret a részletek pazar játékszabadságának, az ötletek színes kavalkádjának. Kazimir abból indul ki, hogy a színi játék csak úgy tudja elevenné tenni ezt az el-felejtett eposzt, ha elszakad tőle, ha né-majátékok, betétek, értelmező jelzések és pergő ötletek sorával el is távolodik attól - hogy kerülő úton térjen hozzá vissza. Ez a kettős szerep élteti jeleneteit, ragyogó és elhamarkodott színi megoldásait. Kitűnő a szövegre koncentráló színpadi megoldás: a puszta tér, a fű és a dobogó sivársága, melyet csak a néző fantáziája népesíthet be - melyhez a játék csak stimulusokat adhat. Itt az eposz szinte két stílusban szólalhat meg: *oratóriumszerűen elmondva és illusztrációs misztériumjátékként előadva, magyarázva.* Koncepcionális értelemben megkapó az első emberpár ébredésének és egymásra ismerésének játéka, a hippi koreográfia folthatása (bár *zavar* a West Side Story filmemléke). S megkapó a szöveg fenségének és a játék banális naivitásának állandóan játszó párhuza-

ma, amit talán *Esztergályos Cecília di*rekten groteszk játékfelfogása tudatosít, de ami ott él a játék egészében. Az elő-adásnak ezekben a vívmányokban van erőssége: Kazimir még azt az ódiumot is vállalja, hogy egy-egy ötlet - ha utána-gondolunk - nem illik az összképbe, félrevisz a mondanivalótól. Vállalja, mert tudja, hogy a színi hatás spontaneitásában senki sem mérlegel - csak sikerül-jön ezt a spontán hatást megteremteni. Ez a részletek dramaturgiájának előnye - bár nagy árat kell érte fizetnie, mert az előadás után azért csak motoszkálni kezd az ember fejében, hogy jó néhány „miért"-re nem kapott választ.

Kazimir egyetlen körszínházbeli vállalkozásában sem élt ilyen szabadon és szabadosan az impulzív ötletek rendezői lehetőségével. Itt még csak a részlet-sikerekhez vezetett eszközeinek felfrissítése - felteszem azonban, hogy ez a kísérlet később fogja kamatoztatni hatását.

Az előadás a játékra épül, a látványos, pergő ritmusú epizódok egymást kergető folthatásaira. E játék pilléreit két alakítás szolgálja, *Kozák Andrásé* és *Bitskey Tiboré*. Kozák Ádámja nem másolja a madáchit, naiv, olykor gyermeteg, de minden eseményben a dolgok logikáját és az emberi tájékozódás fogódzóit keresi. Nem sejteni benne a történelmet végigjáró embert, nem is akar az lenni: ősatya marad - fiatal változatában, aki bár minden naiv tiszteletet megad a túlviláginak, mégis ízig-vérig evilági. Kozák mozgása még őriz néhány elfogult, félszeg maradványt korábbi stílusából, ma már mégis felnőtt, nagy képességű színész. Bitskey Sátánja az elő-adás koncepciójának is pontos támpontja: nem ellenpólusa a jónak - voltaképp ugyanolyan angyal, mint a többi, legfeljebb önálló kerekekkel gondolkozó fejet visel, *s ezért* nem tudja elviselni az égi hierarchia avult rendjét. De nem is csak a racionalizmus *erényeinek* megtestesítője: már feltűnik benne a manipulátor, az alattvalóit és az emberpárt játékszerként kezelő intellektus. Ez a manipuláció az ördögi benne: nem kénköves indulatok, hanem a hideg számítás teszi diabolikussá. Bitskey visszafogott lendülete, kidolgozott mozgáskultúrája hangsúlyozza ezt az emberi vonást, ugyanakkor ki is emeli embertelenségét: így építi fel a csábító alakját. Beszédkultúrája nagyot fejlődött, dikciója a bonyolult szövegrészekben is tagolt: uralja a színpadot, meghatározza azt, ami ott



MILTON: ELVESZETT PARADICSOM (KÖRSZÍNHÁZ) VENCZEL VERA (ÉVA), VALLAI PÉTER (FIÚ), BALÁZS SAMU (ATYA)

történik. Jelen van. Ebből következik viszont, hogy nemcsak az ördögök kénytelenek hozzá idomulni, hanem partnerei is - Ádám, s főként az Atya. Ami nem mindig válik az összkép javára.

Venczel Vera bájos és gyermeteg Éva, ám csak akkor lebilincselő, mikor felhőtlen a boldogság: a szenvedés sokrétűségének, végtelenségének érzékeltetéséhez nincsenek eszközei. Talán ezért nem tud igazán Kozák temperamentumbeli ellentéte és partnere lenni, s ezért bontakozik ki ebből a bájból egy emberi s gondjaival jelen levő Éva. Ki kell emelnünk *Esztergályos Cecíliát* Rafael angyal szerepében: amit csinál, elüt társai játékrendjétől, s mégis, mini-jelenetében úgy érezzük, ő találta meg leginkább a mű feltámasztásának hite-les lehetségét. Groteszk és naiv clown: túlzott komolysággal adja elő küldetését, és ez a túlzás egyszerre nyújtja az eredeti szerepet és állítja mellé mind-járt a kérdőjeleit is. (Ez a fogás - mint már említettük - Kazimir kísérletező készségét dicséri: innen is látni, hogy érezte a puritán komolyság színpadi el-viselhetetlenségét, a mű feltámasztásában *a mosoly* szükségességét. Kár, hogy nem élt vele szabadabb kézzel.) *Balázs Samu* hiteles Atya, bürokrata ruháját csak viseli, szövegébe beburkolódzik inkább, és ez jobban áll neki. Komor fenségén olykor átüt a naivitás, és ezzel máris kontaktust teremt a mai nézőhöz.

Külön kell szólnunk *a* térről, *Rajkay György* díszleteiről, a Paradicsomot megjelenítő Körszínház belső térképe-zéséről. Fű és - egy emeletnyi magas-ságban - az ég, néhány kellék a szín-változásokhoz. Ideálisan kopár és a fan-táziát mégis beindító keret ez a szöveg sokrétűbb drámaisága köré. Csak az Ég alatt kiépített kis falusi tornác funkció-ját nem értjük: mindenféle házi szer-szám lóg a falon, természetesen rokka is, ami ma már minden jobb házban meg-található. Ez a készlet már feltehetően az itt nem mutatott későbbi kifejlet előrejelzése. *Jánosy István* fordítása lendületes, olykor feleslegesen bonyodalmas szöveget ad kölcsön a színészeknek, egészében azonban feszült és drámai verselésű.

PÁLYI ANDRÁS

Ártatlanság és dráma

Milton Ádámja: Kozák András

Régi probléma: ábrázolható-e, behozható-e a színpadra az ártatlanság? Mert régi igazság: drámai vétség nélkül nincs dráma. Mit tegyen tehát a színész, aki szerepe szerint ártatlanul lép a színpadra, s csak a játék során vétkezik? A gyenge vagy közepes színész egyszerűen semmit sem tesz, csak mosolyog vagy együgyűen bambul, ezzel akarván megteremteni későbbi vétkességének ellen-pólusát, amikor majd szenvedély és gyűlölet lobbanhat benne. A jó színész más utat próbál: valamilyen rejtett drámai vétséget éreztet az ártatlan figurában, ha a szerep mást nem enged, legalább azokat a jellembeli fogyatékosságokat mutatja meg, melyek az erkölcsi bukást, a bűnt előre jelzik.

Kozák András, aki Milton *Elveszett paradicsomának* Ádámját alakítja a Körszínházban, nem élhet ezzel a megoldással. Élhetne vele, ha a mű a görög mitológiából merítené témáját, s élhetne vele, ha a darab újkori dráma lenne. A Milton által megidézett keresztény mitológia szerint azonban Ádám, mielőtt bűnbe esik, teljesen ártatlan: nincs rajta ősöktől vagy istenektől örökölt bűn avagy átok, nem hordozza magában az előző nemzedékek vétkeit, mint Ibsen hősei, és későbbi vétkét dramaturgiailag is csak egyetlen motívum jelzi előre: hogy az Atya óhaja szerint szabad akaratából dönthet a bűn és az erény között. De Ádám a játék indulásakor még ezt sem tudja, erre a választási lehetőségre is csak a Sátán ébreszti rá: tehát a tökéletes természeti ártatlanság állapotában van. Mit kezdhet a színész ezzel a tökéletes ártatlansággal?

Kozák András egy pontosan, részletesen kidolgozott, nagyszerű színészi alakítással feleli meg a kérdést. A fiatal színész pályáján kétségkívül jelentős állomás ez a körszínházi Ádám; nem mint-ha nem figyelhettünk volna már fel egy-egy sokat ígérő gesztusára, egy-egy szép szerepmegoldására, de a mostani fel-adat olyan magas követelményt állított eléje, amelynek csak színészi eszközeit tudatosan, rendszeresen fejlesztő, kor-szerű felkészültségű színész felelhetett meg. És Kozák András megfelelt, egy-úttal azt is bizonyítva, hogy a magas szintű művészi teljesítményhez nemcsak a mércét kell magasra emelni, hanem a színésznek is olyan „készenlétben" kell állnia, hogy a nagy feladatok, melyek rendszerint lehetetlennek tűnnek, ne kudarcot hozzanak, hanem sikert.

A legnagyobb tapsot mégsem Kozák András kapja a Körszínházban, holott a legjelesebb alakítást kétségkívül ő nyújtja. De ezt is jellemzőnek érzem. Eszem-be jut Brecht egyik írása, melyben arról panaszkodik, hogy elérve egy-egy színészénél a megkívánt tudatosságot, e tudatos játékra eleinte milyen vak volt a közönség, mely minden áron - azaz a lehető legolcsóbban is - azonosulni akart a játék hőseivel, vagyis csak érezni akart, anélkül, hogy bármit tudatosulni engedett volna magában.

Kozák András Ádámja tele van érzelemmel. De egyetlen percre sem hagyja, hogy érzelmileg azonosuljunk ezzel az Ádámmal. Holott egyetlen percig sem karikíroz. Hogy mit tesz? Távol tartja magát Ádámtól - és távol tart minket is. A mitologikus történet eleve lehetet-lenné teszi az azonosulást: Ádám, akiben még nincs meg „a jó és a rossz tudása", más, mint mi. Kozák úgy tekinti Ádámot, ahogy az ember a gyermekkorára tekint vissza. Vagy az emberiség gyermekkorára? Mindegy. Amire Kozák apellál, az a teljes ártatlanság utáni nosztalgiánk. Innen indul el, ezzel exponálja a drámát, melynek tetőpontján rá kell döbbennie, hogy vagy a tudást - és vele a szenvedést - választja vagy az ártatlanságot, és felismernie, hogy az ártatlanság - az ideális (vagy idealizált) gyermekkor minden szépségével - kevesebb a tudásnál. Ezért nemcsak hűségből követi Évát a „bűnbe", hanem akarati döntésével is: az állati - helye-sebben : még csak félemberi vagy ős-emberi - léte helyett így választja az emberi létet.

Kozák András számára e dráma az emberi tudás drámája; azé az emberi tudásé, melyben potenciálisan ott az ember nagysága is és bukása is (gondoljunk csak korunk nagy dilemmájára: a felszabadított atomenergiában rejlő hihetetlen gazdasági bőség és a végső pusztulás lehetőségeire), a tudás választása tehát, bár szükségszerű, nagy, tragikus kockázat. Ha megkísérelné, hogy azonosuljon az ősember-Ádámmal - mondjuk, ahogy Rousseau álmodta: komolyan véve az ősi természeti állapothoz való visszatérés nosztalgiáját -, elveszítené szín-padi hitelességét: ma már, minthogy tisztában vagyunk a tudás választásának szükségszerűségével, nem tudjuk komolyan venni a visszatérés alternatíváját, csupán álomnak, ábrándnak tartjuk, amivel eljátszhatunk. És ha mindez a szín-padon történik: az ártatlanság megmutatása - azaz nosztalgiánk, álmunk objektivizálása - előkészítheti a tudás tragikumának ábrázolását. Az ártatlanság ábrázolására így egyetlen lehetőség kínálkozik: a távolság állandó megtartása a játszó színész és a játszott alak közt, a brechti értelemben vett elidegenített já-

MILTON: ELVESZETT PARADICSOM (KÖRSZÍNHÁZ). KOZÁK ANDRÁS (ÁDÁM) ÉS VENCZEL VERA (ÉVA)

ték: Kozák András minden gesztusában benne van az is, amit *nem* tesz, vagyis egy sor más lehetőséget kizárva választ egy-egy gesztust, s ezáltal állandó kontroll alatt tartja Ádám-alakítását, sőt a nézővel is kontrolláltatja.

Mielőtt azonban konkrét példát említenénk a fenti gondolatsor illusztrálására, hadd szóljunk néhány szót az alakítás érzelmi szférájáról. Ez a tudatosan megmutatott, elidegenített Ádám - érzelmi lény. A világra, a természetre csak érzelmileg reagál: ezért kevesebb és boldogabb, mint a „bűnbe esett" Ádám. Kozák András - épp a színész-szerep közti távolság megtartásával - megtalálta a lehetőségét, hogy érzelmileg rend-kívül gazdag figurát állítson a színpad-ra. Ádám ebben a redukált, ősemberi létben mégiscsak ember - érzelmi szinten: minden jelenségre az emberi reakciók érzelmi rétegével felel.

Az Atya elküldi Rafaelt, hogy figyelmeztesse, óvja az emberpárt a Sátán kísértésétől. Rafael batyuval a hátán, messzi útról érkező vándorként jön be a színre. Ádám almával kínálja az angyalt, akit bár csábít a gondolat, hogy földi táplálékot vegyen magához, de mégsem eszik; Ádám ekkor felemel egy almát, megköpködi, beleharap, arcára huncut mosoly fut, ami az alma fanyarságának is szólhat, az angyalnak is - kínálásképp -, de Évának is: benne van a beavatottság érzése, elfogja a büszkeség, utóvégre egy „égi lény" jött hozzá látogatóba, ami a paradicsomkertben sem mindennapi dolog. Ebben a mosolyban tehát a valóság több aspektusára is felelő emberi reakciót figyelhetünk meg, amely - bár komplex emberi reakció - mégis megmarad a mosoly érzelemszintjén. Tudatosságot csak a színészben - és nem az ábrázolt Ádámban - érzünk, aki *megmutatja* ezt *az* össze-tett érzelmi reagálást.

E színészi tudatosságot talán még érzékletesebben vizsgálhatjuk egy másik példán: a játék elején Ádám - mint boldog faun csodálatos kertjében - a tiltott gyümölcsű fát locsolja kis kannájával, minden levelet külön-külön. Maga az akció - a falevelek locsolása - meglehetősen értelmetlen lenne, ha Kozák András színészi mimikája nem irányítaná magára figyelmünket. Ebben a némajátékban - rögtön megértjük - nem a falevelek locsolása a lényeg, ha-nem a pantomimikus játék, melyhez hangulati elemként járul a paradicsomkerti miliő: a délies fény, a locsolás mint

MILTON: ELVESZETT PARADICSOM (KÖKSZÍNHÁZ). KOZÁK ANDRÁS (ÁDÁM) ÉS VENCZEL VERA (ÉVA

a bőség szimbóluma, a fa, ízletes, de tiltott gyümölccsel, mely későbbi - végzetes - szerepével itt még inkább csak színt, életet hoz s nem tragikumot. Mindezzel a hangulati aláfestéssel Kozák mimikáját figyeljük, aki pontosan tudja, kézmozdulatainak lágy megtörésével, teste finom hajlásával, jelzés-gesztusaival s arca fegyelmezetten kidolgozott ragyogásával hogyan kell Ádám egyszerű és tökéletes boldogságát éreztetni. Ez a mimika egyrészt indokolja a látszólag értelmetlen akciót: ha Ádám lehajolna a fa tövéhez, épp a mimikától, a különleges *színházi* élménytől fosztana meg; így viszont, hogy nem a fa tövét locsolja, hanem a leveleket, maga a - természetesen víz nélkül történő - locsolás jelképes jelentést kap: a kellemes munkavégzés stb. szimbóluma lesz.

A pantomim - mint tudatos absztrakció - különösen alkalmas a színész-szerep távolság jelzésére. S talán ezért is épít Kozák András egy sor ilyen elemet alakításába, amire bőven sorolhatnánk a példákat: az egyik jelenetben, miközben Évával beszél, kezével véletlenül megérinti a Sátánt, aki kísértőként ott sündörög köröttük, de a rendezői elképzelés szerint ekkor még „nem látják" - Kozák ekkor visszahúzza a kezét, csodálkozó pillantást vet rá, de már folytatja is Évával a párbeszédet; majd ami-kor Évát keresiűzi a kertben, fut, meg-áll, szemével kutatja a vidéket, tekintete egy pillanatra az első sorban megvilágított nézőkre esik, ismét elcsodálkozik (bravúros „elidegenítő" mimika!), és máris tovább kutat; vagy amikor Évával felfedezik egymás testének különbözőségeit, finom mozdulatokkal érintve a másik testét, a pantomimikus játékban Ádám egyszer csak felfedezi Éva tapintását a saját arcán, s Kozák ismét jelzi, hogy ő többet tud Ádámról, mint Ádám önmagáról.

Ez az aprólékosan kidolgozott szerepépítés azonban a dráma bekövetkeztével, a „bűn" elkövetésével és választásával kap értelmet: a játék legizzóbb percei azok, amikor Éva már „bűnös állapotba" került, átalakult, szenvedélyes és lángoló lett, Ádám pedig még tudatlan: a végsőkig fokozott tudatlanság, mint vihar előtti csend, már közvetlenül az érzelmi robbanás erejét növeli. Iszonyú gyűlölet: és szenvedélyes kötődés gyullad benne az asszony iránt, s amikor kiejti e szavakat: „Minden élőnek anyja, általad él az ember", ebben már ott a szenvedés és a tudás keserűsége, a bukott ember drámai nagysága. Amikor az Atya kiűzeti őket a paradicsomból, Ádám és Éva ismét felismeri egymást: ez a pantomimikus játék azonban nem a naiv és kedves-groteszk ismerkedés játéka, hanem tudás: a testi szenvedélyeinek és szenvedéseinek kiszolgáltatott ember tudása. A pantomim absztrakciójával: az emberi test tudása önmagáról.

Kozák András Ádámjában talán a felnőtté válás drámai folyamatát kísérhetjük szemmel? Többet: ez a színész nem-csak a színi mesterségből tud elismerés-re méltóan sokat, hanem az emberről - rólunk is, akik ott ülünk a nézőtéren.

magyar játékszín

KOMÉDIÁS JÁTÉKOK A SZENTENDREI TEÁTRUMBAN

TAKÁCS ISTVÁN

„Csak tessék, tessék, Nagyérdemű!"

Hegyoldalba kúszó, szűk utcácskák, sok templomtorony, várszerűen kiemelkedő magaslaton masszív, erődnek sem utolsó szentegyház. Így fogad már a víz felől Szentendre. A parti házsorok és a víz között épp hogy elfér az országút betonszalagja, hemzseg a rengeteg kocsi - akár Perugiában vagy Splitben képzelhetem magam, ott húzódik így a víz-parton az út, sziklára tapadva. Aztán itt a sarkon a Görög Kancsó, mely kitűnő kisvendéglő, s ebbéli mivoltában az sem zavarja, hogy amióta először láttam a cégérét, azóta találgatom: vajon Keats verscíme, *az Óda egy görög vázához* jelent-e meg kissé pontatlan fordításban e cégér feliratán, vagy csak egyszerűen arról van szó, hogy itt görög kalmárok is laktak volt, akik feltehetően kancsóból fogyasztották a bort, s a kései kocsma-utód eme emlékezetes aktusra emlékezik kegyelettel? A Görög Kancsó mindenesetre a Görög utca Duna felőli torkolatában áll, s illik ezen a meredek, kicsit görbe utcán megközelíteni a városkát. Több okból. Részint, mert ezen az alig százméteres utcácskán találhatjuk a messze földön híres fagylaltot készítő cukrászmester boltját, s a város egyik legszebb kapuját a balra nyíló kis közben. Részint pedig, mert a Görög utca egyenesen Szentendre szívébe vezet, a Főtérre, ahol sűrítetten található mind-az, ami erre a városkára jellemző: a bájosan provinciális barokk és a lehiggadt rokokó stílus, amelyhez jól illeszkedik az üzletek felirata, sőt még a közlekedési táblák rideg geometriája is.

Gyerünk tehát föl a Görög utcán, a szokásosnál sűrűbb áradású látogatók között. S botladozzunk át az enyv- és festékszagú díszletek, furcsa kellékek, villanydrótok, kábelek, reflektorállványok, nézőtéri széksorok és összeeszkábált, nyers fenyőfadeszkák édes gyanta-illatát árasztó, színpadnak mondott dobogók zűrzavarán - mert most másképp nem lehet kijutni a térre. Amíg itt ját-szik a Teátrum, addig ez a tenyérnyi, szabálytalan háromszögletű főtér egyszerre színház, nézőtér, díszletraktár, öltöző és társalgó, büfé és ruhatár. A földszinti ablakokon nem békés polgári ebédlők kredencére látni, hanem Szász Endre mesejelmezeire *a Comico-Tragoe*diából; ott függnek a szekrény oldalán, fölöttük békésen szunnyadoznak a birsalma- és őszibarackbefőttek. A teret környező házak átalakultak a Teátrum kiszolgáló helyiségeivé, s emeleti ablakaiba már most, kora délután odakészítették a párnákat, hogy kényelmesebb könyöklés essék, ha majd este megkezdődik a játék, melyet sokadszor látnak, de minden este mégis megnéznek. És közben egyre áradnak az emberek - egy-szerű hétköznap van ugyan, de teátrumi nap, s ilyenkor kora délután már itt az esti nézőközönség zöme.

Aztán valami furcsa történik. Kereplő berreg, cintányér csattog, kiabálások verik fel a nyüzsgés ellenére is csendes teret. Különös ruhás fiúk és lányok furakodnak a tömegben, egyiken szamár-fej riogat, a másik orcája olyan veres, mint a foszlott huszárnadrágja, itt egy kétméteres bakó, csuklyában, öles pallossal, emitt meg nyekergő kintornát teker-

get egy nyűtt atillás ifjú. És harsog a hívogató: „Csak tessék, tessék, Nagyérdemű!" A nézőtér magasba emelkedő ácsolatának hátsó oldalához tódul a nép - itt újabb színpad, még nyersebb és még hevenyészettebb, mint a „nagy" színpad, s a háttérben felirat: tudtul adja, hogy itt most ingyen és kalapozás mellőzésével tekinthetők meg az „ábrázolatok": *Gulás Miska és Káposzta Sári érzékeny históriája; A vérpohár, avagy a rang áldozatja; Az elátkozott malom, vagy hogyan győzte le Vitéz László a gonosz szellemeket;* meg A *farsangban szerencsét és örömet talált bús és édes leányzó.*

Egy pillanatra rámtör a *déjá vue* érzése: ezt, így, én már láttam, hallottam. Aztán „beugrik" az emlékezés: Stratford-upon-Avonban, Shakespeare volt lakóházával szemben a Falcon Hotel „pub"-jában ülök, ugyanígy kora dél-után, egy korsó Guinness mellett me-rengve az előző esti *julius* Caesar-előadáson a Royal Shakespeare Company Avon-parti színházában, s az aznap esti *Makrancos hölgyre* várva, amikor hat-nyolc, reneszánsz öltözékű fiatalember robban a helyiségbe, közöttük az egyik Sir John Falstaff kackiás bajszát-szakállát és tetemes potrohát viseli, a másik fiú főkötőt és szoknyát hord (talán ő Fordné asszony), és a jókedvű diákcsapat vaskos klapanciákkal hívogat az esti elő-adásra - nem a királyi színjátszókra, ha-nem az egyik stratfordi kollégium nagytermébe, ahol is a hajdan volt Shakespeare úr, stratfordi születési lakos - szembeni háziúr és a Falcon Hotel kocsmájának megbecsült törzsvendége - egyik víg színművét, *A windsori víg nő*ket adja elő a kollégium színjátszó társulata.

Itt, Szentendre főterén semmivel sem kevésbé szórakoztató ez az esti „főelő-adáshoz" kedvet csináló, „ráhangoló" komédiázás. Mert ezekben a XVIII-XIX. századi magyar vásári komédiákban, amelyek idén újdonságként kerültek a múlt évi két mű, *a Comico-Tragoedia* meg a *Pikko herceg és Jutka-Perzsi* mellé vagy elé, annyi a báj, *az* ötlet, a naiv érzelem, hogy aki jobban odafigyel, szinte drámatörténeti szemináriummal felérő ismeretanyagot gyűjthet, a harsogó jókedvű szórakozáson túl.

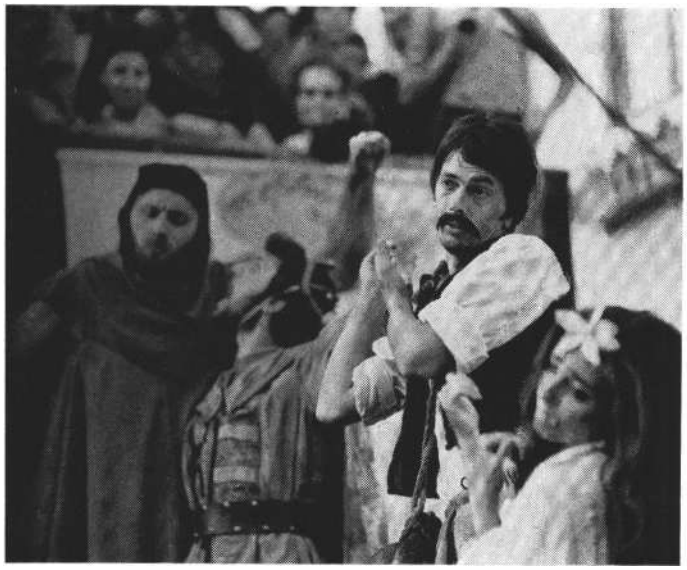
Az „ábrázolatok" ugyanis ma már mosolyogtatóan naiv történetek, stílusuk parodisztikusan hat, de vallanak egy korról, amikor ezek a darabok jelentették a magyar nyelvű színjátszást. Sőt, miközben nézem ezeket az ősi drámai alapszituációkat és ősi alapfigurákat sorakoztató művecskéket, arra kell gondolnom, hogy bennük jelen van lényegében mindaz a séma, amelyből nálunk később kifejlődik a népszínmű; mi több, az operettlibrettók sablonjai is itt vannak. és egynémely polgári dráma konfliktusalapjai is előtűnnek. Bizonyára szentségtörés, de nekem *A vérpohár, avagy a rang áldozatja* eszembe juttatja Schillert és *az Ármány és szerelem* konfliktusát, meg Goethe *Wertherét* - és nem tudom eldönteni, miközben ezt a népszínházat nézem-élvezem, hogy vajon a két költőóriás képviselte korszak „magas" irodalma szállt-e le ezekben a vásári játékokban a nép közé, vagy ezek-nek a vásári játékoknak a plebejus igazságai emelődtek „magas" irodalommá? Olyasmi ez, ahogyan az egész középkori angol népi színjátszásból kinőtt az angol reneszánsz drámája, színpadostul, drámatechnikástul, és ahogy a commedia dell'artéből kinőtt Goldoni.

Csak hát nálunk ez sem úgy volt, mint máshol; nálunk (újabb „áthallás"!) ebből majd Katona fiatalkori rémdrámái nőnek ki, némi német beütéssel, meg a vérgőzős Kisfaludy- és Vörösmarty-drámák, sőt Petőfi kísérletei. Szóval van itt mire figyelni, mert amíg ezeket a ragyogó stílusban tartott, a régit is felidéző és egy modern színjátszó-technikát is felvonultató, bájosan anakronisztikus és gyilkosan parodizáló „ábrázolásokat" nézem, mintegy előzményeit és magyarázóit a másfél óra múlva kezdődő két fődarabnak, arra is rá kell döbbennem, hogy a jelenlevő több száz ingyen-néző tekintélyes hányada nem vesz semmit észre a karikírozó játékstílusból, és a leggroteszkebb mimikát, a legtúlzóbb gesztust, a legszívfacsaróbb rájátszással elmondott szöveget is (elnézést a kifejezésért, de itt most ez igen találó) „egy az egyben" nézik. Csak a közönség fele nevet a karikaturisztikus figurákon, a színfalhasogatáson, az egyszerre parodizált és komolyan eljátszott stíluson, amely nemcsak a rendező Békés András érdeme, hanem a közreműködő és pompásan komédiázó színművészeti főiskolásoké is. A nézők másik fele bizony szipog *Gulás Miska és Káposzta Sári érzékeny históriáján,* és - akárcsak a szín-pad szélén üldögélő gyerekek, akik sikongással, belekiabálásokkal kísérik Vitéz László bábfigurájának tetteit - fel-háborodott meg óvó-figyelmeztető köz-beszólásokkal kommentálják a játékot.

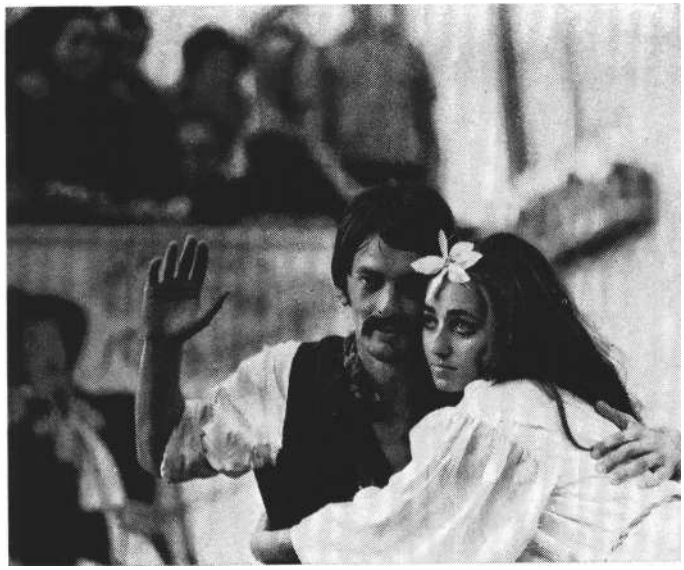
Népszínház és népszinházi közönség találkozása ez, amely találkozásnál tetteti érhetők az ősi színjátékelemek felfedezésén kívül az ősi ízlés-tradíciók nyomai és mindmáig jelenlevő hatásuk is. Ilyen szempontból ez a szentendrei délután felér egy alapos közművelődési tanulmánnyal, amely egyúttal „kézből" szolgáltatja önmaga bizonyító illusztrációit is.

Mire aztán felocsúdok töprengéseimből, lehet átsétálni a másik, a főszínpadhoz. Ahol a már tavaly is látott két darab némi meglepetést okoz: minden ugyanaz, mégis minden más egy kicsi-két. Mitől? Talán ettől a délutáni „rá-hangolástól". Más színeket, ízeket fedezek fel, mint az egy évvel ezelőtti elő-adásban, erősebb lett a közönséggel való együttjátszás, és ebben is a délutáni népi komédiák jótékony hatása érezhető. Még jobban belekomponált az előadásokba a tér, mozgásban, fényben, játékban, szín-helyekben; természetesebben játszik a templom erkélye, a zöldség- és gyümölcsbolt felirata; a Görög utca, ahol délután felballagtam, s ahonnan most ijesztő jelmezében, kaszáját emelve a Halál sétál elő komoran; játszik a csillagos ég, a *Pikkó herceg* tűzijátékának sziporkáival versenyre kelve; és játszik maga a közönség, amelynek nagyérdemű tagjai a kalmuk herceg és a tatár királyleány szomorú-víg zenés játéka végén a játszó személyek által valcerre kéretnek fel kellő reverenciával és komplimentekkel. És játszanak maguk e játszó személyek a szó azon értelmében, ahogyan a színész *játszik is* a szerepével, nemcsak *játssza:* rögtönöznek, variánsokat mutatnak be egy-egy mozdulatból, jellemző erejű gesztusból, és valósággal lubickolnak ebben a derűben, a népi komédiázás már-már elapadtnak hitt forrás-vizében.

Ez Szentendre teátrumának a varázsa, ez az együttjátszás - aminthogy hasonló varázs bűvöli Dubrovnikban vagy Aixen-Provence-ban is a látogatót az ottani estéken, s az ottani terecskéken, utcákon, bástyákon. A napjainkban oly fölös számban özönlő komor, nyomasztó és fárasztó színjátékok után felüdülés itt ez a játék és a játéknak ez az öröme, a népszínház szellemének revelálódása. Mindezért külön köszönet illeti azokat, akik „kitalálták" a Szentendrei Teátrumot, s nemkülönben azokat, akik eljátszották - nekünk, velünk, és maguknak is ezt a jó játékot. - *„Hát csak tessék, tessék, Nagyérdemű!"*



ELSŐ ÁBRÁZOLAT: BAKÓ AZ ATYÁHOZ
BAKÓ: URAM, SZÖRNYŰ SZÉGYEN, MELY CSALÁDOD ÉRI,
MIDŐN ALJA PÓRFI LEÁNYODAT KÉRI.



ÖTÖDIK ÁBRÁZOLAT: PÓRFI ÉS LEÁNY ÖLELKEZIK
PÓRFI: ERÉZD SZÍVEM DOBOGÁSÁT, ÉLTEM EGYETLEN REMÉNYE,
ÁDÁZ SORSOM ZORD CSAPÁSÁT BERAGYOGJA SZEMED FÉNYE.

SZÁNTÓ ERIKA

Siker Szentendrén

A lexikonok meghatározásai mindig szolgálnak érdekes tanulsággal. Pofonegyszerű, majdnem köztudottnak vélt megfogalmazásaik ráébresztik az embert olyan kézenfekvő igazságokra, amelyeket éppen természetességük miatt nagyon is könnyen elfelejt .. .

A Színházi Kislexikonban olvasom a következőket: „*Közönség* a színjátékon jelenlevő nézők összessége ... Az elő-adást egységes műalkotásként fogja föl, amelyben az író, rendező, színész, díszlettervező tevékenysége összeolvad. Élménye közösségi élmény, amely pillanatnyi benyomások ismételhetetlen sorozatára épül. A K. (lásd. Közönség) tehát jelenlétével és közvetlen reakcióival a színjáték alkotó tényezőjévé (együttjátszóvá - Mitspielerré) válik."

S ha tovább keresünk, a „siker" cím-szó is elgondolkoztató: „A siker a szín-házi alkotás egyik célja, a közönség elismerésének megszerzése. Aszerint, hogy a közönség melyik rétegét sikerül meghódítani, megkülönböztetnek sajtóst, amely a kritika, a szakmai körök elismerését jelenti, és közönség-S.t, amely a nagyközönség tetszésének kifejezője. Ez utóbbi többnyire egyben kasszasiker is, mert a közönség ilyenkor nagy tömegekben látogatja a színházat. A S. ellentéte a bukás."

Az első - közönségről szóló - meghatározás, mintha csak a Szentendrei Teátrum produkciójának gondos elemzése alapján készült volna. Mert Szentendrén a többi között bebizonyosodott, hogy amit annyiszor - közhelygyakorisággal -- szoktunk ismételni, igaz. A „javíthatatlan" közönség az előadást igenis „egységes műalkotásnak fogja föl, amelyben az író, rendező, színész, díszlettervező tevékenysége összeolvad..." A szentendrei esték varázsa ebben a valóban létrejött egységben van. Sokan és sokszor elsóhajtottuk már, hogy mekkora találmány volt Szentendre bájos főterét, sikátorszűk utcácskáit egy deszkadobogóval színházzá avatni, hogy mekkora él-vezet az már önmagában, hogy fejünk fölött nem fa- vagy betonszerkezet a tető, hanem a tintakék, csillagpettyes nyári égbolt ...

Mindez igaz, nagyon is az, hiszen egy szentendrei színházi este nemcsak színházzal, hanem jóleső csavargással, az egész város hangulatába való beleszippantással is kecsegtet, mégis ez talán csak az igazság „teteje" .. .

Mert a műalkotás egysége, amellyel a néző tavaly is - de idén teljesebben, csiszoltabban - találkozott, nem annyira a környezet „varázslata", mint hinnénk, sokkal inkább a környezet tudatos belekomponálása abba az élménybe, „amely pillanatnyi benyomások ismételhetetlen sorozatára épül".

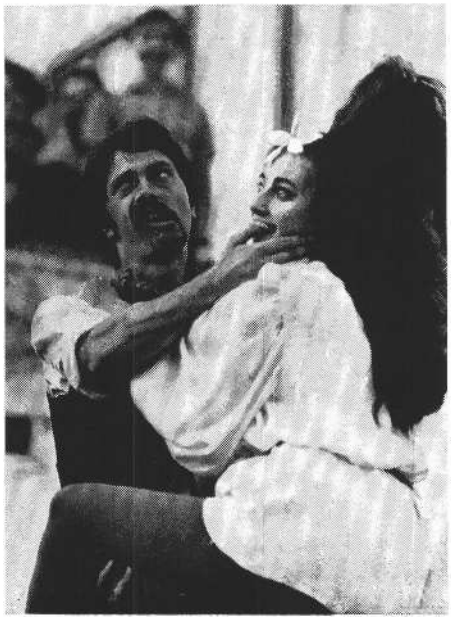
Kérdés, hogy mennyire lehet „tervszerűen" előidézni „pillanatnyi benyomások ismételhetetlen sorozatát"?

Gondolom, ha valaki végignézte volna a tavalyi nyolc, s az idei tizennégy estét, megnyugtathatná a kételkedőket: a színházi csodáknak, kivétel nélkül mindegyiknek, természettudományos magyarázatuk van. Ha az összes eddigi szentendrei előadást nincs is módunk összehasonlítani (kinek jutnak ilyen bőségben gondot, munkát feledő esték?), azért szembetűnő és bizonyító erejű az az átformálódás, amelyen tavaly óta a Szentendrei Teátrum átesett .. .

Először is: a változtatás ténye ... Békés András rendező (s a neve mögé oda kell értenünk az egész alkotóközösséget) vállalkozása az elmúlt nyáron teljes győzelmet aratott. Igazi siker volt, amelyet a szakma egyöntetű elismerése is hitelesített, s a „közönség nagy tömegekben látogatta a színházat" . . . A változtatás igénye tehát nem kívülről érkezett, ha-nem egy alkotói, műhelylégkör természetes következményeként. A szentendrei vállalkozás sikere sokkal inkább magyarázható avval, *hogy* rendezőtől a statisztáló főiskolásokig mindenki színházcsináló akarattal volt jelen, s csodával ha-táros módon sikerrel űzték el a nyári hakniszellem kísértő ördögét.

A legszembetűnőbb változás, hogy a színház másfél órával a fizetett jeggyel látogatható előadás megkezdése előtt indul, s az időben érkező nézőt azonnal alkotótársszá csábítja el a „játszó személyek" szertelen komédiázó kedve. Anélkül, hogy kitérnénk ezeknek a vásári komédiáknak az értékeire, s elő-adásuk részletes elemzésére, nem lehet szó nélkül hagyni azt a stílusbiztonságot, amellyel a főiskolások előbányásznak egy századok óta elsüllyedt játékmodort, megértik, átélik, s egyúttal némi utód-fölénnyel karikírozzák azt.

Ez a színházi produkciót megelőző



HATODIK ÁBRÁZOLAT: PÓRFI ÉS LEÁNY KÉJMÁMORBAN
PÓRFI: NAGY NYOMORÚSÁGAIMBAN TE VAGY A TÁMASZ, TE VAGY ISTÁP,
A MI ÉDES SZERELMÜNKNÉL NINCSEN SZENTEBB, NINCSEN TISZTÁBB.

HETEDIK ÁBRÁZOLAT: ATYA ÉS LEÁNY EGYÜTT
ATYA: RANGOM MOCSKOLÓJA, ELVETEMÜLT LÁNYZÓ,
LÁSSAD VAK DÜHÖMET, MELY MINT POKOL LÁNGZÓ!

NYOLCADIK ÁBRÁZOLAT: LEÁNY ÉS PÓRFI KÉTSÉGBEESETTEN JAJVESZÉKELNEK.
LEÁNY: AH ATYÁM, AH ATYÁM! VÉGEM, VÉGEM, VÉGEM!
LÁTOM, NINCS IRGALOM SE FÖLDÖN, SE: ÉGIEN.

„vásári látványosság" egy egyáltalán nem látványos, de nagyon lényeges korrekció „műhelytanulmánya" is, nemcsak ellenállhatatlanul jó mulatság ... Tavaly még egy olyan előadás részvevői - már akkor is *alkotó tényezők,* együttjátszók, azaz Mitspieler-ek - voltunk, amelyben a nagyszerű és egymástól különböző ízek nem értek kellően össze, kicsit nyersen váltak cl egymástól. Ha nagyon leegyszerűsítve fogalmazzuk meg, azt mondhatnánk: a XVII. századi *Comico-Tragoedia-t* túlságosan „komolyan vették", a korabeli színjátszás atmoszféráját túl aggályos aprólékossággal igyekeztek felidézni. A Szalkay Antal által magyarított *Pikko herceg és Jutka Perzsi* című „Szomorú Víg Opera", mely már a XVIII. századi eredeti előadásakor is paródia volt, pedig arra csábított, hogy a „paródia paródiájának" fogják fel .. . Ezt a kétszeres lazítást nem mindenütt bírta az amúgy is könnyű „szövet", a játék néha „blődlibe" csapott át.

Tavaly minden tényező együtt volt ahhoz, hogy a két darab előadása közti hangulat - és stílustörés - ne váljon bántóvá, s ne is tudatosodjon a nézőben. A vállalkozás rokonszenves volta, az őszin-te és jókedvű színészi munka, és a tagadhatatlanul nagy vonzóerőt jelentő „szentendrei varázs" végül is csak a kellemes ízeket engedte érvényesülni. Néző és kritikus egyaránt elégedett lehetett: Szentendre felszabadultan szórakoztatott, bűbájos szemtelenséggel csörgette meg a bohócsipkát ódon főterén, ugyan-akkor méltóságteljes küldetést is telje-sített a magyar drámai múlt feltárásának ügyében.

Két évvel ezelőtt, amikor nálunk járt a varsói Nemzeti Színház és előadta a XVI. századi József életét, a magyar színházi kritika egyetlen nagy sóhaj volt: nekünk miért nincs ennyi költészettel teli, naiv szimbolikájú középkori színházi örökségünk?

A sóhaj mellé azonnal volt mentségünk is: a XVIII. század közepén az utolsó lengyel király színházat alapított, s bár utána a nemzeti elnyomás évei következtek, de a nemzeti színházkultúra alkotásra ösztönző otthonnal rendelkezett.

A második sikeres szentendrei év után most módosíthatjuk a sóhajt: nekünk miért nincs drámai örökségünk, ha egy-szer van ...? Mert igaz, hogy a Teát-rumban színre vitt művek nem álltak volna helyt Békés István „igazításai" nélkül, de ez a beavatkozás meglevő értékeket szabadított elő abból a hetven-hét vaslakatnál jobban záró irodalom-történeti beidegződésből, miszerint régi magyar dráma nincs, ne is keress .. .

Szentendre tehát elég örvendezésre adott okot ahhoz, hogy ne hibáit lessük, hanem szembetűnő és ritka erényeit dicsérjük. Az erények mellé most odasorakoztathatjuk a megújulás képességét, a tanulságok feldolgozásának és eleven felhasználásának igényét, mely idén már egy különbözéseiben is szervesen illeszkedő - két műből álló, de egy alkotó-közösség határozott karakterjegyeit magán viselő - előadást eredményezett. A *Comico-Tragoedia* szigorú moralizálását fellazította a rendezői szemlélet árnyalatnyi módosulása. A Jók és Rosszak egy-szerű, tiszta kettéválasztása helyett - amely az eredeti mű megkövesedett és naiv középkori szimbolikájának tökéletesen megfelelne - egy kicsit „megkeverte" a színpadi igazságosztás rendjét ... Így, bár a mű kétségtelenül a Bűn szolgálatától kíván elrettenteni, az előadás mégiscsak figyelembe veszi a huszadik századi néző jogos és szükséges szkepszisét ... Sztankay István, a Bűn megszemélyesítője és életrevaló ördög-bandája nem is annyira elriasztó, mint jókedélyű és szertelen, uram bocsá' vonzóbb, mint a habfehér Erény (Szabó Gyula kitűnő, s a tavalyinál ironikusabbra hangolt alakításában), s az egész játék „játékabb" lett, anélkül hogy erő-szakos modernizálással roncsolták volna szét eredeti szövetét...

Az előadást megelőző vásári komédiákból („melyeknél se nem tányéroznak, se nem kalapoznak"), jótékonyan átplántálódott az „igazi" színpadra a korhűség és a bátor eltávolodás izgalmas kettőssége, amely nem mereven rögzített, hanem állandóan mozgó egyen-súly a játék során. *A Comico-Tragoedia* némi eltávolodástól frissült fel az idén, *a Pikko herceg és Jutka Perzsi* szomorú-víg históriája inkább egy kötöttebb, fegyelmezettebb előadásmód védelmére szorult.

Tévedés ne essék: nem csappant meg a színészek komédiázó kedve, nem szürkült el „a használatban" ez a színektől harsogó bolondozás, hiszen miféle értelem maradna Gömböc tatár kán szerelemre gyúlt lányának és Pikko hercegnek szomorú-víg históriájában, miféle precíz korhűségre lehet iparkodni ott, ahol a XVIII. századi zenéből egyetlen kottafej nem maradt meg, ahol már annak idején németből magyarították a mesét a siker reményében . . ,?

Aki komolyan akarja venni magát, s mindenekelőtt a színházat, nem komolyíthat el egy ilyen zene nélkül maradt operát ... Ami mégis valamicske komolyságra int, az, hogy a XVIII. századi előadás felidézésébe érdemes belekomponálni az akkori néző látásmódját is, aki a bolondozásból többet vett komolyan, „egy az egyben", s így a paródia lehetősége nem a további lazításban, hanem épp egy visszafogottabb hangütésben van. A halálos komolysággal művelt ügybuzgó bolondozás ellenállhatatlanul humoros, minél elszántabb komolysággal művelik, annál humorosabb, korhűsége annál hitelesebb, s abszurditásában modernebb . . . Psota Irén, aki tavaly még csak a „nagy mulatság" szabadságát élvezte, az idei előadáson felfedezte már ezt a játéklehetőséget is: elvállalja érte cserébe a nagyobb pontosság és fegyelem kötelmét.

Sok jót lehetne elmondani a szentendrei „játszó személyekről" (Básti, Mádi Szabó, Szabó Gyula, Basilides, Konrád Antal, Sztankay, Psota), díszlet-és jelmeztervezőkről (Szász Endre, Laczkovits Piroska, Forray Gábor), zeneszerzőről és karnagyról (Vujicsics Tihamér, Oberfrank Géza), a színpadon valóban jelenlevő főiskolásokról és a szentendrei ablakokon kikönyöklő, fáradhatatlanul érdeklődő bennszülött nézőkről, mindazokról akik pontosan úgy járnak cl, ahogy azt a lexikon „siker" címszó alatt meghatározza, miszerint „*nagy* tömegekben látogatják a színházat..."

Mindnyájan beletartoznak abba az egységes műalkotásba, amely változatlanul ismételhetetlen, de lám, életben tartható, hozzáértéssel, színházszeretettel felidézhető, sőt tökéletesíthető .. .

Még egy tanulságos mondatot idéznék tudásunk kimeríthetetlenül bőséges tárházából, a lexikonból, talán a legszebbet, a legfontosabbat: „A siker ellentéte a bukás."

Milyen nemesen egyszerű! Ezúttal egy igazi siker figyelmeztet rá, hogy érdemes vállalni mindkettő lehetőségét, kockázatát - másként nincs mód az új - vagy jó régi - keresésére, próbálkozásra .. .

De nevezzük mindig nevén a gyereket . . . Mert enélkül nem színház a szín-ház.

RÓNA KATALIN

Kortársaink, a trójai nők

„Belőle nőtt ki a barokk-klasszikus dráma, Goethe tanult tőle, és mindmáig lehet is tanulni tőle drámaírói és színpadi technikát. Ő már meglepő fordulatokkal hat, tragikus hőseinek összeomlását többnyire ma is tragikusnak érezzük, közvetlenül minden történelmi beleélés nélkül is." Nem kétséges, hogy Sartre is ezért a korszerűségért - amit Szerb Antaltól idéztünk fel az euripidészi drámáról - fordult A *trójai nőkhöz.* Nem mintha ez lenne Euripidész legkiemelkedőbb alkotása, de vitathatatlanul A *trójai nők az* a tragédia, amelyet Sartre a legkönnyebben aktualizálhatott anélkül, hogy túlságosan eltávolodott volna az eredeti műtől. Szabadon, de a nagy életmű szelleméhez mindvégig hűen adaptálta. Még a tragédia laza jelenetsorát sem fűzte szorosabbra, így őrizve az eredeti alkotás szellemi anyagát, gondolati atmoszféráját. Az elpusztított Trója falai alatt játszódó drámában az a legmeghökkentőbb, hogy minden iszonyat olyan köznapi benne, mintha - végül is - semmi természetellenes nem történt volna. A kegyetlen küzdelem véget ért, a trójai hősök halottak, a hódítók pedig „a dolgok természetes rendje szerint" a harc epilógusát végzik félelemmel telt bosszúvággyal, kis lelkiismeret-furdalással: porig égetik a várost, elhurcolják a nőket, és megölik a gyermeket, Asztyanaxot, Hektor fiát.

S ezután Sartre feldolgozásában már szinte nincs jelentőségük a mitológiai neveknek, az események hű előadásának sem. A szituációk az igazak. Az idő jelenléte megszűnik, csak az események „vannak", a világ jelenléte. A világé, melyben magunk is élünk.

Mindenki érti, mert csak egyféleképpen érthetjük Andromache megrázó monológját: „Európaiak, / állatnak nézitek azt, aki ázsiai, / afrikai, mert »bar-bár«. / De ha a »becsvágy«, / a hírvágy, no meg a pénzvágy / közibénk hoz benneteket, ugyan ki / rabol és dúl, gyilkol, mint a vadállat? / Ki hát a bar-bár?" Es hozzánk, korunkhoz szólnak a trójai nők, őket nézzük, és a századunk *véres* háborúiban gyermekeiket, férjüket sirató anyák és feleségek szavait halljuk.

Tegyük mindehhez hozzá, hogy Sartre nemcsak a hangvétel korszerűsítésével hozta közel korunkhoz Euripidész tragédiáját. A szöveg gunyorosra formált mai köznapi nyelvi megoldásai is segítik élesre időszerűsíteni a játékot. Ezeket Illyés Gyula költői fordítása mesterien adja vissza. Poszeidon zárszavainak („Háborúzzatok csak hülye halandók .. . beledögöltök mind") groteszksége például kegyetlenebb a tragédiánál, hiszen tudjuk, a tenger istenének szavai évezredek óta elhangzanak, s a háborúk még-is tartanak.

Attraktív színház

A Szegedi Szabadtéri Játékok óriási színpada és nézőtere más feladatot ró rendezőre, színészre mint a kőszínházak zárt épületei, kamarahangvételű előadások nem játszhatók el itt a más szólamot igénylő rivaldában. Vámos László rendezésének alapelve az, hogy a tér látványt követel. *A trójai nők* színpada látványos, de egy okosan érvényesülő elrendező elv szerint ez ezúttal nem formalitás. A színpadi játék eszközeinek, hatáskeltésének egyéni formája. A háttérben az ókori város hideg, sötét romjai és előtte az özvegyen maradt trójai nők laza, zaklatott, nyugtalan mozgása művészi funkciót hordozó, sajátosan ellenpontozott kompozíció.

Vámos László olyan rendezőegyéniség, akit mindig izgat a látvány ereje. S ha más rendezéseinél formai megoldásai né-ha ellenkeztek is a mű szellemi anyagával, ezúttal előadásának helyenként szaggatott, helyenként túlfeszített ritmusa sűrített gondolati atmoszférát ad, amelyben jelentős szerepet kapott a koreográfia, a művészek artisztikus mozgatása is. A hatás nem egyenletesen erős, de sok a kiemelkedő jelenet, elsősorban azok, ahol a látvány, a kompozíció ön-álló művészi-szellemi tartalmakat hordoz. A modern színpadi törekvések erős, szigorú igazsága törvényszerűségének érvényesülése ez. Nem véletlen, hogy a legsikerültebb képek egyike Kasszandra nagyjelenete, ez a mély gondolatiságot árasztó, gazdag jelzésrendszerű játék. Vámos megoldásainak lényege az, hogy az élő színház eszközei és igényei felől közelített az antik műhöz, így a dráma erejébe, mai igazságaiba vetett hite a bemutatón igazolódni látszott. Friss, modern tragédia állt előttünk, izzón, hajlékonyan.

Ilekabe

A mű igazságai, a rendezői elképzelések leginkább egy nagy színésznő játékában kaptak végleges formát.

A sötéten meredő Dóm előtt a színpadon asszonyok állnak. Mozdulatlanul, némán, sötét öltözékben, sötét, rövidre nyírt hajjal. Aztán megmozdul a kar, s hullámzásából kiválik egy fenséges, hófehér hajú alak, a legyőzött Trója egy-kori királynője, Hekabe. Sulyok Mária első szavaiból egyszerre árad a nagyság és a megalázottság, az egyszerűség és a pátosz, az antik és a modern: „Próbáld fölemelni fejedet, legalább / megtört nyakadat. / Így fordul a sors. Nincs Trója. Viseld el... / Bízd rá magad a szélre, a vízre. / Vigyen, amerre akar.

De nem lehet ebbe I Soha belenyugodni." Játéka magába tudja sűríteni mind-azt, ami emberi, a tiszta és a legsötétebb színeket: fáklyát vivő angyal, ami-kor Kasszandrát szólongatja - bosszú-álló angyal Menelaosszal folytatott pár-beszédében.

A legnehezebb, amit színésztől kíván-ni lehet: sírni a színpadon. Sulyok itt megismétli a hat év előtti *Rómeó és Júlia* Dajka-alakításának legnagyobb pillanatait. Sír a színpadon, könnytelenül, görcsösen, lekottázhatatlanul. Ugyanígy „eszközök nélkül" élt a színen gesztusok, arcjáték és szavak nélkül. Ettől teljes alakítása, és miként egy festmény vagy egy zenemű, alig leírható.

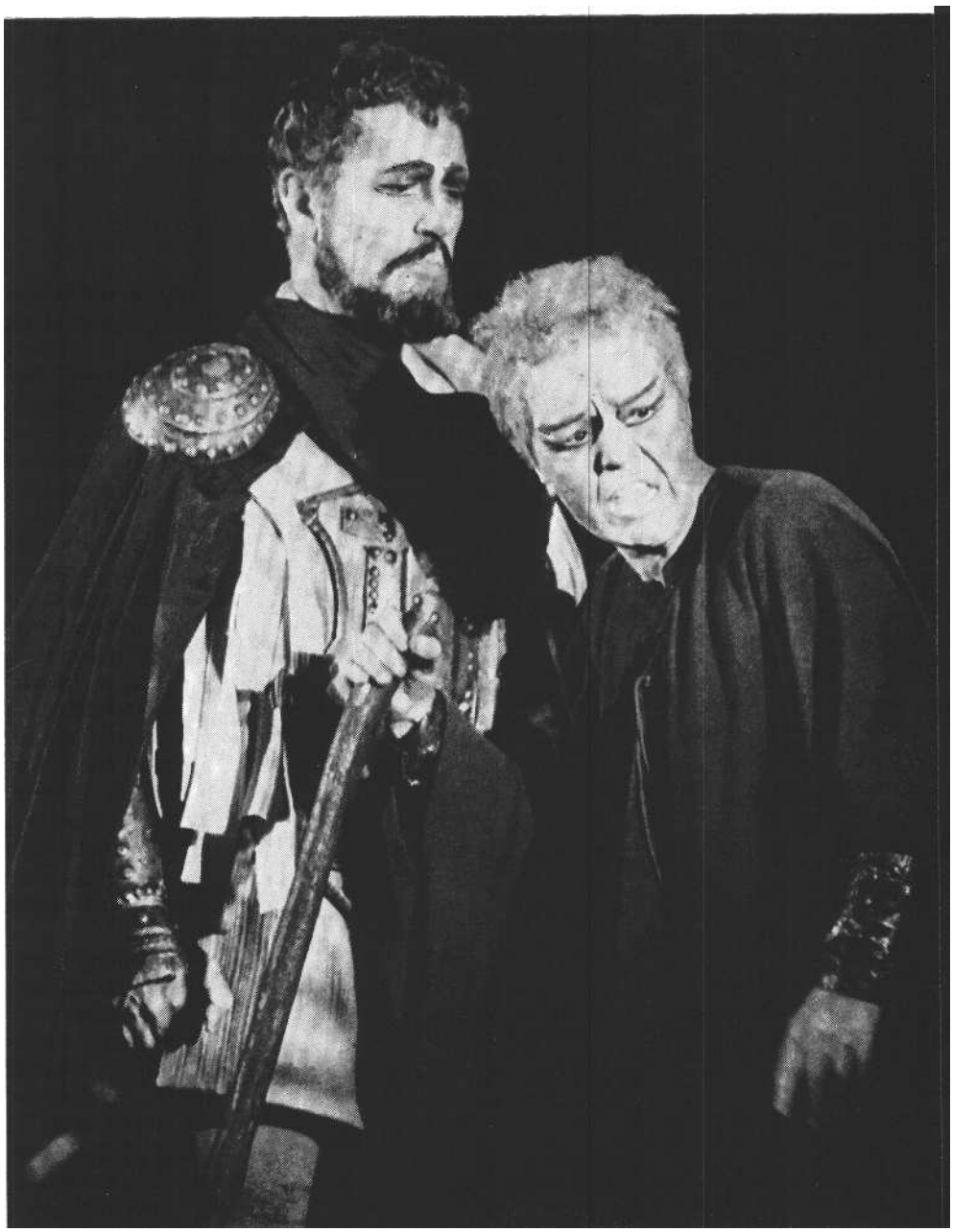
Búcsújában, utolsó kegyetlen, kemény szavaiban a büszke asszony fájdalma éget. Azé az asszonyé, aki tudja, hogy övé az igazság, azé, aki tudja, hogy minden összeomlott abból, amit terem-tett, de nem ismeri azt az erőt, amely megmentheti.

Sulyok Mária egyedülálló alakítása a színházművészet legnagyobb szerepei közé emeli Hekabét. Játékának minden pillanatában különös nagyszerűséggel fogalmazza meg az emberi szépség pusztulása feletti fájdalmát.

Színészek és szerepek

De a többiek is - a színpadon eddig megszokott eszközeikkel itt nem érhettek célt - művészetük legjavát állították az előadás szolgálatába. Kár, hogy sok önmagában sikerült alakítás hatása is csökkent a technikával vívott küzdelemben.

A téboly tüze lebeg, ahogy az égő fáklyával Gauguin vörös-fekete színei-ben berobban a színpadra Kasszandra, Ruttkai Éva, Az ész legtisztább igaz-



EUROPIDÉSZ-SARTRE-ILLYÉS: A TRÓJAI NŐK (SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK). BENKŐ GYULA (MENELAOSZ) ÉS SULYOK MÁRA (HEKABE)

ságai keverednek játékába az őrülettel, s Ruttkai úgy formálja a jós hevületét, mintha valóban szemmel látná a görögök véres történetét. Úgy tud fölkacagni, hogy az magában hordja Kasszandra teljes tragikumát, a trójai nép fájdalmát, az eszelősnek hitt tudat minden igazságát.

Fegyveresek kíséretében hozzák a szín-re Andromachét, az anyát, Hektor özvegyét. Minden szava vádló, reménytelen, mégis büszke. Ronyecz Mária nagyszerű hangskálával mondja végig Andromache monológját, ám ennél jelentősebb játékának koreográfiája. Úgy hatott alakítása, mint egy rezzenéstelen, szép belső monológ. Mozdulatlanságában is éreztük - szinte láttuk - vibrálását, rebbenését.

Heléna a szépség és a szerelem szimbóluma lett. Dévay Kamilla Helénája ahogyan pompásan kikészítve, fölcicomázva Menelaosz elé lép, már első mozdulataiban, mondataiban éreztetni tudja, a gaztett büntetlen marad, a testi szépség győz a lelki rútság felett. Játéka nagyszerű színészi teljesítmény. Latinovits Zoltán Talthybiosz szerepében jól érzékelteti a hírnök feladatának és belső érzelmi-értelmi világának paradoxonát. Nagy Attila - különösen szép orgánumával - Poszeidon szuggesztív monológjainak hiteles tolmácsolója. Benkő Gyula Menelaosza mintha egy karikatúra karikatúrája lenne. A spártai király tehetetlenségét, groteszk helyzetét próbálja karikírozni, de közben homályban hagyja Menelaosz belső énjét. Pallasz Athéné maga a megtestesült okosság. Övé a jogos, igazságos harc, amit értelemmel, megfontolással, inkább ésszel, mint erővel vívnak. De nem így Thirring Viola

RONYECZ MÁRIA MINT ANDROMACHE A TRÓJAI NŐKBEN (SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK)

EURIPIDÉSZ-SARTRE-ILLYÉS: A TRÓJAI NŐK (SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK). GORDON ZSUZSA ÉS A KÓRUS

elegáns, előkelő, ám gyűlölködő és hisztérikus Pallasz Athénéje.

Élményszerű volt az antik tragédia kórusának beállítása. A kezdeti dermedt mozdulatlanságból mozgása egyre feszültebb, egyre izgatottabb, egyre elkeseredettebb. Jajong, őrjöng, átkozódik. Hullámzása iszonyú fájdalmat sugároz, amely különös fénnyel világít be a trójai nők szenvedésébe. A művészi erővel, biztonsággal koreografált jelenetek Kárpáti Zoltánt dicsérik. A mozgásában felszabadult együttes sajnos közel sem volt ilyen élményszerű az események kommentálásában, a szép szövegmondásban, az odaadó előadásmódban. Még így is hatásos volt Bus Kati, Gordon Zsuzsa, Gyimesi Pálma, Bodnár Erika és Tábori Nóra játéka.

A hanghatás esztétikája

A hangszabályozás ma már tudomány, amelyet világszerte jól kidolgozott akusztikai programok alapján hajtanak végre. Semmiképpen sem kívánunk most technikai kérdésekbe bonyolódni, de a műszaki felkészültséggel nem rendelkező vagy alig rendelkező néző számára is nyilvánvaló, hogy öt-hat, a színpad elején elhelyezett mikrofon csak ront az akusztikai hatáson. Ha a színész mozog, hangja két mikrofon között „elvész", mialatt a kórus aláfestő néhány mondata jut el primér élményként a közönséghez. Kínos distancia jön így létre az artisztikus látvány és a torz hang között.

Meg kell ismerni a hangok valóságát. Gyakorlatilag azt kellene figyelembe vennünk, hogy a tér, amelyben van, jellemző a beszédre. Ha a beszélő nagy teremben ad elő, más a beszéd hatása, mint egy kis szobában, más egy hosszú folyosón, és szabadtéren a hang ismét más jelleggel ruházódik fel. Amennyiben kérdéses, hogy lehet-e ilyen hatalmas szabadtéri színpadon prózát játszani, és a magyarországi kőszínházakhoz szokott színészek hangtechnikailag alkalmasak-e „átvinni" a nézőteret. *A trójai nők* bemutatása után - bármilyen gazdag is egyébként az előadás - a válasz csak töprengő nem lehet. De érdemes lenne megvizsgálni, megoldható-e (rentábilis-e) egy korszerű hangosító be-rendezés felszerelése Szegeden. Bizonyos, hogy a Szabadtéri Játékok fejlesztése, művészi rangjának emelése érdekében feltétlenül szükséges lenne a Dóm tér akusztikai tökéletesítése.

Miközben Euripidész drámáját néztük és ezzel a meglehetősen gyenge hanghatással találkoztunk, az ókori görög színházkultúrára gondolhattunk. Dionysos színházában, az epidaurosi színház-ban és a többi rendkívüli konstrukciójú, tökéletes elhelyezésű színpadon - *az egy*-kori krónikák szerint - ha egy kis érmét leejtett valaki, csengése a nézőtér legtávolabbi zugában is hallható volt. S ha az antik világban meg tudták valósítani e nagyszerű akusztikát, a huszadik század technikai felkészültségével miért ne lenne megvalósítható? De ha már itt tartunk, talán nem túl merész fordulat, ha ezeket a két és fél ezer éves építkezéseket valóban ilyen fölényes tudással szerkesztették meg, miért hagyjuk romosan heverni az óbudai amfiteátrumot? Nem lehetne jelentősebb művészeti - és idegenforgalmi - vonzerő Budapesten egy görög drámákat játszó korabeli körszínház, mint egy valóságos rom?

Euripidész-Sartre-Illyés: A trójai nők. Szegedi Szabadtéri Játékok.

Rendezte: Vámos László; díszlet: Vámos László és Székely László; jelmez: Vágó Nelly; főszereplők: Sulyok. Mária, Ruttkai Éva, Ronyecz Mária, Latinovits Zoltán, Dévay Kamilla, Benkő Gyula, Nagy Attila, Bus Kati, Gordon Zsuzsa, Gyimesi Pálma, Bodnár Erika, Tábori Nóra.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Sulyok Mária Hekabéja

Hekabét játssza, a legyőzött trójaiak királynőjét. Kurta, ősz parókája kiemeli fejformája értelmes szépségét, és utal a koncentrációs tábori foglyok lekopaszítottságára. A harmadik jelenetben fény hull a földön heverő trójai nőkre, Sulyok középen elöl arcra borultan hever. Nincs benne élet. Meggyilkolt ruhacsomó mozdul meg, amikor lassan és fájdalmasan felemeli fejét, majd fölnyúl bal karjával, háta mögé, hogy megtámaszkodjon, szinte kifordult vállízülettel, de mégis puhaszépen. Lassú és gyötrött tápászkodása azt a képzetet kelti, mintha egy letarolt város romjai közt, ahol életnek nyomát sem érezzük, egy-szer csak a légvédelmi pincéből, egy bombatölcsérből vagy egy menedékhelyül szolgáló gödörből kimászna az utol-só, életben maradt, végletekig kínzott, agyonsebzett emberi lény, körülnézne a romok fölött; szárazon és érzéketlenül számba venné a pusztítás mértékét, könnytelenül megpróbálná tovább vonszolni létét.

„De nem, nem lehet ebbe ' soha belenyugodni!" - másik karját is fölteszi a háta mögé - a kép a Koponyák hegyé-re utal -, feje lazán körbejár. Amikor fölidézi a trójai háború okait, érezhetjük, hogy belefáradt a szenvedésbe, már a fájdalom sem él benne élénken.

Gyász-síratójához föltérdel. Karjai lazán lógnak törzse mellett. Olyan lazán, hogy szinte lötyögnek. Ez a mozgás végigkíséri egész játékát. Puhán össze-zárt ujjai és karjai önállóan és más ritmusban lebegnek teste mellett. Többnyire nincs erő felékszerezett csuklójú karjaiban, csak ernyedt fájdalom. Sőt, a fájdalmon túli érzéketlenség nyomorúságából hoznak üzenetet.

„Föl, trójai nők:
ti, megözvegyült asszonyok és ti
szűzek, holtak arái".

Egy fáról vágott hatalmas ág a botja, azzal kopog most parancsolón, egy falusi bíró nyakasságával, és ezzel máris exponálja sokrétű alakításának egyik fontos motívumát, hogy nem a tragikus fenség hatja majd át szerepformálását, nem az, amit úgy szokott a közhely ne vezni, hogy „egy tömbből faragott", de megteremti ennek a királynőnek, ennek a lesújtott királynőnek mindannyiunk életére ismerősen vonatkoztatható formáit, le fogja fokozni (vagy sokkal inkább fölemelni) a királynőt egy csapásoktól gyötört parasztasszonnyá, és ennek a fejedelmi parasztasszonynak a fájdalmát és gyötrelmeit életi át velünk. Tudja-e Súlyok vagy sem, ez most egyre-megy, hogy a polisok parasztkirályságok voltak, de megteremti játékában ennek a földművelés- és állattenyésztés-közeli uralkodásnak hiteles formáját.

„Anyafecske,
égő házból kirepült anyafecske
gyanánt dalolok ..."

Itt végre megjönnek könnyei. Csak kifényesedik a szeme, inkább a hangja könnyezik, amikor énekli ezt a részt, te-hát nem halt meg belül, tud még sírni, él még a lírája. Amikor megszólalnak az asszonyok, gyorsan visszanyeli könnyeit, és rendet teremt arcvonásain, ne lássák fölzaklatva, földúlva, hogy tudjon irányítani, parancsolni, ha kell.

„Látjátok lent a hajókat?" - kérdi, és látjuk, igen, lent hajók állnak a kikötő-ben, nemcsak a trójai nők látják ezeket a görög hajókat, hanem mi, nézők is, és azért latjuk, mert Sulyok Mária tekintetén látni-tudni, hogy valóban látja a hajókat.

Mit lát a színész, ha előrenéz a néző-tér felé? Természetesen a szemébe vakító lámpákat, a közönség szétbomlott körvonalait, a megfeszített figyelmű súgónőt, a zenekari árok rendetlenségét, csupa zavaró és oda nem illő, illúziószaggató látványt. És mi, akik szemben ülünk vele, mégis biztosan tudjuk, hogy látja a görög katonák zsákmányhordását, látja a vitorlabontást, és ha szükség volna rá, le tudná rajzolni a hajó orrá-nak díszítéseit, a vitorlák színét, és meg tudná mondani pontosan, hány pár evezős egy-egy hajó. Ez a láttató latás csak akkor jön létre, ha a színésznek erős belső látása van, ha önmagában megteremti a látomás erőteljességét, és ezt rákényszeríti, ráajándékozza nézőire.

Jobb karjával husángszerű botjára támaszkodik. Bal válla följebb kerül most, mint a másik. Ez a kontraposztos szép állás még vissza-visszatér a játék során, mindig a belső tartalom kifejezési kényszeréből, de minden pillanatában képzőművészileg tökéletesen megkomponálva és gyönyörű látványt nyújtva. Nyilván-való, a színésznő nem törődhet azzal a színpadon, hogy milyen képet nyújt, eléggé beleilleszkedik-e az egész kompozíció képzőművészeti látványába, nem ügyelhet arra, hogy durvaszövésű, döglött-lila, hő redőkben omló aranydíszítésű ruhája milyen hullámokat vet, elég dinamikus lendületet ad-e testének, vagy a megtörtség erővonalait rajzolja ki. Mindezt a próbák során kell kikísérleteznie, és magáévá rokonítani a drapéria esését, vérkeringésébe kapcsolni és fel-tételes reflexszé tenni, érzetté átalakítani, hogy miként hullik vissza a ruha-ujj, ha fölemeli karját, és milyen lendületet ad testének s mozgásának a háta mögött földet söprő kelme rajza. Talán még korábban kezdődik a munka, még sokkal korábban, mint az adott darabon végzett próba, az évtizedes színészi tapasztalat és mesterségbeli tudás alapozza meg mozdulatainak festőiszobrászi biztonságát.

„Prédára jutunk, bizonyos,
szegény öregasszonyt,
kinek osztanak engem?
Pelenkamosóként
ki cselédje leszek?"

Anélkül, hogy kilépne a fájdalom és a harag lendületéből, csak egy finom új szín telepszik most ra hangjára, a gúny, az akasztófahumor keserűségű irónia szí-ne. És amikor az asszonyok arról tépelődnek, mit hoz számukra a rabság, csak áll közöttük, fölmagasodik, és a többiek szavai az ő tekintetétől kapnak realitást. Szemében, mint egy fókuszban gyűl össze a többiek iszonyodása és félelme. Sulyok transzformálja a karvezetők érzelmeit és gondolatait, meghatványozza és érzékelhetővé teszi, egyszersmind akadémiai pontossággal elemzi, értelmezi, valósítja meg a karvezető dramaturgiai szerepét, aki összefoglal és felnagyít, a cselekmény egy-egy pontján szintézisbe foglalja a részleteket.

Megérkezik Talthybiosz, a követ, s míg oda nem ér, Hekabe tágra feszített szemével csodálattal és rémülettel nézi közeledését. Talthybiosz beszámol a görögök végzéseiről, ki hova kerül rabszolgának, s amikor meghallja Hekabe, hogy Polyxena (már) védett helyen van, így válaszol: *„Oh, köszönöm ..."* Szeme bepárásodik. Arca fölpuhul. A nyugalom ellenpontja terjed szét benne, mintha azt mondaná: akkor jó, ez rendben van.

TALTHYBIOSZ

Odysszeusz. Te az ő rabnője leszel.

HEKABE

Nem, nem, lehetetlen!

Hogy épp az a kétszínű féreg,
az a kettősnyelvű gazember,
az a minden szent dolog eltaposója, a barátság
született méregkeverője legyen,
az a hitvány róka, a gazdám !

Ezalatt Hekabében fokozatosan összeáll a valóság. Megérti: nem hős áldozat lesz, de megalázott rab. Földre zuhan a valóság súlya alatt. Jobb karjával hátrafelé panaszos ívet rajzol. A lángoló sátorfal, Kasszandra tüzének láttán térdein inog, elerőtlenedve egészen, mintha már nem bírná ezt a baljósan közeledő újabb csapást elviselni. Kasszandra őrületét fáradt szomorúsággal nézi. Leül. Láthatólag terhére van a jelenet. A tébolyult, jóstehetségű lány egyénisége szabálytalan színezet, nem illik bele számára a gyászba. S ha Kasszandra zabolátlansága fokozódik, ő derékból térdére hajlik ültében, abban reménykedve, talán így rosszabbul hallja a szörnyűségeket. Talthybiosz keresztülmegy a színpadon jobbról balra, hogy elvitesse az őrült lányt, Hekabe követi a görög tisztet, de csak a szeme megy utána makacsul rátapadva: ő maga mozdulatlan. Kasszandra a harcosok végtisztességéről beszél. Hekabe arca kitisztul, megnyugszik. Most valami az élet szabályai szerint történik. Legalább a halálban helyreáll a rend.

„Dicsőség a haza védőinek.
De őnekik, a hódítóknak,
kik szennyes háborút viselve
pusztulnak cl,
haláluk ostobább még, mint az életük."

- mondja Kasszandra, és Hekabe belső mosollyal hallgatja, és ez a finom derengés az arcon nagy erőt árul cl. Szörnyű erejű ellenállásra számíthatunk. Ez a magányos vénasszony elemien képes gyűlölni.

Talthybiosz indulásra noszogatja („Készülj te is"). Hekabén látszik, nem fog elindulni: kiszökik a rabságból, ha kell, az öngyilkosságba. S amikor a következő replikában Kasszandra, a látnoki lány, elmondja a görög tisztnek, hogy Apollo jóslata szerint anyja nem kerül Görögországba, hanem Trójában hal meg, már biztosak lehetünk, mert Kasszandra Hekabe háta mögött állván, megfogja anyja fejét, földöntúli boldogságú mosoly jelenik meg Hekabe arcán: elszánta magát büszkén átmenekülni a földöntúlra. Úgy ragyog az arca, hogy talán a fényszórók is tőle kapják fényüket.

Kasszandra őrülete fellángol. Extatikusan menekül a rabságba. Sulyok arcán zavar, szégyenkezés, elgyengülés, mintha azt mondaná: Ezt is át kell, ezt is meg kell élnem? Még ezt is? Hát nem volt elég? S a lány búcsújakor („Isten veled, anyám, ne bánkódj: meghalsz nemsokára") megint a tiszta mosoly, a belső béke nyugalma jelenik meg rajta. EGY ASSZONY

Könyörögjünk, királyné
az istenekhez.

HEKABE

Nem!
Rossz szövetségesek.

Fölnéz az égre, az istenekhez és ha ő fölemeli tekintetét, az istenek látótávolságba kerülnek, Sulyok Hekabéjához közel vannak az égiek. Körülhordja tekintetét a mennybolton. Megmagyarázhatatlan, miért érezzük úgy ebben a pillanatban, hogy az istenek fölött áll nagyságával, erősebb és hatalmasabb náluk. Lassan bal felé fordul törzsével, mintha belefáradt volna a reménytelenül süket istenekkel társalogni és visszaül helyére. Ezután a kar Trója utolsó boldog napjáról beszél, amikor azt hitték, Odisszeusz csele előtt, hogy vége az ostrom-nak. Hekabe csak ül, mozdulatlanul, de tekintetéről leolvasható, hogy többet tud másoknál. Mindez, ami itt elhangzik, csak történelmi pletyka, felszínes anekdota: ő a lényeget is látja.

„Tróját nemcsak letiporták - bemocskosították" - mondja a Kar. Fölpattan helyéről. *„Tróját nem győzte le senki!"* - süvölti. *„Csak elgáncsolta egy álnok, halandó asszonynál is gonoszabb istennő."* - Itt kaján, károrvendő és keserűen gúnyolódó. Átvonul a színpad bal oldalára, hogy megrendíthetetlen erővel mondja: *„Nem adom soha meg magamat!"* Fölnéz dacosan *az* égre, kihívó, kemény, és ebből az elszánt helyzetéből kell észrevennie a közeledő Andromachét, a felé közeledő újabb csapást. Amikor meghallja menyétől, *hogy* Polyxena meghalt, arca fölpuhul, szinte elégedettnek látszik a bizonyosság birtokában. Egy pillanat múlva megadja magát, és érdeklődik a halál részleteiről.

Andromache tirádájában halott Hektora iránti szerelméről beszél, Hekabe most nagyon törődöttnek, nagyon öregnek látszik. Rajtakaphatatlan, milyen színészi eszközzel éri ezt el: a lelke ráncosodott meg iszonytatón. S amikor menyét a győzők iránti megalkuvásra ok-tatja, hogy unokáját megmenthesse, nagyon csöndes, és semmi erő nincsen benne. Belenyugszik a csapások sorozatába. Bal karja mentegetőző-magyarázkodón tárul ki. S amikor Talthybiosz kimondja a halálos végzést, Hekabe összeesik, mint annyiszor az előadás során, de ezek a földre hullások nem teátrálisan lesújtott mozdulatok, nem kulisszaszaggató gesztusok, hanem lágy és csonttalan mozdulatok, és elhisszük neki, neki elhisszük, hogy olyan súly nehezedik testére, amit ember már képtelen állva megtartani.

Unokáját a halálba vitték. Jajgat. Mellét két kézzel veri, még mindig a földön heverve, mocorog - a lelki agónia rángásai -, de nem pillant föl, homlokát görgeti a padlón. A színre lépő Menelaoszt sem nézi meg, csak amikor az hosszú magánbeszéde közepére ér, akkor emeli föl lassan a fejét a földről, és hallgatja a pipogya király ostobaságait. Lehet ez? Lehet - pillog a szemével. Lehet, hogy csak ennyiről volt szó, hogy csak ennyi jelentése volt az egész csapássorozatnak? Hogy könnyelmű asszony meggondolatlan lépése hozhatott ennyi pusztulást? Menelaosz utasítást ad Heléna elhurcolására. Hekabe égre tárja karjait, elégedett. Térdein járva, kissé előrejön. S hogy bosszújában biztos legyen, erőre kap, lehetőséget lát a támadásra. Hangja utasítja Menelaoszt, hiszen egy latyak-jellemmel van dolga, akit le lehet hengerelni. Itt, eb-ben a jelenetben tűnik ki, Hekabe milyen jó és erőteljes uralkodó, milyen pontos az emberismerete, és milyen tévedhetetlenül ismeri föl az emberi gyengéket, amiket azután kihasználva, célja felé tör. Menelaosszal szemben hirtelen cselekvőképessé válik, hiszen nem veszett cl minden. Most lehet cselekedni. Elérkezett a bosszú pillanata: bosszút lehet állni halottaiért és a szenvedése-kért. Heléna belépésekor vár, hihetetlenül szívós türelemmel vár, mint egy ragadozó áldozatára, majd amikor a meg-csalt férj kimondja *a halál* szót, boldogan elmosolyodik, s ebben a mosolyában semmi kajánság nincs, beteljesült a küldetése, sikerült a bosszú eszközévé válnia. De rögtön Heléna kér szót, hogy védhesse magát, és Hekabe azonnal elkomorul, mert tudja, hogy ez a buta és üres asszony ravaszságával hatni fog elhagyott, puha férjére. Hallgatja Heléna szavait, és fejét rázza, lágyan, mintha pókháló ragadt volna a hajára. Szép Heléna megvádolja őt, mint minden baj-nak gyökerét: benedvesedik Hekabe szeme, méltatlankodásában. Majd amikor

az asszony az Ida hegyén történt szépségversenyt idézi föl, az égre emeli szemét és fitymálva, mintha azt mondaná: már megint ez a régi duma! Később két kézzel botjára dűl. Aktív kibic. Elindította Menelaoszt az úton, most már nem ő cselekszik. Heléna panaszos mentegetőzései közben rosszallóan előre pillant: micsoda emberek élnek! micsoda erkölcsi normák működnek! S amikor válaszol, álla előredűl kissé, és harapósan sorolja vádjait. Párisról szólván, szinte ellágyultan ejti ki szeretett fia nevét. Ez a jelenete Helénával egy anya és egy rossz erkölcsű, kacér nő pörlekedése.

Sulyoknak megvan az a csodálatos képessége, hogy a tragédiát le tudja fordítani köznapi, átélhető helyzetekre. A királynőből elő tudja csalni a mosónő hangjait. Pazar egységet teremt a fenségesség és az ordináréság között. Anélkül, hogy megbontaná szerepépítésének lendületét, előcsalja magából a közönséges hangokat, és egy hétköznapi családi veszekedés ingerültségével közvetíti e szerepet. Mindezzel megfosztja a szerepet hűvös artisztikumától - és éppen ezzel teszi művészivé -, hogy megtalálja az ókori figurában is azt, ami a miénk, ismerősünk, mai, holnapi, tegnapi: örök. De ez az örök vonás nem elvont, archaikus fejedelmiségben jelentkezik, ha-nem egy határozottan fölismerhető lem megrajzolásában. Nem általánosságban királynői, nem majesztétikus viselkedéssel nagyszabású az ő Hekabéja, ha-nem az ellentétek és az ellentétes vonások feszítettségében bontakozik ki előttünk robusztussága. Könnyen sodródhatna bele színpadi közhelybe. Kézre kínálkozóbb volna *általában* előkelően viselkednie, ahogyan a színpadon szokás rangos személyeket elvontan megeleveníteni. Sulyok azonban mélyen ismeri, mert beleköltözött elemzéseivel az ábrázolt alak jellemébe és mély rétegeibe: tudja, hogy le kell fordítania a királyi származék tragédiáját mai jellemnyelvre, az anya, a nagyanya és a szülőföld lányának fájdalmát, a rabságba lökött és megalázott asszony kínlódását és félelmét, ezeket a közös és ismerős vonásokat

SULYOK MÁRIA MINT HEKABE, A TRÓJA NŐKBEN
(SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK)

kell bemutatnia. Könnyedén teremti meg az ókori tragédia szertartásos-fenséges és a Sartre-átdolgozás politikai időszerűsítésének összeolvasztását, egymásmellettiségét. Mitikus mélységei vannak alakításának, az anyai fájdalom Nióbe-szerű „örök" vonásait és egy algériai, vietnami, gyarmati anya vezércikk hevületű napi politikumát is alárejti a szerepépítménynek. Miként az ő mosónői mindig hordoznak a színpadon némi fejedelmi vonást, úgy fejedelemasszonya is megkapja a maga kofa-indulatait. Ha Heléna védekezésül arra hivatkozik, hogy elrabolták, ő visszavág, visszanyelvel, hogy miért nem kiabált, miért nem hívott segítséget? Itt gúnyol, bohóckodik, s ez szélsőséges hang szerepében, de nem szabja szét az elmozdíthatatlan tökéletességgel megkonstruált szerepépítés kompozícióját.

Heléna elleni vádbeszédében a dinamikai fokozásnak szinte tökéletes iskoláját élvezhetjük. Zeneileg építi föl a tirádát, de nem a szavak muzsikájának örül, nem szépelgő szövegmondás az ő dikció-ja - mint ahogy hiányzik gyönyörű csellóhangjából a sterilitás és a kínosan képzett hangzók kiejtésére ügyelés, nem, néha a kifejezés érdekében még magyartalan hangsúlyokat is használ -, hanem az ellenpont szabályainak alkotói alkalmazásával szerkeszti meg szövegének dallamait, és ez a rafinált zeneiség fokozza föl a drámai hatást.

Mozgás és beszéd, gesztikuláció és dikció bonyolult ellenpontját teremti meg. Mintha ritmusban beszélne és $^{6}/_{8}$-os ritmusban mozogna. Ettől olyan serkentően nyugtalanító hatású színpadi jelenléte. Heléna felé botorkál, és hideg, utrírozott hangon mondja: „Képedre nem festék való, nem lisztes por, hanem köpés, pofon!" A köpést és a pofont kidobott, erős hangon mondja. Nem fog-ja megtenni közülük egyiket sem, de a szavak, ahogy mondja, fölfokozzák erejüket, minden köpésnél nyúlósabbak, és minden pofonnál fájdalmasabban csat-tannak.

„Nincsen igazság,
nincs becsület, Zeusz isten?"

Belső reszketéssel kérdi, majd gyűrt szájjal átkozza meg Helénát.

Talthybiosz hozatja Asztyanax tetemét. Szemei megmerevednek. Úgy nézi a közeledő menetet. Mi jöhet még? Téboly villan föl a tekintetében. Úgy látszik, az ő teherbírásának is van határa. S míg értesül a reá váró temetési szertartás utasításairól, arca gyászol. Nem szín-padian, nem csináltan. Csak behorpad arcán a ragyogás.

Leteszik elé a pajzsot s unokája tetemét. Megpuhul a hangja. Pillog, emlékezik Hektorra, sírást gyűr le. Kitárt karral fogadja a kisfiú holttestét, átkarolja, fejét ráfekteti a testre, simogatja. Arca picit eltorzul a sírás grimaszától. S ahogy szoptatós anyaként karolja a tetemet, időnként megemeli, mintha súlyos volna a test, és csúszni készülne. Ez a parányi mozdulat a fűrész-porral kitömött kellékrongybabából igazi holttestet varázsol. Nevetve gúnyolja a görögöket, hogy egy gyermektől féltek, egy gyermeket gyilkoltak meg, majd ringatva, mintha csak alvó volna, leteszi a fiú testét a földre. Hangja vált, más, lágyabb hangon kezd a siratásba és beszélget a kis halottal. Szelíden társalog. Hangjában árnyéka sincs az önsajnálatnak, a siránkozásnak vagy a panasznak. Nyugodt, lágy és nagymamai. S itt egy váratlan játékkal benyúl ruhájának redői közé, előhúz mondat közben egy kis zsebkendőt, megtörli orrát, és még később is szív egyet orrán, szipákolva. Meghökkentő ez a gesztus egy görög tragédiában, de egyben mélységesen helyénvaló. Hatása megrendítő. Egy öreg parasztasszony térdel előttünk fájdalmával. Életet, hitelt, realitást kap a figura. Bebugyolálja a holttestet. Feláll. Tompán, szárazon, kurtán annyit mond: „Az istenek kísérjenek." Bal keze kissé tehetetlen, elrándul teste mellől. Nincs itt már könnye, tárgyilagos. Mit mond-hat még, mit is segíthetne még ezek után? S elbotorkál, öregen, törten. Majd visszafordul, fölnéz az égre *(„Gyűlöltetek ti mindig engem, bősz istenek.")* Fájdalma égre kiált, de ő maga nem kiált mégsem.

S itt, a végére tartalékolta minden erejét. Ez a meggyötört öregasszony, aki most már mindenét - jövőjét is, utókorát is - elvesztette, elárvultan és reménytelenül magára maradt, de egybegyűl minden emberi energiája. A legmagasabbra jut a dráma során. Szembe-szegül az istenekkel. Teste megnő, fölhatalmasodik. A kis termetű Garrickról meséli az anekdota, hogy társaságban, vacsora után elmondván a III. Richárd egyik monológját, minden segédeszköz nélkül, a baráti kör szeme láttára növekedett meg a termete, csupán a tehetség szuggesztiójának segítségével. Így ölesedik meg Sulyok Mária is, és válik testben is hatalmassá. Nyakát makacsul hátrafeszíti, amikor az Olympusz iste-neit kihívja maga ellen: *„Nos üssetek le."* Szünetet tart. Vár. Majd megvetően hozzáteszi: *„A gyáva banda."* Hekabe elszántsága és félelemnélkülisége itt ragyogóvá tisztul. Konfrontálni mer az égiekkel is, bízva egyetlen fegyverében : igazában. S van-e még magasabb lép-cső annál, hogy harcba kezd az isteni hatalommal? Van. Amikor a világi hatalommal szegül szembe. A görögök körülvették őket, hajtanák le a nőket a hajókra. Hekabe mamuskaként rohan a színpad mélye felé, hogy tiltakozásul öngyilkosságot kövessen el. Megragadják. Vonszolják. Földre veti magát, ökleivel dörömböl a földön. Szeme kidülled, ereje fokozhatatlan. És egyszerre megvilágosodik a színésznő üzenete a szereppel, művészi mondanivalója: kitartani az igazunk mellett, nem félni a veszélyt és a halált sem, mert csak magunkat megőrizve érdemes élni. Emberként.

Trója falai leomlanak. Megérti, hogy minden elveszett. Szinte eszelősen tagad:

„De nem, de soha!
Kötözzetek össze, kutyák,
hurcoljatok el,
én át nem adom
magamat, az
igazamat!"

Nem is amit mond, hanem ahogy mondja, a magatartása, az önbecsülése lázít a tisztaságra, uszít az emberségre. Belekapaszkodnak a katonák. Minden életjel eltűnik belőle. Teste meghal, s egy rongycsomót támogatnak-rángatnak le előre, a mélybe. Egy hősi halott tetemét.

MAJOROS JOZSEF

Tragédia, komédia és perspektíva Gyulán

Szigligeti Ede: A trónkereső
Calderón: Két szék közt a pad alatt

Hagyományaihoz híven a gyulai Várszínház ez idén is a magyar történelmi dráma újrafelfedezésének szolgálatában nyitotta meg kapuit. Ezt a drámairodalmunk elhivatott szeretetéről tanúskodó szolgálatot - Sárközi Dózsájának bemutatója óta (1965) - odaadó érdeklődés, osztatlan elismerés övezi. Méltán. S nemcsak az úttörő vállalkozásoknak kijáró illő tiszteletből, de a produkciók rangos, a mondanivalót máig aktuálissá hitelesítő, művészi színvonala miatt.

Az újrafelfedezések döntő kérdése, hogy rendelkezik-e a feltámasztott mű időt átvilágító, érvényes eszmeiséggel, művészi erővel; hogy képes-e hozzászólni mai problémáinkhoz, a jelen valóságához? . . . A kérdésre a gyulai Várszín-ház már több ízben felelt bizonyító erővel. Hadd emeljük ki külön Sárközi *Dózsa* című drámáját, amely humanizmus és elkötelezettség kérdésének hangsúlyozásával hatolt a jelen problémáihoz; Madách *Csák végnapjai* című drámájának avatott restaurációja (Keresztury Dezső munkája) pedig történelem-szemléleti vitáink továbbgondolására késztetett. Az eszmei megalapozottság, a dramaturgiai megkomponáltság s a szín-padra termettség tekintetében e drámák, feltáratlan állapotukban, meglehetősen kevés lehetőséggel biztattak. De ez a „meglehetősen kevés lehetőség" potenciális értékként létezett, ha alig láthatóan is, de ott fénylett anyagukban - mindkét dráma esetében, tehát volt *mit* feltárni, volt *mit* felerősíteni, volt *miért* kockáztatni. S az már a restaurálók külön érdeme, hogy a megvalósult eredmény hitük, munkájuk igazát bizonyította.

Az idei bemutató, Szigligeti *A trónkeresője* Borics fejedelem jogosnak vélt, ám valójában jogtalan - hiszen fattyú!

pártütő harcairól, majd elbukásáról szól. Ezt a drámát aligha sorolhatjuk az imént felemlítettek mellé: sem olvasott, sem bemutatott állapotában nem képes meggyőzni feltárandó, felerősítendő alapértékek meglétéről. Furcsa helyzet: az irodalomtörténet s a Szigligetivel foglalkozó tanulmányok az író legjobb darabjának vélik. Egészen Gyulai Pál óta, s azóta is főként a reá való hivatkozással.

Gyulai „Szigligeti és újabb színművei" című tanulmányáról van szó. A tanulmány első részében Szigligeti dramaturgiájának általános jellemzését kapjuk. Ebben a fejtegetésben Szigligeti mint a cselekményt jól bonyolító, a színpad tör-vényeit jól ismerő színházi mesterember áll előttünk, aki azonban nemigen igyekezett mélyebben fölfogni múltat és jelent, történelmet és társadalmat. Ezután tér rá Gyulai *A trónkereső* elemzésére. Azzal kezdi, hogy *A trónkereső* „... általában Szigligeti összes tragédiái között is legjobb, évtizedek óta a legsikerültebb tragédia irodalmunkban". Majd a korabeli hírlapi bírálatokkal szembeszegülve halad végig a drámán. Nem árt odafigyelni ezekre az idézett bírálatokra, melyek kifogásolják, hogy Borics csak báb, akivel az események játszanak, s bukásában nem az erkölcsi világrend kényszerűsége nyilatkozik meg, hanem a sors szeszélye; hogy Borics egészen a tragédia végéig jóhiszemben küzd, csalódásban él, s így tettei nem eshetnek erkölcsi beszámítás alá.

Ezzel szemben Gyulai főbb érvei a dráma mellett:

1. „Boricsot nemes szíve s jogának hite sodorta a küzdelembe, majd anyja becsülete is belevegyült a játékba."

2. A főhőst, dramaturgiailag, nem illetheti *a jóhiszeműség* vádja, hisz anyja kolostorba vonulása, *„mély bánatja"*, marasztalása gyanút kelthetett benne.

3. Borics tragédiájának alapja:

.. mert legyőzetett győzni, mert megalázott uralkodni, mert sértett bosszul-ni akar ..."

4. Borics nemcsak a trónért küzd, hanem Magyarország szabadítója is akar lenni.

Gyulai fejtegetései *A trónkereső* mellett pontosan tükrözik dramaturgiai nézeteit, mely szerint a tragédia „a küzdő és erős szenvedély kifejlődése" nyomán kell hogy bekövetkezzék, s ebbe a kifejlődésbe a külső körülmények, a meglevő viszonyok alig szólhatnak csak bele. Mégis, a drámát újraolvasva, áttanulmányozva, vitába kell szállnom állításaival. Először az expozíció kérdésében: Borics boldogan, felhőtlen kedéllyel lép be a színpadra, esze ágában sincs a trónra gondolni. Vagy ha mégis, csak hogy anyját „rehabilitálja" s megbosszulja a rágalmazókat. Ám épp a hajdani rágalmazók hívására ,.végzi magában", hogy megszerzi a trónt - Predszláva feltűnő tiltakozása ellenére. Azután: Boricsban csakugyan gyanút kelthetne anyja magatartása, de az írott szöveg bizonysága az, hogy - nem kelt. A III. felvonás végén, túl a Nádor vádjain, túl azon, hogy a hadbahívókra maga is árulót mond, felesége egy szavára elhiszi harcainak törvényes jogát. Továbbá: ha Borics legalább a kételkedés erejéig komolyan veszi a megalázó és sértő rágalmakat, úgy kardot sem fog addig, míg helyzete tisztázatlan. S végül: igaz, hogy a dráma elején az aradi vérengzés hatására indul harcba, de már itt jóval erősebben motivált a „rehabilitációs" törekvés. A II. felvonás végétől pedig kizárólag a bosszú vezérli: „Kiket vezérlek, gyűlölöm, s utálom / És gyűlölöm, akikre vezetem".

Meglepő a tanulmány folytatása. Gyulai itt sorba veszi a dráma szereplőit, s mindegyiket külön-külön elmarasztalja a lélektani megalapozottság, a markáns jellemrajz dolgában. Boricsot is:

.. hiányozni látszik benne valami arra nézve, hogy a tragikai nagyság erősb benyomását tehesse a lélekre" - írja. Ez a *valami* nyilvánvalóan Borics szenvedélyének szituációnkénti, viszonyonkénti s főként eszmei tisztázottsága.

Hasonlóan ellentmondásos Bayer József elemzése is. Elöljáróban *a Bánk bánhoz* méri a drámát, majd a jellem-rajzról megállapítja, hogy „tragikai külső hatásnak is kevés", végül egy frappánsan találó megállapítással egyszeriben minden korábbi magasztalását agyoncsapja; Boricsról írja: „Halála el-múlás és nem tragikai bukás. Igaz, mindvégig hiszi, hogy joga van a magyar trónra, de épp az a bökkenő, hogy a hitében való könnyű megingást épp a drámaíró keze akasztja meg."

Nagy bökkenő ez, Hegedüs Géza figyelmét mégis elkerülte: „Hanem ami-kor megtudja - (ti. Borics) -, hogy ő valójában nem Kálmán király fia, akkor morálisan elbizonytalanodik. Ebben az új helyzetben ismeri fel, hogy trón-bitorló törekvésével mások önző érdekének kiszolgálója lett. S amikor nem akarja tovább szolgálni őket, azok egyszerűen megölik: a becsületes Boricsra nincs szükségük." (Hegedüs-Kónya: A magyar dráma útja 79. old.). Ha mindez így lenne, még elfogadnám, hogy a tragédián „A kiegyezés utáni kiábrándult élet és történelemszemlélet fanyarsága érződik ..." (uo.) - de mindez nincs így, s alig hihetek a tetszetős okfejtés-

nek. A felismerés a dráma legvégső perceiben éri Boricsot (megint csak egy dramaturgiailag naiv helyzetben), így ideje se igen marad az elbizonytalanodásra, vagy éppen a becsületessé válásra - készakarva felingerli az álmélkodó kunokat, akik azután végeznek vele.

Keresem a dráma színpadra állításának lehetséges elgondolásait. Megannyi ellentmondó fejtegetést találok - és találok egy elnagyolt, elejétől a végéig a felszínen mozgó drámát ... És nem tudom hinni, nem akarom hinni, hogy drámairodalmunk múltjában ne akadna ennél elmélyültebb, igazabb mondanivalót hordozó alkotás...

A dráma színpadi megelevenítése a kétségeimet igazolja. *Miszlay István* - akinek vitathatatlan érdeme több elfelejtett magyar dráma újrafelfedezése - ezúttal nem tudott meggyőzni a valódi értékek létezéséről. Korábbi rendezései kapcsán méltán kapta az elismerést, hogy a különlegesen atmoszferikus vár pompázatos lehetőségeinek fölhasználása mellett gondosan ügyel a mű gondolati többszólamúságára, értelmi tisztázottságára. Ezúttal rendezésében is az dominált, ami a drámára is elsősorban jellemző. A külsőséges effektusok egymásra halmozása, a látszatérzelmek felerősítése, az elnagyolt szituációkomponálás. Föltűnt a tömegjelenetek statikus beállítása, s hogy az intim jeleneteket (Predszláva-Judit; Borics-Rózsa; Borics-Rózsa-Bodomér) egyfajta túlhaladott, patetikus játékstílusban rendezte.

A darab népes szereplőgárdát foglalkoztat, viszont eléggé kevés játéklehetőséget biztosít. Borics szerepében *Szersén Gyula* jeles igyekezettel próbál hitelt szerezni a figura szenvedélyes és ellentmondásos tirádáinak. Anyjával és feleségével való jeleneteiben játéka visszafogott lesz, szelídebb tónusokat nyer. Illúziókeltő a Nádorral való összecsapásának markáns keménysége is. Többnyire azonban nem tudja elkerülni a szerep buktatóit. Igaz: nehéz a helyzete. Az utolsó jelenetben például nem kevesebb tragédia történik vele, mint: megtudja, hogy fattyú, hogy jogtalanul ontott ki emberéleteket, hogy Rózsa szerelmes volt belé, de mivel viszonzatlanul, öngyilkos lett, hogy felesége gyűlöli - liheg, zihál, lángol, harsog ... *Szoboszlai Sándor* mindkét jelenetében levegőt sűrít maga körül. Gesztusai kifejezőek: eltökélt és gúnyos, vádló és diplomatikus is egyszerre. Predszláva szerepe a darabban hántóan hamis. *Lukács Margit* nem jól választott, amikor felfokozott gesztusokkal és zengzetes artikulációval gondolta megoldani szerepét. Judit, Rózsa és Bodomér szerepe is tele dramaturgiai, lélektani következetlenségekkel: *Agárdy Ilona, Szakács Eszter* és *Körösztös István* nem tudnak meggyőzni ennek ellenkezőjéről. A többiek számára (lásd például: *Fülöp Zsigmond, Horkay János, Iványi József, Gelley Kornél, Gonda György)* épp hogy jelzésszerű szerep jutott.

A téma összefoglalásaképpen hadd induljak ki ismét Hegedüs Géza egyik megállapításából: ..ne feledjük el, hogy drámairodalmi kincsünk nem olyan gazdag, mint költészetünk *vagy* akár prózai epikánk, itt nagyon is meg kell becsülnünk a viszonylag ritka használható értéket. Tehát egyenest köszöntenünk kell az olyan színházat, amely vállalkozik erre a feladatra." Hegedüs Géza dicsérete majd' másfél éve a József Attila Színház *Aba* Sámuel-produkciójának szólt - „különvéleményként". A gyulai Várszínház eddigi vállalkozásait méltán kísérte egyöntetű elismerés, dicséret. Csakhogy a „viszonylag ritka használható érték" sajnos hiteles jelentés drámairodalmunkról, és nehéz helyzetet teremt. Az „elítéltet" szeretjük, minden tehetségünkkel segítjük, de elnézéssel, fölös beleérzéssel, mégoly jó-indulatú felszínességgel aligha javítunk a helyzetén. Sem *az Aba* Sámuellel, sem *A* trónkeresővel.

SZIGLIGETI: A TRÓNKERESŐ (GYULAI VÁRSZÍNHÁZ). AGÁRDY ILONA (JUDIT) ÉS LUKÁCS MARGIT (PREDSZLÁVA) (MTI fotó, Bajkor József felv.)

A gyulai Várszínház 1964-ben a világirodalom egy klasszikus drámájával, Victor Hugo Hernánijával nyitotta először kapuit. *A Hernáni* „csatát nyert" a gyulai várfalak közt. És csatát nyert a magyar dráma ápolásának irányzata mellett egy másik tendencia is, amely a világirodalom klasszikus *vígjátékainak* felelevenítését tűzte ki céljául. Sikerrel játszották itt már Calderón *Huncut kísértetét,* Goldoni *Mirandolina* és Lope de Vega *Furfangos menyasszony* című víg-játékait. S ebbe a sorba nagyszerűen beleillik az idei bemutató is: Calderón *Két* szék *közt a pad alattja.*

Megint Calderón.

Ha Vega a spanyol irodalom „legre-

neszánszabb jelensége" (Cervantes), úgy Calderón - a legbarokkosabb. Míg Vega megszámlálhatatlan darabjában a fordulatos cselekmény még megelégedett önmaga felhőtlen játékaival, bolondos titkaival, pajzán leleményével - Calderónnál a mediterrán derűt gondolati, filozofikus felismerések árnyékolják. „Az élet álom" - vallja egyik leghíresebb darabjának címében, s ez a tömör vallomás egy megváltozott magatartást, gondolatiságot jelöl. Az életet a túlvilági ítélő-szék kérlelhetetlen vonzásában szemléli. Mint kalandot, álmot, szerepet fogja fel, de mindenképpen olyat, amiért egyszer felelni kell. Lényegében a barokk vallásosság magyarázza, hogy nevéhez fűződik a középkori misztériumjáték egyik legelső újkori feleleventése *(El gran teatro mundo - A* nagy Világszínpad). Darabjai összhatásukban keserűbbek, súlyosabbak is Lope de Vega játékainál. Költői fantáziája is dúsabb, nyelvezete pompázatosabb, mint mesteréé.

Darabjai közül persze azok a máig népszerűbbek, amelyekben a barokk világlátáson még átsüt a reneszánsz sokszínűsége, játszi könnyedsége - ahol az erkölcs parancsai még nem annyira a túlvilág visszfényében, de egyszerű, földi vonatkozásaikban játszanak szerepet. lde sorolható a nálunk is sikert aratott A *zalameai bíró és a Huncut kísértet is* .. .

És ide *a Két szék közt a pad alatt is.* A kevésbé ismert Calderón-vígjátékok közé tartozik. Cselekménye magával ragadó, mulatságos, derűs. Don Diego, ez a könnyelmű és szép beszédű ifjú egy-szerre két hölgynek udvarol: Donna Beátának és Donna Klárának. Üzelmei-ben segítségére van gyors észjárású szolgája (Don Rodrigo) és az ügyefogyott, de pénzeszacskókkal teli Don Sancho. Hősünk természetesen más-más néven udvarol, ám helyzete így is kínos, mert a két szép hölgy - véletlenül! - egymás szomszédja. Egy ideig sikerül beosztania tisztelgő és széptevő látogatásait - szolgája persze ugyanezt a játékot űzi a két hölgy nem kevésbé csinos szolgálólányával - azután lelepleződik. Először. Ekkor még kivágja magát (a bárgyú Sanchóval elhiresztelteti, hogy ikermása is szaladgál a városban), sőt másodszorra is elodázza a leleplezés gyötrelmeit. Sikereinek bűvöletében azonban ébersége lankad, s ráfizet a kettős játékra - a két hölgy kihallgatja hencegését, s száműzik kegyeikből. Ám se-baj: van még sok város Spanyolhonban, ahol újrakezdődhet a játék, s hát-

SZIGLIGETI: A TRÓNKERESŐ (GYULAI VÍGSZÍNHÁZ) SZERSÉN GYULA (BORICS) ÉS SZAKÁCS ESZTER (RÓZSA) (MTI fotó, Bajkor József felvétele)

ha még a hölgyek is messzi laknak egymástól. S hátha akad még egy jámbor pénzeszsák is majd, mint Sancho..

Sándor János, a darab rendezője fantáziával, leleménnyel használja ki a várudvar megannyi lehetőségét. „Szerepet kapnak" a várfalak ablakai, a hátsó lépcsősor, a széksorok melletti út ... S egyszeriben egy spanyol városka hétköznapjainak szemlélői, helyszíni részesei vagyunk: kikiáltók, megcsalt férjek, becsapott hitelezők és szorgos mesteremberek összevissza, de valahogy mégis dallamos hangoskodásait, perlekedéseit, élénk gesztusait nézhetjük „életközelből". A rendező remek tempóérzékkel bonyolítja a színpadi történést, aprólé-kos gonddal, színes ötletekkel, fokozatosan építi fel a legmulatságosabb jeleneteket (hivalkodó kockajáték Donna Beátánál; Don Rodrigo lelepleződése Donna Klára ebédlőasztala alatt; Don Diego és Don Rodrigo megrendezett párbajjelenete...). Teljes színgazdagságában állítja elénk Calderón játékosan fénylő vígjátékát.

A színészek játékán látszik: hálásak a sziporkázó játéklehetőségekért. Külön kell szólni *Tordy Géza* összetett, magas színvonalú alakításáról. Tordy az elmúlt évben, *a Furfangos menyasszony* című Lope de Vega darabban is kópé szolgát játszott már a gyulai színpadon. Másfélét, mint ezúttal. Ott csavaros ész-járásával a darab minden szituációjának fölényes ura volt, derűs egykedvűsége nem ismert lehetetlent. Itt, Don Rodrigóként néha nehéz helyzetbe kerül. Balekszerepeket kell vállalnia, amellett örökkön éhes is. Ezekben a jelenetekben a legjobb: kérő, rábeszélő, hadart nyafogásainak dallamára, riadt, megszeppent gesztusaira még sokáig emlékezni fogunk. *Kertész Péter* Don Diego szerepében kellőképpen hódító, mestere a széptevésnek, s az üzelmei feletti

bárgyú, értetlen elcsodálkozásoknak is. Mozgása, beszédtechnikája kulturált, kimunkált. *Pap Éva* (Donna Beáta) főleg a jóhiszeműségében rászedett úr-hölgy bájosan harcias kirohanásaiban remekel; *Mészáros Ági* (Donna Klára) szerepének szerényebb lehetőségeihez mérten a darab első részében jó igazán. Ahol a szenteskedő álarc mögött a kacér játékosságra való hajlandóságát is „elszemérmeskedi". Fel kell figyelni *Dobos Ildikó* alakítására is Inez, a szolgálólány szerepében. Huncut, beavatott és mindig pajkos, vidám. Nagyszerű. *Horváth Gyula* kissé túlmintázta Sancho kétségtelenül mulatságos jámborságát. A többiek *(Újréti László, Fillár István, Szentirmay Éva, Várkonyi András)* kisebb-nagyobb szerepeikben többnyire jól szolgálták az előadás stílusát, hangnemét, sikerét.

Jó, hogy megint Calderón.

A gyulai Várszínház ez idei produkciói közül a „második vonal", a klasszikus vígjáték hozta végül is az igazi felfedezést. A jelentős színházi élményt - a maradandó művészetet.

Gyulai Várszínház -1970.

Szigligeti Ede: A trónkereső; rendezte: Miszlay István; díszlet: Csányi Árpád; jelmez: Vágvölgyi Ilona. Főbb szereplők: Szersén Gyula, Agárdy Ilona, Körösztös István, Szakács Eszter, Lukács Margit, Szoboszlai Sándor, Horváth Sándor.

Calderón: Két szék közt a pad alatt; rendezte: Sándor János; díszlet: Langmár András; jelmez: Bata Ibolya. Szereplők: Kertész Péter, Tordy Géza, Pap Éva, Mészáros Ági, Újréti László, Fillár István, Horváth Gyula, Szentirmay Éva, Dobos Ildikó, Várkonyi András.

Köpeczi Bócz István rajza

KOLOZSVÁRY PAPP LÁSZLÓ

A Labdakidák ősi-új palotájában

Szophoklész Oidipusz királya a Fertőrákosi Barlangszínpadon

Az egymást tartó-fedő roppant kőoszlopok és kőlapok hasítékából épp a váratlan sorsfordulat pillanatában röppen föl egy vadgalamb, akkor, amikor Oidipusz király sorsa - a görög tragédia szigorú törvénye szerint - a látszólagos megnyugtató föloldódás irányába siklik. A jelenetet nem rendezte senki. Ahogyan az ország legújabb színházában sem a díszletmunkások emelték aprólékos tervek szerint a thébai palota oszlopkolosszusait, feszített árkádsorait a Szophoklész-mű előadásához. A valamikor egészen más célból „megfaragott természet" magamagát kínálta színpadnak, színházteremnek, kiváló akusztikájú hangtérnek, a nagy tragédia méltó keretének.

A fertőrákosi kőfejtőnek mint a „művészetek házának" története igen szegényes. Valamikor a húszas években az Aidából előadott részletek, újabban fúvószenei és kórushangversenyek kevésnek látszottak ahhoz, hogy ezt az Európában s talán a világon egyedülálló adottságokkal fölruházott teátrumot értékének megfelelően használják ki.

A Soproni Ünnepi Hetek 1970 keretében *az Oidipusz király* előadásán „fölgördülő függöny", reméljük, korszak-nyitó a fertőrákosi kőfejtő történetében.

Az előadás megvalósítója a Győri Kisfaludy Színház. Darabválasztásuk a Barlangszínpad felavatására talán nem is lehetett volna szerencsésebb. Az ógörög tragédia méltó színhelyre talált az ország legfiatalabb s egyben legrégibb kőszínházának monumentális falai között.

Az Oidipusz király „egyszemélyes dráma". Előadásának elemzését szükségképpen a címszerep alakítójának munkájával kell kezdenünk. Koltai János Oidipuszát a hérosz deheroizálásának, a félisten emberré formálásának szándékában tartjuk sikeresnek. Bár a szophoklészi szöveg következetesen a vívódó, az igazságot önnön pusztulása árán is földerítő embert állítja elénk, *az Oidipusz király* előadási hagyományainkban többnyire a már nem emberi nagyság megtestesítője. Koltai János a valóban „mindenütt híresnek mondott Oidipusz" nagyságát más úton kísérelte a színpadi alak hálójába fogni.

Parancsoláshoz szokott, tevékeny, sikeres emberként lép elénk. Királyi méltóságát csak hallgatóságának, a karnak figyelmező, tiszteletteljes magatartása érzékelteti. De épp az expozíció során kísérti meg legfeltűnőbben Koltait az „isteni Oidipusz" alakja, amikor a görög tragédiát jellemző „önbemutató" sorokat hősi pózban szavalva, mintegy kiszakítja a dráma feszített szövetéből, az általánosságba emeli, s ezzel lefokozza hatását. Így, ezen rész fenséges öndicséretté válik, ami nem férhet meg egy alakításban, de egy jellemben sem a „Nékem látni s tudni kell" Oidipuszával.

A kezdet kettősségét a Iokastéval való jelenetében feledteti teljes mértékben Koltai, mely különben egyenetlen alakításának legkiérleltebb, legszebben és legemberibben megformált része. Koltai Oidipuszáról itt leválik minden külsőségeiben királyi. Emlékeiben, a kapott híradásokban félve-bátran, szívósan tapogatózó, következetes embert állítja elénk. A modern Oidipuszt, a huszadik század közönségére hatni tudó Oidipuszt.

Az első részt nagy színészi pillanat zárja. Látszólag minden vész oszlóban van, Iokasté elmondta a föloldozást, s férjét boldog együttlétre hívja a palotába. Oidipuszban fölengedett a Teiresias baljós szavai nyomán támadt szorongás. A kétség utolsó forrása is elapadóban, de Koltai Oidipusza még egy utolsó bizonyosságot szeretne, amit nem kap meg, s amivel a peripeteia pillanatában is érzékeltetni tudja sorsszerűen bekövetkező katasztrófáját. Elszakad a palotába tartó Iokastétól, és a lépcsősor egyetlen kiszögellésére lépve hosszan, színpadi másodpercekben mérve szinte tűrhetetlenül hosszan néz kutatva az aggok kara felé. Onnan, tőlük, a thébai vének, a város népének irányából várná a végső föloldozást. Fél elszakadni tőlük, fél magára maradni. Iokasté felé mozdulva is visszapillant, s a súlyos, szavakban már ki nem fejezhető kétséget magával viszi a palotába. És meghagyja a nézőkben is.

A második részben hitelesnek érezzük az újabb és újabb csapások közepette vívódó-vergődő Oidipuszt, de erőtlennek a sorsszerű bukás ábrázolását. A puritán kifejezési eszközökkel dolgozó Koltainak nem sikerül érzékeltetnie a bukás nagyságát, a tragédia mélységét. A halhatat-

lan jajok siránkozásban fulladnak el, bár a rendezés a kar beállításával, a hó-fehérbe öltöztetett kislány-Antigoné és Isméné megjelenésével méltó külső keretet biztosít a fenséges bukásnak.

Minden görög tragédia kulcsproblémájával, a kar szerepének meghatározásával kell kezdenünk a rendező, Szilágyi Albert munkájának elemzését. Sokszor szinte megoldhatatlan problémát jelent szépen beszélő, jó színészeket találni ennek a színész szempontjából „másodrendű", az előadás oldaláról nézve döntő fontosságú feladatsornak a megoldására. Szilágyi Albert a Győri Irodalmi Színpad tagjainak közreműködésével oldotta meg a feladatot. Igazságtalan len-ne a bírálat, ha azt írnánk, jobb híján. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a nyilvánvaló rendezői szándék - a karnak a hősök lelkiállapotát, sorsfordulóit kísérő cselekvése -- meg nem valósított szándék maradt csupán.

A rendezés sikeresen oldotta meg a térkitöltés, térarány problémáját, ami a kőfejtő monumentális, természetes díszletei között különös fontosságot nyert. Az előadás hatásos kezdete tette szükségessé a kar első énekének és az Oidipusz-Pap jelenetnek a felcserélését, ami az előfüggöny nélküli barlangszínpad hatalmas terének betöltésén mint föltétlen szükségességen túl, dramaturgiailag is indokoltnak elfogadható változtatás.

Az előadás lezáratlanságának hatását kelti, hogy a „Nézzetek rám: Théba népe, itt a híres Oidipusz" kezdő sorú kardalt a rendező Oidipusszal mondat-ja cl, s ezzel a beteljesült sorstragédia borzalmát Oidipusz önsiratásába oldja. Arról nem is szólva, *hogy* a monológ elmondása után a főhős a rosszul „záró" fényfüggöny mögött „civilben" marad.

A rendezés rovására kell írni a máskülönben kitűnő Solti Bertalan Teiresias-fölfogását. Az egész görög mitológiát végigkísérő kortalan-agg jós fölháborodásának Oidipusz vádoló szavára nem a sértettség vad dörgedelmében kell fölfakadnia, hanem épp a kortalan korosság, a mindent, tehát a véget is előre látó bölcs fájdalmas rezignáltságával.

Szende Bessy jól érzékelteti Iokasté anya-feleség kettősségét. Kulturált szövegmondásán és az antik hősnőhöz méltó artisztikus mozgásán túlmenően ki kell emelnünk alakításának egy nagy pillanatát. Laios szolgájának vallomásából előbb tudja meg, mint férje a tragikus igazságot. Lassan válik ki a többiek közül, arcát, egész lényét fokozatosan itatja át a felismert borzalom megmásíthatatlan ténye, és amikor szinte kiszakad az igazság közelségétől már-már boldognak látszó, de tulajdon sorsát még nem sejtő király vonzásából, távozása a palotába félreérthetetlen. Laios feleségének, Oidipusz anyjának és asszonyának távozása ez a sorsszerű halálba.

Dráfy Mátyás indulataiban visszafogott, komor Kreonja csekélyebb lehetőségeiben is *az Antigoné* Kreonját anticipálja.

Befejezésképpen ismét szót kell ejtenünk az előadás nagy „debütánsáról", a fertőrákosi kőfejtőben fölépített Barlangszínpadról. A színpadnyílást határoló két roppant kőoszlop, a háttér homályába vesző újabb oszlopok és körfüggöny helyett a hatalmas zárófal egy másik mitológiai és történelmi királynak, Agamemnonnak Mykénében föltárt palotáját, a Kyklopszok emelte oroszlankaput idézik. S talán még inkább a cumae-i Sibylla-barlangot.

Alig hisszük, hogy a fertőrákosi Barlangszínpadnál méltóbb és hangulatában hitelesebb palotája volt Szophoklész emberalakra, emberérzelemre formált félistenének, Oidipusznak.

Szophoklész: Oidipusz király. Fertőrákosi Barlangszínpad.

Rendezte: Szilágyi Albert; szereplők: Koltai János, Szende Bessy, Solti Bertalan, Dráfy Mátyás.

Bócz Köpeczi István rajza

GÁBOR ISTVÁN

Budapesti szabadtér 1970

Lehet-e tanítani a Charley nénjét?

Mondjuk meg őszintén, a nézőszám alapján nem lehet igazságosan megítélni a nyári produkciók eredményét. Legalább-is kis széria, két-három előadás esetén nem. Bizonytalan, rossz az idő, és ezzel együtt kisebb a bevétel is a legszebb olasz operaelőadásnál, mint tartós kánikulában a közepes vidéki operettprodukciónál. Itt a pénztári kimutatás megtévesztő, belőle azt a következtetést lehet levonni, hogy a közönségnek az egyik évben csak a *Maya* kell, a másik évadban pedig csak *a Parasztbecsület-Bajazzók.* Reális képet csak akkor kapnánk, ha korrelációs összefüggéseket keresnénk az aznapi meteorológiai jelentés, az aznapi hőmérséklet, valamint a szabadtéri előadás nézőszámai között.

Nagy szériáknál azonban mindez másképpen alakul. Ha három estén át a *Charley nénje* rosszul megy, vagy nagyon jól megy, ez semmit sem jelent. De ha én a tizenhatodik előadáson néztem meg a darabot, és még akkor is reménytelen jegyigénylők vontak szoros gyűrűt a pénztár körül, ez már egyértelműbben kifejez bizonyos sikert. Meg-mondom rögtön: nem is érdemtelen sikert.

Kedves ismerősömmel *a Charley nénje* előadása után összeakadva, kissé rögtönözve és elhamarkodottan megjegyeztem: ezt az előadást tanítani lehetne a főiskolán. „Na, de Pista! - ívelt föl lekottázhatatlanul vitapartnerem hangja - te megint túlzol." Persze, hogy volt a megjegyzésemben túlzás is, meg - siettem gyorsan hozzátenni - a tanításra vonatkozó véleményem nem teljesen áll Bodrogi játékára. (Hogy miért nem, azt még kifejtem.) De túlzás ide, túlzás oda, tényleg olyan jó ez az előadás? Jó bizony, ha nem vonatkoztatunk cl a szín-helytől, a körülményektől, a nyártól, az adott színpadi lehetőségektől. Meg attól sem, hogy *a Charley nénje* alapanyaga a legkommerszebb darabáru.

De itt álljunk meg egy pillanatra. Vannak nálunk egy, maximum két évadon át virágzó mai zenés darabok; be-mutatja X vidéki színház, és nyomban leköti Y és Z vidéki színház is. (Zenés

BRANDON THOMAS: CHARLEY NÉNJE (VÁROSMAJORI SZÍNPAD). ERNYEY BÉLA, BODROGI GYULA ÉS PAUDICS BÉLA

darabnál nem akadály, hogy a premier vidéken zajlott le; bezzeg Raffai Sarolta kitűnő drámáját csak enyhe felsőbb rábeszélésre lehetett Kecskeméten kívül másutt is előadatni, Jókai Anna nagy közönség- és sajtósikert aratott drámájának újabb bemutatójáról pedig még nem hallottunk.) De ezek a zenével felhígított vígjátékok egy vagy két szezonban tenyésznek csak vidéki színpadjainkon, és még nem értesültem olyasmiről, hogy az öt évvel ezelőtt bemutatott mai magyar zenés darabot bármely színháznak eszébe jutott volna felújítani.

Nos, a múlt századi közepes angol színész és ugyancsak közepes angol író, Brandon Thomas bohózatát 1892 szilvesztere óta félmilliónál több előadásban játszották cl az UNESCO statisztikája szerint. Irodalmi babérokra nem futotta ebből a sikerből; hiába keresgéltem Brandon Thomas nevét a könyvtáramban levő kül és belföldi színházi, irodalmi lexikonokban, színházi kalauzokban, nem találtam rá. Az előkelő Oxford Companion to English Literature, amely az angol irodalomnak talán legalaposabb forrásmunkája, ezt az egy mondatot jegyzi meg a *Charley nénjéről:* Brandon Thomas erősen bohózati komédiája, amelyet az 1892-es bemutató óta gyakorta előadnak. Brandon Thomasszal tehát nem büszkélkedik az Oxford Companion harmadik kiadása sem, a többi lexikonról nem is beszélve. Akkor hát szégyellni kell ezt a színdarab-fattyút? Szégyellni akkor is, ha - az adatokat a műsorfüzetből lestem ki - egy időben 48 színház huszonkét nyelven játszotta, ha a Thomas család 73 év alatt 500 millió font jogdíjat kapott, ha főszerepét - többek között - Noel Coward, Rex Harrison, Girardi, Raimu, Heinz Rühmann és Csortos Gyula alakította? Lehet, hogy félmillió előadás közönsége, ennyi híres színész mind tévedett volna?

Mit engedtek szabadjára a Városmajorban?

Szeretném a félreértést elkerülni: Brandon Thomas örökösei - akik amúgy sem tarthatnak már igényt jogdíjra - nem kértek föl arra, hogy mondjak védőbeszédet a *Charley nénje* mellett. Részletesen csak azért szóltam róla, hogy segítségével azt is elmondhassam: nem hiszek egy nyolcvan esztendőn át új és új lombokat hajtó darab véletlenszerű sikerében. Meg abban sem, hogy ennek a sikernek egyetlen kizárólagos tényezője a női ruhába bújó férfi főszereplő. És a többiek, a körítés? Mert azt nekik kell eljátszani, hogy ez a bumfordi oxfordi diák dúsgazdag nagynéni lett, és hogy szerelmesek, gazdag partik sorsa múlik a szoknyás Babberley-fiú kegyein. Kommersz darab a *Charley nénje,* ez kétségtelen, de ez a kommersz áru évtizedek óta nagyon fontos, nagyon komoly - pontosabban fogalmazva: nagyon komolytalan - igényeket elégít ki. Szeretném a magyar nézőt megfosztani kisebbrendűségi érzésétől, ha a *Charley nénje* láttán szívesen mulat.

Az is igaz természetesen, hogy tálalás nélkül *a Charley nénje* fabatkát sem ér. És ehhez a tálaláshoz nálunk - speciálisan fejlett szabadtéri kultúrával rendelkező nemzet lévén - a kánikula, a környezet különösképpen hozzájárul. Elképzelhető, hogy télen szigorúbban ítélnénk, de a nyári melegben nyugodt szívvel lehetünk elnézőbbek. Itt a városmajori színpadon, ahol ezen a nyáron a darabot játszották, Aldobolyi Nagy György szervírozta a hol ironikusan érzelmes, hol pattogós katonazenét, egy adott korszakba úgy élve bele magát, hogy az se utánérzésnek, se erőszakolt perszíflázsnak ne hasson. Amihez Szenes Iván igazán elsőrangú dalszövegeket írt, megmutatva és bizonyítva, hogy ennek a műfajnak is lehet bizonyos művészete, a szakmai rutin mellett. Aztán meg kell említeni Makai Péter díszleteit és jelmezeit: ez a fiatal művész nem először érez rá úgy egy stílusra, hogy a külsőségek, a színpadkép, a ruhák valósággal kézen fogva vezessék be a nézőt a rendező által elképzelt világba, erőszak, harsogás, magyarázkodás nélkül.

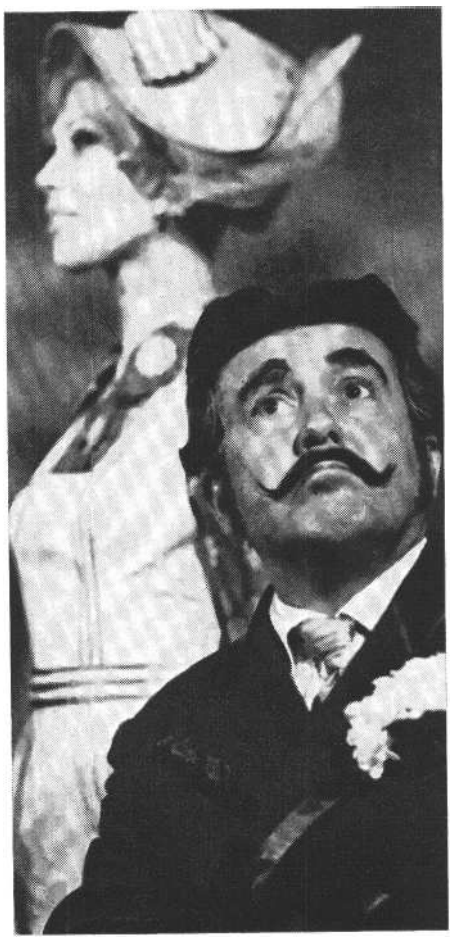
Mindez azonban még mindig kevés Kerényi Imre munkája nélkül. Kerényi avatott mestere annak, hogy egy korszakot, egy játékstílust külsőséges macskakörmök, ránk kacsintó erős jelzések nélkül tegyen idézőjelbe, pusztán a szöveg, a cselekmény által. *A Charley nén*jében csöppet - egészen keveset - affektálnak a vidám oxfordi diákok, ellágyítják egymás keresztneveinek kezdetét, és megnyújtják a végét. A jól nevelt kis úrilányok pipiskednek, kelletik magukat, ahogyan ez nyolc évtizeddel ez-előtt egy angol városban illett volna, és ez nem idézőjelek által lesz idézőjeles, hanem a mai lányokkal való szembesítés során. Megkoreografált lépések, megtervezett bejövetelek, ízes finálék adnak kedves bájt, nyáriasan lenge hangulatot az előadásnak, amely egy-két kivételtől eltekintve mindig ugyanabban a stílusban tartja a játékot.

Ezért nem hiszek abban, amit az egyik kritika írt Kerényi Imre rendezéséről, miszerint ő bátran szabadjára engedte a színészek fantáziáját. Arról nem beszélve, hogy ez a kritikusi közhely ebben az esetben nem is nagyon igaz. Mert ugyan mi lett volna, ha Kerényi tényleg egy-formán szabadon szárnyalni hagyja a kezdő színészek, valamint Tolnay Klári és Páger Antal fantáziáját? Ki győzött volna, kinek ellenében? Mert itt, nem lévén szó kialakult együttesről és társulatról, nem beszélhetünk azonos szerep-rutinról, azonos tudásról és gyakorlatról sem. (Volt, ahol Kerényi tényleg nem tudta megzabolázni a színésznek nem a fantáziáját, hanem azt a vágyát, hogy

a szerepet erőszakkal maga alá gyűrje, és ez Bodrogi esetében csökkenti is né-miképp az eredményt.) Szabadjára Kerényi - szerencsére - a saját fantázia-világát engedte elsősorban, önmaga ízléskultúráját, tempóérzékét, színpadi biztonságát, stílushűségét. Együttvéve erős abroncs ez, még ha úgy tűnik is, hogy közben a rendező alig van jelen. És ez ismét Kerényi érdeme.

Páger Antal mindent el tud játszani, amit akar, azt is, hogy hangja van és hogy táncol, holott nyilvánvaló *a Charley* nénjében, hogy úgyszólván alig énekel és alig táncol. Vagy tévednék? Hiszen Szenes Iván és Aldobolyi neki is írt zeneszámot, méghozzá nagyon jót, Farkas-házi Klára Páger számára is készített táncot. Látszat és valóság küzdelmében persze Páger kerekedik felül: kissé rekedtesen és suttogva énekel, kackiásan táncol, és az Indiából jött ezredes szívességből eljátssza - és milyen kedvesen játssza el! - nekünk, hogy hevesen csap-ja a szelet ennek a prémekbe öltözött tacskónak. Tolnay Klári nem adhatott más többletet szerepéhez mint bájt, finomságot és annyi iróniát, hogy ez azért ne fordítsa ki sarkaiból, és ne kérdőjelezze meg rögtön a játékot. Az ő tapintata az előadás egyik erőssége, ellenpólusa pedig Kállai Ferenc, aki né-mi harsányságért nem megy a szomszédba. De ő a valódi bohózati ágat képviseli elsősorban, és helyzete rikító színeket, hangosabb effektusokat is engedélyez.

Bodrogi Gyula azért nem tetszett, mert önmaga előtt sem hitte el, önmagának sem játszotta el - hát még nekünk -, hogy ő a nagynéni. Nem valami különleges művészi átlényegülésre, valami elsodró erejű „játék a játékban" stílusra, óriási alakításra gondolunk, csupán arra, hogy ha valamivel kevesebb bohózati súlyt tesz rá szerepére, ha valamivel fölértékeli szövegét és rangos partnereit, ha ritkábban mutatja szőrös lábát, *és* ha nőiesebb kissé a női szerepben, akkor egész játékában nem a közönséggel való összekacsintás uralkodik. És mert a rendezésnek sem ez volt, nem is ez lehetett a célja, utat téveszt ez a máskor és másutt kitűnő komikus. Bodrogi oxfordi diákként elragadóan kedves, elegáns és mulatságos, itt tehetséges színészi lényét adja; magára öltve Charley nagynénjének ruháját és pózát már más utakon jár, mint a többi szereplő. Más utakon, mint például a szerepről szerepre nagyon sokat fejlődő, ez-



BRANDON THOMAS: CHARLEY NÉNJE (VÁROSMAJORI SZÍNPAD). KÁLLAI FERENC ÉS KÁLDY NÓRA

úttal pontos mozgásával és ritmusérzékével is kitűnt Almási Éva, a nagyon dekoratív Piros Ildikó vagy a sovány szerepébe enyhe pikantériát csempésző Káldy Nóra. És mindenképpen más, Bodroginál stílushűbb utat követ a két diák, az egészen egyéni humorú, remekül éneklő és táncoló Paudics Béla, a nem kevésbé eredeti tehetségű Ernyey Béla. Zenthe Ferenc is tudta a szolga szerepében, hogy mennyi gesztust tehet hozzá szövegéhez a rájátszás veszélye nélkül.

Egyhangú nyár

Biztosan akadnak majd bírálóim, akik túlzottnak tartják véleményemet a *Charley nénje* szabadtéri előadásáról, és ugyancsak erősnek kritikámat az általam is sokra becsült Bodrogi Gyuláról. Azon-kívül ellentmondást is vélhetnek fölfedezni az általános dicséret és a főszereplő „lehúzasa" között. Azt hiszem, nincs itt különösebb ellentmondás: ez a nagyon mulatságos, bájosan derűs, csak-nem mindig egységes stílusú játék még azzal is megbirkózott, hogy a főszereplő fölfogása eltért a többiekétől.

Máskülönben nem hozott sok kulturális újdonságot Budapesten az idei nyár, az *Aida* margitszigeti előadásától, e Verdi-opera magas színvonalú zenei és szcenikai megvalósításától eltekintve. (Ide sorolhatom persze a novoszibirszkiek kitűnő A *hattyúkk tava* produkcióját is, de ez végtére is nem hazai teljesítmény, legfeljebb a Budapesti Szabadtéri Színpadok Igazgatóságának szemfülességét dicséri, hogy szegedi vendégjátéka alkalmából a Margitszigetre is lekötötték ezt a remek táncegyüttessel rendelkező ki-tűnő szovjet társulatot. A nyari szabad-téri szórakozásnak mindenképpen kellemes és üde színfoltja volt a bukaresti revütársulat szerepléssorozata a Budai Parkszínpadon; a könnyed zenés-táncos műfaj iránti budapesti igényt ez az együttes példamutató ízléssel és ötlet-gazdagsággal 'elégítette ki.)

A vidéki színházak nyári vendégszereplése egyre kisebb térre szorul: tavaly, tavalyelőtt még két, az idén csak egyet-len vidéki társulat maradt operettjeivel a porondon. A győriek még állják a sarat, és a mostani *Bob* herceg-előadás lényegesen jobb, ízlésesebb, kulturáltabb és koncepciózusabb is, mint a tavalyi *Ördöglovas*. (Sajnos, a *Szibériai rapszódiát* nem volt alkalmam megnézni.) Rendezése, elgondolása - Bruck János tehetséges munkája - szerencsés ennek a győri előadásnak, csak a kivitele roppant szegényes. A gárda, amely meg-hal, de meg nem adja magát, kezdetben hattagú, később már lesorvad négy, sőt három marcona operettharcosra. Zeneileg sem a legigényesebb az előadás, és a tájdíszletre emlékeztető szürke oldal-falakkal erősen leszűkített színpadkép - noha egyébként nagyon ötletes - nem illik ide, a Budai Parkszínpad hatalmas nézőtere elé, az óriási nyílású színpadra.

A Fővárosi Operettszínház nem sokat törődött az idei nyárral: két régebbi produkcióját, *a Mayát* és *a Víg özvegyet* dobta piacra, hadd vigye és vegye, akinek kell. Ez azonban a tavalyi nagy sikerű és az Operettszínháznak is dicsőséget hozó *West Side Story* után már elgondolkoztató. Miért nem üzlet, miért nem művészi cél az Operettszínház számára, hogy nyáron és a szabadtéren is új produkcióval mutatkozzék be?

Ennyit az idei budapesti nyárról, amelynek egyhangúságánál - egy-két emlékezetes előadás kivételével - jövőre lényegesen többet, változatosabbat, ötletesebbet kívánok magamnak, meg a budapesti és a külföldi nézőknek is.

NEMES MÁRIA

Egy karneválvégi este

A Teatro Stabile di Genova vendégjátéka Budapesten

Tűzrőlpattant menyecskék, bonyodalmakat kavaró szolgák, hebrencs ifjoncok helyett megfontolt posztókereskedők, tisztes házaspárok, okos, szelíd, méltóság-teljes fiatal szerelmesek léptek itt színre. A szín pedig nem a fehér falú olasz házat ábrázolta, a verőfényes olasz égbolt alatt, hanem egy megbízható iparosember műhelyét és lakását, füst festette falaival, megbízható-kényelmetlen bútoraival. Az asszonyok nagykendőben, kabátban, fázósan sietve járnak, parázson melegítik kezüket-lábukat a hűvös velencei estében. Goldoni, Velence fia és költője egy ilyen karneválvégi estével búcsúzott hazájától, 1761-ben. A mi emlékeinknek, szemünknek ez a Goldoni nem túlságosan ismerős. Mi a dinamikus, bohókás, ugrándozós, a commedia dell'arte gyerekcipőjéből éppen hogy csak kilépett Goldonit ismertük és szerettük meg *(Mirandolina, A hazug, Két úr szolgája)* magyarul, s magas színvonalon, realista, életteli és igen emlékezetes, hatásos megfogalmazásban ilyent láttunk a torinói színház 1966-os vendégjátékán is. Nem láttuk viszont a milánói Piccolo Teatro Strehler rendezte *Chioggiai csetepatéját,* amely ősziesebb színekkel, szárazabban egy másféle Goldonit mutatott be. Egy kissé váratlanul ért minket ez a velencei-genovai Goldoni - de meggyőzött és győzött.

Teatro Stabile di Genova

Az olasz színházi életről nem sokat tudunk, az olasz művészetet számunkra inkább az énekesek, muzsikusok és a filmművészek jelentik. Eddig három olasz színtársulat lépett fel Budapesten; mindegyik jó emlékeket hagyott. (A római I Giovani együttese, De Lullo vezetésével; a nápolyi De Filippo társulata; a torinói Teatro Stabile De Bosio és Enriquez vezette együttese.) E társulatok két-két darabot játszottak, melyek közül legalább az egyik a magyar közönség által is ismert, magyarul olvasható volt. A genovaiak csak az egy Goldoni-darabot játszották, ami meglehetősen hátrányos helyzetet teremtett számukra. Ezt a darabot Magyarországon még nem játszották, a Goldoni-kötetben sem szerepel, s így az előadás csak a látvány, a mimika, a gesztusok, a színészi játék nemzetközi nyelvének erejére támaszkodhatott. A tizenkilenc éve fennálló genovai társulat eddig kilencvennégy bemutatója között jó néhány ismert klaszszikus és modern darab előadása is szerepel, melyek bármelyikének bemutatása - a Goldoni-mű mellett - hathatósan segítette volna a színház budapesti bemutatkozását. (Kiegészítésképpen: a színház sok mai olasz szerző darabjának is otthont adott, s vezetőjének, az író-rendező Luigi Squarzinának *Emmeti c. da*rabja, vagy az Italo Svevo regényéből Tullio Kezich által dramatizált *Zeno tudata c.* produkciója a legjobb olasz színházi előadások közé tartozott.)

A karneválvégi este

Az új arcú Goldoni megmutatásán kívül mivel ajándékozott meg minket ez az este? Elsősorban a külön-külön jól kidolgozott jellemek, figurák összjátékának örömével. Nem minden szereplő kapott egyforma lehetőséget. A cselekmény nem olyan fordulatos, hogy a közép-pontjában álló két ifjú szerelmes alakítója gazdag jellemképet adhasson. A Moszkvába (az eredeti darabban Párizsba) készülő ifjú mintakészítő, Anzoletto megszemélyesítője, *Giancarlo Zanetti* kevés eszközzel csak egy magatartást ábrázolhatott: kedves, komoly fiatalembert. Nem is tudnánk, mennyire jó színész, ha nem láttuk volna olyan kitűnőnek a torinóiak Anconitájában. *A* sok jó karakterszerep sokféle lehetőséget kínált, és három kiemelkedő eredményt hozott: *Lina Volonghi* Madama Gatteau szerepében, *Eros Pagni* mint Sior Bastian, és *Gianni Fenzi* mint Sior Augustin. Lina Volonghi a hálás szerepből élő alakot alkotott. A szerelmes természetű francia vénlány fodrai-bodrai alatt egy szeretetre váró ember rejtőzött, a kacérra igazított mosoly mellett szomorúságot sugárzott a tekintet. Mindez persze vidámságban oldódott fel, egy-egy jellemző játék segítségével: a koros hölgy állandóan keze ügyében tartja kis tükrét - amikor szerelmét visszautasítja az ifjú, undorodva teszi el a tükröt, meg-haragszik rá -, de amikor valaki vonzónak találja, a tükör is kedvesebbé válik, megbocsát neki. Mozgásával, járásának ritmusával, tekintetével mindent elmond. Eros Pagni zengő hangjával, kedvező adottságaival nem él vissza, de amikor lehetőséget kap, remekül él ezekkel: egy-egy reagálása, csodálkozó fordulása, fejcsóváló mormogása, a szelíd bölcsesség, jó humorérzék, indulat egy-egy pillanatának megvillantása után szolgálatkészen húzódik vissza az együttesbe. Gianni Fenzi úgy szolgálja az ensemble játékot, hogy minden pillanatban éli a figurát: a háttérben is féltékenyen igazítja meg felesége térdén a ruhát, a kártyajátékban gyötrődve izgul, fösvényen irigy a nyertesre, s elviselhetetlen mámorban örül a saját diadalának. Ez a kártyajáték egyébként is az este és az előadás csúcspontja. A szereplők az első sorig előrehozott asztal mögött ülve egy pillanatig sem komáznak a közönséggel, hanem remekül felépített fokozással számunkra is izgalmasan játsszák ezt az ismertelen játékot, olyan tökéletes aprólékossággal kidolgozva, hogy az könnyedén improvizáltnak hat.

Az évadvégi este

Szomorúan jelenthetem egyébként, hogy a kártyaasztal egyik oldalán ülő színészek nem voltak sokkal többen, mint a másik oldalon ülő közönség. Ez persze túlzás, de az valóság, hogy a vendégjáték második estéjén a színház első nyolc-tíz sora telt meg csupán. Ennek lehet oka az ismeretlen darab is, az ismerkedést könnyítő másik darab hiánya és a nyelv, a velencei dialektus, amely ugyan Goldoni szerint „vitathatatlanul a leglágyabb és a legkellemesebb valamennyi olasz tájszólás közül", de amelyet mi vajmi kevéssé értünk; és bizonyára közrejátszott az évadvég is, de azért nagyobb propagandával, jó szervezéssel két estére való érdeklődő közönség is kitelt volna kétmillió budapestiből.

A genovaiak fegyelmezettsége, játékkedve ebben a helyzetben is megteremtette a karneválvégi estét, mi pedig csak ismételhetjük az Anzolettót búcsúztató siorokat és siorákat: „A viszont-látásra! Térjenek vissza minél előbb" - s hozzátehetjük: szerencsésebb körülmények között.

Madama **Gatteau:**
Lina Volonghi

Utolsó vendégként érkezik. Jobboldalt megáll az ajtóban. Szürkésfehér főkötőjén mezei virágokból díszítés és fodor-szegély. Bodorított hajgyűrűket húzkodott előre a homlokára, hogy puhán keretezzék arcát. Túlságosan vörös ajka és a haj szőkesége is gyanúsan mesterkélt árnyalatú. Erős ruhakivágás. Rafinált öltözék: mogyorószínű prémszegéllyel, de a dús szőrme választékossága gazdagságot áraszt. Dúsan öltöztetett ő is, mint a többi színpadi kereskedő itt, a genovai színház Goldoni-előadásán: de sem ő, sem a többiek nem pompáznak. Talán a hajviseletek túlzott frissesége, a ruhák használatlan újdonsága, egy-egy legyező, kézitáska elhagyása vagy a mozgás feszes merevsége okozza, hogy félreérthetetlenül tisztában vagyunk vele: ezek a kereskedőiparosok ünneplőben, legjobb ruhájukban jöttek vendégségbe. Odahaza lomposan, szutykosan járnak.

Madama Gatteau elborzasztó és szánandó. Derékon alul terjedelmes asszony. Ahogy pedig visszahullanak a fodrok, és meztelenül hagyják erős alsó-karját, amint állandóan egy kicsiny zseb-kendőt forgat kényeskedve, legyezi ki-pirult öreg bőrét a vendéglátó jól fűtött házában: tranzvesztitnek hat. Szögletes, rángó mozgása átmenetileg zavarba ejti a nézőt: férfi ez női ruhában, vagy tényleg asszony-maskara? Amikor megszólal, lúgkövet ivott, lepedékes-rekedt basszusán: a zavar fokozódik, mintha farkas öltötte volna magára a nagyma-ma főkötőjét. Franciás r-jei férfihang-mélységben recsegnek. Álöltözködésre mutat izmos karjainak pipiskedő tartása is. Olyan darabosan finomkodva tartja parányi zsebkendőjét, mintha egy karneváli mulatságra asszonynak öltözött volna egy mesterlegény. Bájkolódásai, kacérnak szánt szemforgatásai azonban leleplezik a nőt. Nekikeseredett kokettéria ez. Erőszakos és csikorgó. Elszánt és kapaszkodós. Nem annyira szerelem-re vagy szeretkezésre áhítozik, mint inkább egy utolsó pillantásra, egy vissza-jelző igazolásra, egy bókra, annak bizonyítására-bizonygatására, hogy nem öregedett meg még annyira. Pedig meg-öregedett. Abban az életkorban van, amikor a ruhák alatt már nem lehet ki-ismerni, viselője milyen nemű lehetett valamikor. Abban a korban van, amikor visszatérve a gyerekkorhoz, a nemek közti különbség ismét elmosódik. Nem illusztrálja az öregséget, éppen ellene játszik. Igyekszik minél fiatalosabban hat-ni: ettől olyan elképesztően, olyan matuzsálemien, olyan Matuzsál Emmaian öreg.

Férfivadászatra jött vendégségbe. Előhúzza hímzett pudriéját. Belepillant Elégedett a látványtól. „Fog ez menni!" És bizakodva indul harcba. Később egy visszavert ostrom után ismét elővesz a tükröcskét. Most nem mer belepillantani. Fél a rá váró látványtól, öregedő arcának képétől. Rászánja magát. Mégis belenéz. Keszkenőjével megpofozza a tükörben látható sírásra görbült arcmását. Nem az arcát pofozza, ami engedetlenül megöregedett és elfonnyadt, hanem a tükörképet. Logikus tréfa: a tükör a hibás, ha ilyen szomorú arcot mutat neki.

Kényszerbókokat csihol ki a házigazdából; áttüzesedik. Egyáltalán, ha férfi kerül közelébe: kigyullad a bőre, és alig rajtakapható átalakuláson megy át. Virulni kezd. Szája széthúzódik széles vigyorrá, hatalmas fogsort fedve föl. Ismét ellenőrzést végez a tükörben. Most már örül a képnek - vajon mit láthat benne? -, de miután bókoltak neki, s némi siker kecsegteti, elnézőbben bánik tükörmásával.

„Ah, ciel!" - sóhajt az égre, két szerelmi lovasroham között. Most egyszerre olyan, mint egy jól megtermett francia tragika valamely Corneille üvöltözése közben. S amikor a vacsoraasztalhoz ül, és szalvétát terít a nyakába, picinyke darab fehérhúst forgat az ujjhegyei között, soká játszadozik az étellel, inkább a beszélgetőket figyeli, és nem az evéssel törődik. Hogy, hogy nem: ez a cseppecskét kényeskedő mozdulata megsejteti velünk étvágyát. Odahaza nyilván kétmarokra fogja a zsíros sültet, úgy tömi magába. Szétszaggatja a forgókat, fogai között ropogtatva őrli a csontot, hogy kiszívja a velőt. Nem ilyen incifinci szárnyassal, de egy bárányselttel is kényelmen el bír bánni. Farkasétvágyú életvágy lakik benne. Innen tüzel föl falánk és bájkolódó csábmosolya is.

Korábban, az egyik jelenet végén ki-felé indul, hogy csatlakozzon a többi vendéghez. Hatalmas lendülettel indul a színpadmélyi ajtó felé. Előbb az egyik ajtót célozza be, megrendíthetetlen hatá-rozottsággal. Megtorpan. Észreveszi, hogy eltévedt. Két-három centiméternyit mozdul csak a feje, és tétovázás nélkül kisiet a másik ajtón. Igyekezete komikus, egyszersmind siralmas is. Erőszakossága é- pillanatnyi csüggedést sem tűrő tülekedő törtetése nevettet meg minket eb-- ben a kimenetelben is. S mert rámenőssége gépiessé vált, nem ügyel rá bele-vakultan, hogy életkora méltóságteljesebb tempót, szemérmetesebb viselkedést, vágyainak leplezettebb hajszolását kívánná meg: nem veszi észre, hogy kinevetik az idegen környezetben. Vak önbizalma és önáltatása keresztülsegíti a kényelmetlen és kellemetlen pillanatokon. Őszinteségével megkedvelteti *magát* velünk. Étvágya irigylést ébreszt bennünk, de el is szomorít sikertelenségével és a halálfélelemmel, ami ilyen harsogóvá fokozza föl étvágyát.

-I -r

A PÁRIZSI NEMZETEK SZÍNHÁZÁBAN

nagy sikerrel szerepelt a prágai Divadlo Za Branou társulata. A kritikák, a Berti- Ensemble és a Piccolo Teatro mellett mint korunk legjobb és legizgalmasabb színházát üdvözölték. A társulat Kreiča rendezésében Cschov lvanovját mutatta be. A rendező nem a főhös pszichológiai raj-zára, hanem a drámában érintett ma is izgalmas problémák újszerű megvilágítására helyezi a hangsúlyt. Nagy hatású az a megoldás, hogy a dráma egész világát, valamennyi szereplőjét állandóan a színpadon látjuk és így a cselekmény a maga dialektikus egészéhen bontakozik ki. A színészek nem válnak külön szerepüktől, és úgy mozognak a színpadon, ahogy az éppen aktív szereplők gondolatában az adott pillanatban élnek és így kölcsönösen egymás teljes életrajzát vetítik a nézők elé. Így kombinálódnak, csoportosulnak és bomlanak szét szüntelenül Csehov témái, még-pedig úgy, hogy semmi zűrzavar, semmi kuszaság nem keletkezik; sőt minden probléma teljes élességgel bontakozik ki, hála Kreiča irányításának, a társulat bámulatos fegyelmének, valamint Svoboda színpad-képének.

MIHÁLYI GÁBOR

Claudel először Budapesten

A párizsi Théâtre du Tertre vendégjátéka az Irodalmi Színpadon

Azt hiszem, Claudelt - ugyanúgy mint Racine-t - csak franciául, csak francia színészek játékában lehet igazán élvezni. Drámáik művészi lényege, ereje nem annyira a mondanivaló, cselekmény, jellemrajz „hármasegységében" rejlik, mini a dikció költői szépségében. Racine-t és Claudelt is szavalni kell, ahogy a maguk idejében Epidauroszban szavalhatták Szophoklész tragédiáit, s nemigen hiszem, hogy van a franciákén kívül olyan elevenen élő színházi tradíció, amely megőrizte volna a színpadi szövegmondásnak ezt az „emelkedettségét" vállaló stílusát. Racine-fordításaink a magyar műfordítóirodalom ékességei közé tartoznak, s színpadon mégsem lehet megteremteni a szavalásnak azt a zenei hatású szépségét, amely francia színészek ajkán felcsendül. S a Claudel-szövegek kötetlen ritmikáját bizonyára még nehezebb visszaadni, mint a mégiscsak szigorú alexandrinusokban írt racine-i vers-sorok szabályos lejtését. Valószínűleg ez a magyarázata annak, hogy Franciaországon kívül nemigen vállalkoznak Racine s még kevésbé Claudel-drámák elő-adására.

Úgy tudom, hazánkban még egyetlen Claudel-darabot sem mutattak be, éppen ezért a párizsi Théâtre du Tertre budapesti vendégjátékának nemcsak azért örülhettünk, mert megismerkedhettünk egy igen rokonszenves és tehetséges társulattal, s vezetőjüket, a magyar iroda-lom és dráma barátjaként már ismert Georges Charaire-t (oroszlánrésze volt Illyés Kegyencének párizsi bemutatásában) ezúttal rendezőként is viszontláthattuk, de örülhettünk annak is, hogy jóvoltukból megszületett az első hazai Claudel-előadás, s puszta olvasmány-élményekre korlátozódó Claudel-ismeretünk kiegészülhetett egy kitűnő szín-padi előadás művészi élménytöbbletével.

Az Irodalmi Színpadon bemutatott *L'Échange* (A csere) Claudel első drámairói periódusából való, nagyjából egy-idős *a Tęte d'*Or-ral (Aranyfej) és *a La* Ville-lel (A város). Ekkor Claudel már megtért a katolikus egyházhoz, megkezdte külföldi diplomáciai karrierjét, helyettes konzulként működött New Yorkban. *A L'Échange* megírásának időpontjában, 1893-ban mindössze huszonöt éves volt. A Théâtre du Tertre művészei az eredeti, korai változatot vitték színre, s nem a Barrault kívánságára át-dolgozott, 1951-es második változatot, amely gondosabban kimunkálta a dráma cselekményét, a szereplők cselekvésének pszichológiai motivációit - mindazt, ami Charaire véleménye szerint kevésbé lényeges Claudel művészetében. Az első változat vad, elementáris költői mű, s megdöbbentően modern, közel áll Becketthez, a kegyetlenség színházához, a modern szakrális színházhoz, így is játsszák.

Az előadás pontosan azt hozta, amit vártam. Vagy csak utólag képzelem az előadás hatására, hogy így kell Claudelt, Claudelnek ezt a darabját színre vinni? Ezt utólag már nem tudom magamban eldönteni, de tulajdonképpen mindegy, mert akár így, akár úgy történt, az előadás tökéletesen meggyőzött. A rendezők (Jean-Laurent Cochet és Georges Charaire) valóban a beszédre, a szavalásra fektették a hangsúlyt, szinte az üres színpadra hozták ki a szereplőket. A díszletet egy színes, nonfiguratív háttérre és egy előtérbe helyezett dobogóra korlátozták. A színészek a mai divat szerinti ruhákat viseltek, igaz, hogy a mai öltözködés, sőt a hajviselet is sok tekintetben idézi a századvéget.

Mint a hagyományos Racine-előadásokban, a színészek itt is igen keveset mozogtak, de a mozgásnak, sőt a mozdulatlanságnak is megvolt a maga funkciója a színpadi beállításokban. Marthe, a minden szenvedést vállaló állhatatos asszonyi hűség, a tiszta, igaz szerelem megszemélyesítője (Danielle Ajoret) szinte mindvégig a dobogón ülve panaszolta fájdalmát, esalódásait. De éppen lecövekelt mozdulatlanságával érzékeltette, hogy micsoda erő van ebben a külsőre gyenge, fiatal teremtésben, aki az idők végtelenségéig fog itt várni szerelmére.

Thomas Pollock Nageoire (François Periot), az amerikai milliomos, aki úgy tudja, hogy az egyetlen igazi érték a pénz, s pénzért minden kapható, Marthe ellenpólusaként a színpad jobb sarkában, az előtérben mondja el érveit ki-mért, komor méltósággal. Hatalmas pillérként áll az önmaga erejét ismerő ember biztonságával, rendíthetetlenségével. Nyugodt méltóságát semmi sem tudja megingatni, még az a felismerés sem, hogy a szerelem és a szeretet a pénzé-nél is többet ér, nem megvásárolható, hogy menthetetlenül magára maradt, s még vagyonát is elvesztette. A színpadon igazából csak a két másik szereplő mozog, Louis Laine (François Timmerman), Marthe ifjú férje. (Ő a rimbaud-i szellem, a minden kötöttség ellen lázadó, mindig elvágyakozó költőiség szimbóluma, aki nem képes tudomásul venni a valóság realitásait, kötelmeit, s ezért el kell pusztulnia. François Timmerman úgy vergődik a kis színpadon, mint egy kalitkába zárt madár, amely minduntalan nekirepül a kalitka üvegfalának. Lechy Elbernon, akit a magyar származású Véronique Charaire jelenít meg, a morál, a szemérem korlátait nem ismerő érzékiség istennője, mindent megkíván, de vad szenvedélyében, haragjában, kegyetlen fúriaként mindent el is pusztít maga körül.

A négy alak a Claudel, de szinte minden ember lelkében élő lehetőségeket, jellemvonásokat szimbolizálja - költői szimbólumok s nem eleven alakok. Az előadás nagyon helyesen az alakoknak ezt a költőiségét, szimbólumjellegét emelte ki, s ilymódon közvetíteni is tudta számunkra a claudeli költészet varázsát.

A FRANCIA SZÍNIGAZGATÓK SZINDIKÁTUSA

ultimátumot adott át a kormánynak: *vagy* segít a magánszínházaknak siralmas helyzetük megoldásában vagy bezárják kapuikat. Denis Maurey, a szindikátus elnöke kijelentette, hogy a magánszínházak képtelenek konkurrálni a kilenc szubvencionált párizsi színházzal, amelyek a teljes vagy részleges támogatás jóvoltából fele annyit kérhetnek egy jegyért, mint amennyit a magánszínházak kénytelenek fel-számítani. Maurey egy bizottság felállítását javasolja az új bemutatók finanszírozására, avagy a szubvencionált szín-házak helyárainak felemelését. A szín-igazgatókat az Olympia igazgatójának, Bruno Coquatrixnak példája bátorítja, aki nemrég bejelentette, hogy amennyiben nem csökkentik adóját, bezár - és erre megkapta a kért adókedvezményt.

(Variety, 1970. június 3.)

fórum és disputa

SZLOVÁK LÁSZLÓ

Társulatszervezés, igazgatás

Távol áll tőlem az a gondolat, hogy igazgatás és társulatszervezés címén ünnepélyes és megdönthetetlen megállapításokat tegyek. Néhány adatot, terv-számot vetettem papírra, hogy a jelenlegi helyzet analízisével a lehetőség szerint reális megállapításokat tegyek. Kérdéscsoportokat állítottam össze, kérdőíveket küldtem igazgató kollégáimnak, hogy a legfrissebb adatok birtokában alakítsam ki véleményemet, melyet vitára bocsátok. Munka közben derült ki, hogy sokkal több kérdést kellett volna feltenni, sokka átgondoltabban. Hiányoltam egy olyan tudományos, megalapozott szociológiai munkát, amely célszerű statisztikai adatok feldolgozásával mutatna rá a színészek sajátos helyzetére, a társulatok összetételére. Visszapillantva eddigi vitáinkra, úgy gondolom, hogy többet és alaposabban kellene foglalkozni a színészek anyagi el-látottságával, időbeosztásával, a munka mennyiségével, a színészek színházon kívüli elfoglaltságával, a szabad idő felhasználásával stb. Most csak azokat a kérdéseket ragadom ki, amelyek az említett témakör megvitatásához szükségesek. A kérdései egy részére nem tudok megoldást, ezeket nyitva hagyom, és bízom abban, hogy a termékeny vita segítségével megközelíthetjük az igazságot.

Társulatszervezésről van szó! Amikor a színház művészi célkitűzéseit, koncepcióját fogalmazzuk meg, két kérdést teszünk fel maguknak: mit játsszunk és hogyan? Ez az első témakör - *a mit* - képezi a színház tartalmi munkáját, a műsorterv kialakítását; a másik - *a hogyan* - a társulatot jelenti, s ezt gyakran csupán formális kérdésként kezdjük. Gyakorlatból tudjuk, hogy a kettőt nem lehet elválasztani, az egyik eleve feltételezi a másikat, az egyik visszahat a másikra és fordítva.

A leggondosabban elkészített műsorterv, a legjobban megválasztott darabok is sikertelenek, rosszak lehetnek, ha nem tudjuk biztosítani a megfelelő szereposztást. Nem lehet sikeres *Hamletet* játszani jó Hamlet nélkül, vagy *Rómeó* és *Júliát* megfelelő Rómeó és Júlia nélkül. A társulatszervezés tehát nem lehet másodrangú kérdés, hanem a műsorpolitika, a műsorterv szerves része. Minduntalan számot kell vetnünk a társulat összetételével.

Mi a helyzet színházainknál?

Budapesten tíz, vidéken tizenegy színházat, együtt összesen huszonegy színház társulatát vizsgáltam meg. A Bartók Gyermekszínházat és a Kamara Varietét - a két színház sajátos adottságai miatt - nem vettem figyelembe. Elöljáróban meg kell említenem, hogy a vidéki szín-házak közül a Déryné Színházat és a budapesti Bábszínházat a maga sajátos adottságai figyelembevételével közelítettem meg, mert összetételük, fel-adatuk és munkájuk merőben eltér mind a budapesti, mind a vidéki színházaké-tó].

Hadd közöljek néhány rövid számadatot: a szerződtetett színészek száma Budapesten: 15o nő, 232 férfi, összesen 382. A vidéki színházak 207 nőt és 297 férfit, összesen 504 színészt foglalkoztatnak. Ezek szerint Magyarországon 886 színészből 357 nő és 529 férfi. Az előbb említett számadat reálisnak látszik, noha feltehető, hogy a színészek létszáma így is nagyobb, mint ahogy azt az egyes színházak igényelnék. Most vessünk egy pillantást a kor szerinti megoszlásra. Elöljáróban meg kell jegyeznem, hogy a 45 éven felüli művészeket azért vettem külön kategóriába, mert ez a nők nyugdíjvédettségi korának határa. Az egyszerűség kedvéért külön. nem számoltam a férfiszínészek 50 esztendős nyugdíjkorhatárát. Ezek szerint:

	Nők			Férfiak		
	30-ig	30-45	45 felett	30-ig	30--40	45 felett
Vidék	67	86	54	59	174	64
Budapest	34	75	41	37	134	61
Összesen	101	161	95	96	308	125

Budapesten tehát az egész létszámot figyelembe véve (nőket és férfiakat egyaránt) 18,6 százalék a 3o éven aluli színészek száma; vidéken 25%. Ezek szerint vidéken több a fiatal színész, mint Budapesten. Meg kellene vizsgálnunk, hogy miért van vidéken több Ró-meó és Júlia (feltéve, ha azok), mint Budapesten. A. vidéki színházak az utánpótlás nehézsége miatt bátrabban próbálnak ki fiatal, kezdő színészeket, mint Budapesten. Talán azért, mert a rizikó kisebb. De lehetséges, hogy azért alakul ki ez a helyzet - s talán ez a döntő -, mert a vidéki színházak sokkal kevésbé részesülnek színészutánpótlásban a „befutottak" korosztályából. A színészhiány általánosan tehát elsősorban vidéken okoz problémát, ezért a vidéki színházak mutatószámai alapján a színészutánpótlás szükségszerű igényét és lehetőségeit reálisabban a vidéki szín-házaknál mérhetjük fel.

főiskola segítsége

Nézzük meg, hogy a Színművészeti Főiskola milyen segítséget ad a színházaknak.

1964-től 1970-ig 95 színész végzett. (Már most megkérdezem, hogy vajon ez a létszám elegendő-e.) Budapesti színházaknál 46-an helyezkedtek el, vidéki színházaknál 44-en, tehát 90 végzett színész van a színházaknál státuszban. Mi történt az öttel? Egy közülük előadóművész lett, egy a Pannónia Filmstúdióban van alkalmazásban, egy más pályára ment (egyetemre), egy külföldre távozott, és egy segédszínészi állást vállalt.

Budapesten 22 nő és 24 férfi, vidéken 16 nő és 28 férfi helyezkedett el.. Ha a főiskolát végzett színészek problémáival

meg akarunk ismerkedni, fel kell vetni azt a kérdést, hogy miért vonzza jobban őket a budapesti színház, mint a vidéki. A budapesti színészek a televízióban, a rádióban, a szinkronban és különböző játékfilmekben kaphatnak feladatot. (Ezt ellensúlyozandó, a vidéki fiatalok közül többen ösztöndíjban részesülnek.) Fiatal színészeink elmondják, hogy a szerződtetésnél a vidéki színházigazgatók mindjárt szerepet ajánlanak fel, és így a szerződő fél pontosan tudja, hogy milyen feladatot kap. A budapesti szín-házi ajánlatoknál szerepekről ritkábban esik szó. Ez a tény is rámutat arra a sajátos helyzetre, amelybe - sajnálatosan - a budapesti színházigazgatók kényszerülnek: ki kell elégíteni szerepekkel a társulat meglevő tagjait, de ugyanakkor nem mondhatnak le a fiatal színész-utánpótlásról. A főiskolások természetesen a legtöbb esetben a budapesti szín-házi ajánlatot fogadják el, még akkor is, ha szerepeltetésük kétséges. (Igaz, el-vétve akadtak olyan főiskolát végzett színészek, akik jelentős és méltó feladatot kaptak. Meg kell jegyezni, hogy a végzős hallgatók főiskolai minősítése nem mindig azonos a színházigazgatók vagy rendezők minősítésével.)

A főiskola igazgatósága a következő kérdéseket veti fel: elegendő-e a végzős növendékek száma? A budapesti színházak miért nem mérik fel alaposabban színészigényeiket? Van-e a szín-házigazgatóknak színházfejlesztési tervük? Lesz-e változás a színházak számában? Az utolsó kérdéssel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy ezt nem egy évadra, hanem nagyobb távlatból kellene megvizsgálni, mert a színészfoglalkoztatást és a fluktuációt jelentősen befolyásolhatja akár egy új színház létrehozása Budapesten, akár két színház összevonása vidéken. Meg kellene teremteni a közvetlen konzultáció lehetőségét a Színművészeti Főiskola vezetősége és a színházigazgatók között. Ha az igényeket alaposabban felmérjük, akkor a Főiskola Igazgatósága is reálisabban tudna számolni a beiskolázásokkal.

Jelenleg a Színművészeti Főiskola I. évfolyamában nagyobb a létszám, mint a most végző IV. évfolyamban. Előre-láthatóan ebben az évben 18-an végeznek, a jövő évben pedig 24-en. Felvetem, hogy a végzős főiskolások szerződtetésével, illetve elosztásával nem kellene-e reálisabban, az igényeknek megfelelően foglalkozni. Vidéken sem mindig jutnak megfelelő feladathoz a főiskolán végzett növendékek - kivéve azokat, akik már főiskolás korukban ismertté váltak -, ugyanakkor sok olyan szerződtetett színész van, akik nem vé-gezték el a főiskolát. Méltányos viszont az, hogy a kisebb, jelentéktelenebb szerepeket nem bízzák a főiskolát végzett színészekre. Fel kell vetni a következő sarkalatos, perspektivikus kérdést: vajon a televízió, a szinkron, a film, a rádió stb. nagyobb igényét a jövőben a színházak hogyan fogják tudni segíteni? Mert feltehető, hogy talán két-három év múlva (ha nem előbb) az előbb említett művészeti intézmények olyan színészigényeket támaszthatnak, amelyeket a színházak nem vehetnek fi-gyelembe. Igaz, hogy a televízió, a rá-dió, a szinkrongyár és a filmgyár a már ismert tehetséges, népszerű színészeket kívánja foglalkoztatni, ezek a színészek viszont színházaknál is jelentős előadás-számban vannak elkötelezve. A jövő te-hát homályos és bizonytalan. A színházaknál viszont egyre súlyosabb a probléma.

A kezdő színészek fizetése általában igen alacsony. A fennálló rendelkezések értelmében - amelyeket nem olyan rég már szerencsére módosítottak - a kezdő-fizetés 1300 forint, s ez három hónap után felemelhető 1500-1600 forintra. Ha megvizsgáljuk más foglalkozású dolgozók kezdőfizetéseit és lehetőségeit, akkor megállapíthatjuk, hogy sokkal magasabb összegért vállalhatnak munkát, mint a főiskolát végző növendékek. Az igazság kedvéért meg kell mondanom, hogy a közelmúltban ennél magasabb összegért szerződtettek a színházak kezdő színészeket, de a feszültség más szak-mák viszonylatában még így is nagy.

A fiatal színészeknél általában kialakult az az álláspont, hogy Budapestre kellene szerződni. Elhatározásukat befolyásolja az a dilemma, hogy vidéken kapnának megfelelő foglalkoztatást, Budapesten csak szerződést, de annál több lehetőséget az egyéb szereplésre. A vidéki fiatal művészek gyakran sérelmezik, hogy részben elfoglaltság miatt és nem kis részben anyagi okokból nem képesek Budapestre feljönni, és nem ismerik a budapesti színházak előadásait.

Nagyon érdekes a főiskolát végzett és a főiskolát nem végzett színészek arány-száma. Budapesten 182 színész végezte el a Főiskolát, vidéken 191, összesen 373 fő. Nem végezték el a főiskolát Budapesten kétszázan, vidéken 313-an, s ez összesen 513 főt tesz ki. (A főisko lát nem végzettek között tartjuk számon a magániskolát végzetteket is.)

A rendezők helyzete

Vizsgáljuk meg a főrendezők és rendezők helyzetét a színházaknál. Budapesten 31 rendező van állományban, de 37 rendezőt foglalkoztatnak. Vidéken 25 rendező van állományban, és 26 rendezőt foglalkoztattak a színházak. Minden színházban van főrendező, még akkor is, ha a státusz nincs betöltve, mert ebben az esetben a feladatot az igazgató látja el. Budapesti színházaknál három főrendezői hely nincs betöltve, vi-déken úgyszintén három.

A főiskolán az 196o-61-es tanévtől 1969-ig 44 rendező és dramaturg végzett. Kettő közülük külföldi volt, te-hát maradt 42. Rendezői diplomát 35-en kaptak. Dramaturgi diplomát 7-en. 42 rendezőből 4 színházigazgató. A budapesti színházaknál 10 rendező van. A vidéki színházaknál 12 rendező helyezkedett el. A rádiónál és a televíziónál 4 rendező kapott elhelyezést. Egy asszisztens a rádiónál működik, ketten Budapesten dramaturgok, a budapesti napilapoknál újságíróként helyezkedett el három, a művészi intézményeknél ketten dramaturgok és ketten az MSZMP szervezetében kaptak feladatot. Egy rendező-hallgató színészként, egy másik asszisztensként működik a Nemzeti Színházban. A főiskola három évenként szervez rendezői évfolyamot, a színházak igényeiről tudomásuk nincs, a felsőbb szervektől, színházaktól nem kaptak olyan perspektivikus terveket, amelyeknek alapján a rendezői tanfolyamot számszerűleg átgondoltan, a követelményeknek megfelelően készíthetnék elő.

Véleményem szerint a Színművészeti Főiskola és a színházigazgatók között közvetlen rendszeres kapcsolatot kellene létrehozni, hogy a színházak igényeiről mindig megfelelő időben kapjanak tájékoztatást.

Zenés színházak

Nagyon problematikus a zenés szín-házak utánpótlása mind Pesten, mind vidéken. Budapesten a Fővárosi Operettszínház saját erejéből, illetve minisztériumi támogatással átmenetileg megoldotta az énekesszínész-hiányt, de nem maradéktalanul. Sokkal súlyosabb a probléma vidéken, mert hiszen a Fő-városi Operettszínház aranytartalékként kezelheti a vidéki színházak énekesszínészi állományát. Ezért csak üdvözölni

lehet a főiskola vezetőségének azt az elképzelését, hogy a jövőben zenésszínész-oktatást is bevezet, és így remélhetőleg ez a hiány megszűnik. Feltehető tehát, hogy négy év múlva a zenés színházak igényeit alkalmasabb művészek-kel tölthetjük be. De mi történik addig? Erre most nem tudok válaszolni.

Vessünk egy néhány pillantást a színész fluktuációra:

	1967/68	1968/69	1969/70	A 3 év alatt összesen
Budapest	14	23	11	48 fő
Vidék	69	83	37	139 fő
Összesen	83	106	48	237 fő

Az utolsó három esztendőben tehát vidéken a fluktuáeió több mint háromszorosa a budapestinek. Ennek egyik oka az lehet, hogy a színészek 13 százalékának van csak főbérleti lakása vidéken. A vidéki színházak a megadott adatok szerint a színészek 48%-ának, 241 főnek biztosítanak színházi lakást. Több vidéki színésznek van budapesti főbérleti lakása.

Mindnyájunk által ismert tényezők miatt a budapesti színházak társulatai stabilabbak, mint a vidékieké. (A nevesebb művészek a budapesti színházaknál törzsgárdát képeznek, egynéhány színész védett korban van itt.) A fiatalabbaknál Budapesten is nagyobb a fluktuáció. A vidéki színészeknek a színházhoz kötöttségük kisebb; ha van mozgás, az a vidéki színházak között zajlik le. A budapesti és a vidéki színházak között a fluktuáció elenyésző. Foglalkoznunk kellene azzal a gondolattal, hogy nem volna-e helyes a nagyobb fluktuációt elősegíteni Budapesten is.

Átlagbér

A színészek átlagbére Budapesten 2926 forint, vidéken 25 5 2 forint. Engedjék meg, hogy összehasonlításképpen más munkaterületről vessek fel néhány adatot. 1968-as évben az állami iparban a munkások átlagbére: 1869 forint, a műszakiaké 2850 forint. Az adminisztratív dolgozók átlagbére 1820 forint. A textilmunkások átlagbére 1688 forint. A szövetkezeti iparban a műszaki munkás átlagbére 2739 forint. A közlekedési dolgozók átlagbére vasútnál: 1899 forint, a közúti közlekedésnél 2005 forint. És csak még egy összehasonlító adat: a külkereskedelmi dolgozók átlagbére 2500 forint. A forintösszegben nem szerepel a nyereségrészesedés.

Az összehasonlító adatokat azért idéztem fel, hogy eloszlassam azt a hiedelmet, hogy műi észeink irreálisan magas fizetésben részesülnek.

Csak néhány mondatban említem az énekkari és tánckari tagok helyzetét amelyben a közelmúlt rendelkezései bizonyos javulást hoztak. Jelenleg a vidéki énekkari tagok átlagbére: 1683 forint; Budapesten - itt csak a Fővárosi Operettszínházat kell említeni - 1837 forint. A tánckari tagok átlagbére vidéken 161o forint, Pesten 1865 forint.

Továbbra is figyelemmel kell kísérni a tánckari tagok képzését és utánpótlását. Létszámuk az igényekhez képest nagyon kevés, a színházak vezetői többet és jobbat igényelnének; művészi életük is rövidebb, mint a színészeké vagy énekkari tagoké. Ugyanakkor nagyon sok tánckari tag vállal külföldön - elsősorban Nyugaton - munkát, mert összehasonlíthatatlanul nagyobb gázsit kapnak, mint idehaza. Örömmel üdvözöljük a Balett Intézet szándékát, mely szerint zenés színházak részére a jövőben nagyobb kádertartalékot biztosítanak.

Foglalkoztunk a színészek helyzetével, az utánpótlással, most egynéhány mondatban hadd fejtsem ki azt a gondolatot, hogy ez a nem nagy létszámú művészi gárda Magyarországon (886 fő) hány ember részére biztosít szórakoztatást és színházi élményt. A látogatottságról nem kívánok beszélni, mert az bonyolult kérdés, inkább a statisztikai számokhoz kapcsolódó adottságokról.

Budapesten a kamaraszínházakkal együtt a férőhelyek száma 7 5 54. Ha ennek a 70 százalékát veszem, ez 5288 helyet, illetve látogatót tesz ki esténként. Budapesten egy színházi évadban a 70 százalékos arányt figyelembe véve 4 104 o18 fő látogathatja az előadásokat. A férőhelyek száma vidéken kamaraszínházakkal együtt 6740. Egy színházi évadban 6o százalékos jegyeladást figyelembe véve 2 500 448 fő látogathatja a vidéki színházakat. Összesen tehát a budapesti és a vidéki színházakat egy évadban 6 604 466 fő látogathatja.

A színész ***társadalmi helyzete***

Beszéltem eddig a társulatszervezésről, és úgy érzem, hogy keveset beszéltem magáról a színészről. Vajon milyen helyet foglal el társadalmunkban a színész? Hogyan alakul a színész szabad-ideje, szórakozása, milyen lehetősége van a művelődésre, újságolvasásra?

Budapesten a rádió, a televízió, a film, a szinkron stb. nagy terhet ró a színészre. Vidéken a sok bemutató, táj-előadás, az ezzel kapcsolatos utazás ugyancsak olyan megterhelést jelent, amely bizonyos miértékig a művészi munka rovására megy. És beszélnünk kellene a színészek politikai neveléséről: mi történik a tudat átformálóinak tudatformálásával?

Végül néhány szó a színházigazgatókról. Ez a kérdés nem tartozik szorosan a témához, mert az igazgatók kinevezése, megbízatása államigazgatási fel-adat. Mégis azért teszem *szóvá,* mert az elmúlt időszakban, különösen a tavalyi balatonfüredi értekezlet után elmarasztalták a színházak munkáját, az az érzésem, hogy igazságtalanul. Ott és azóta vetődött fel, hogy nem volna-e helyes megváltoztatni a színházak szervezetét, nem kellene-e a színházigazgatói garnitúrában lényeges változtatásokat eszközölni? Talán menedzsereket kellene a színházak élére tenni, vagy kultúrpolitikusok helyett inkább alkotómű-vészeket, rendezőket, színészeket; és alapvetően „újra kellene osztani a lapokat," mert ez egészséges légkört teremtene a megdohosodott színházakban (Ezt egyébként nem én mondom, ha-nem kritikusainkat idézem.)

Megnéztem egy érdekes listát, amely a színházigazgatók névsorát tartalmazza az államosítástól 1967-ig. Ebből kiderül, hogy a színházigazgatók mozgása (távozása és kinevezése) egy sajátos bolygórendszerhez hasonlít. Voltak olyanok a felszabadulás óta 1967-ig, akik bekerültek, és rövid idő múlva eltávoztak. Az adott időszakban heten távoztak el a színházi területről, a többiek mind a színháznál maradtak, rendező-ként vagy színészként működve tovább, vállalva a következő színházigazgatói ki-nevezést.

Nagyon sok kérdést vetettem fel. Javasolom, hogy ezt az anyagot bontsuk fel olyan témakörökre, amelyeket fontossági sorrendben a jövőben napi-rendre tűzhetünk, és ez képezhetné a Színházművészeti Szövetség munkatervének egy részét.

SAÁD KATALIN

Mesterségünk etikájáról

Sztanyiszlavszkijra sokat hivatkozunk, nemegyszer anélkül is, hogy az általa felvetett alapkérdésekkel tisztában lennénk. De amikor Sztanyiszlavszkijról beszélünk, kezünkbe vesszük műveit, amikor ténylegesen azt vizsgáljuk, mit jelent mai színházművészetünknek Sztanyiszlavszkij, akkor is megmaradunk a „szakmánál", mit sem törődve az etikai alapvetéssel. Egyszerűen elfeledkezünk arról, hogy a „módszer" és az „etika" Sztanyiszlavszkijnál egy. Még Gábor Miklós is, aki saját műhelynaplója tanúsága szerint színészete alapvető kérdésévé tette a Sztanyiszlavszkij-módszerhez való viszonyát, azt írja a SZÍNHÁZ *1970/4.* számában, hogy „Sztanyiszlavszkij etikája egy dilettáns ábrándja".

De hát elválasztható-e a „módszer" és az „etika"? Ezt a kérdést nemcsak Gábor Miklós vallomása vetette fel ben-nem, hanem Koltai Tamás *Mesterségünk címere* című cikke is a SZÍNHÁZ 19705. számában, majd Emődi Natália ehhez fűzött reflexiói a SZÍNHÁZ 1970/7. számában. Sőt Tahi Tóth László két évad végi alakítása is a Vígszínház, illetve a Pesti Színház színpadán.

Tahi Tóth esete mint konkrét példa azért is kívánkozik ide, mert megkímélhet a túlzott szószaporítástól. Egyik igen tehetséges színészünkként tartjuk számon: a főiskola elvégzése óta mind jobb és érettebb alakításokkal ajándékozta meg nézőit, az elmúlt évad elején bemutatott Déry-darab, a *Tükör* egyik főhőseként pedig különösen felfigyelhettünk rá: ebben az előadásban korszerűen izgalmas színházat teremtett. Ezután sokáig nem kapott szerepet, mígnem az évad végén egyszerre kettőt is: Barta Lajos *Szerelem* című darabjában ifj. Bikyt, a költőt kellett eljátszania, Szakonyi Károly Adáshibájában Emberfit. A két bemutató gyakorlatilag egyszerre zajlott le (egy hét különbséggel), s még a műsorszerkesztésnél sem ügyelt a színház arra, hogy Tahi Tóth lehetőleg ne játsszon ugyanazon a napon két meglehetősen ellentétes szerepet. Júniusban így öt alkalommal „pendlizett" a Vígszínház és a Pesti Színház között, akár egy szilveszteri táncdalénekes.

Ifj. Biky úr elegáns dandy. Költőnek készül, s hogy igazán kifussa magát, felmegy Pestre. Úgy mondja, csak két hétre menne, s még az is lehet, nemcsak a lányt hitegeti, hanem önmagát is. Öntelt, magabiztos mozdulatai persze árulkodók. Ez a fiú nem jön vissza elvenni és elvinni a lányt. Búcsúzni jött: s főképp, hogy leszakítsa még utoljára a szerelem virágait.

Az ifj. Bikyt alakító Tahi Tóth század eleji eleganciával ül a pamlagon, de aztán gyakorlott kézzel matat a lány öltözetén, ugyanilyen rutinosan löki be a hálószobaajtót, majd a röpke pásztor-óra után újra a színen a cinikus nagy-képű rafinériájával leplezi zavarát: huzigálja a nyakkendőjét, hüvelykujját mellényzsebébe süllyeszti, a kívülmaradtakkal gunyorosan dobol hozzá. Aztán úrifiúsan búcsúzkodni kezd, hajlong, kezet csókol, gesztikulál a botjával és a kalapjával, egyszóval: jól eljátssza a karaktert.

Képzeljük most el, hogy mivel többet itt már nem kell színre lépnie, gyorsan autóba ül, s áthajt a Pesti Színházba. Szakállt ragaszt, egyszerű hippi gúnyába bújik, s az *Adáshiba* második felvonásában dicsfénytől övezve belép a színpadra - mint Emberfi, azaz Krisztosz, aki „azért jött a világra, hogy feloldja az emberek szenvedését". De Tahi Tóth nemigen érzi jól magát ebben a szerepben. Alig talál egy-egy pillanatra önmagára. Nem tudja eldönteni, milyen legyen az a lény, akit megszemélyesít: megváltói megszállottsággal megáldott-megvert mai fiatal - hippi? - vagy egy süket fülekre találó, karjait a magasba hiába lengető templomi prédikátor? S miután megváltási kísérletei sorra csődöt mondanak, elmegy aludni, a búcsúzás pillanatában egyszerre „magára" talál: azaz pontosabban ifj. Bikyre. Ugyan-azzal az úrifiúr, térdruganyos, hetyke odaállással pattan a ház asszonya elé, hogy jó éjszakát kívánjon, ahogyan a *Szerelemben.*

Itt, ha már bevezetőül Sztanyiszlavszkijt idéztük, eszembe jut, milyen nagy jelentőséget tulajdonított a színfalak mögötti hangulatnak, a beöltözés és maszkírozás lélektani erejének, a megfelelő színpadi közérzet előzetes megteremtésének. A színész gyakorlott keze - írja Színészetikájában - nemegyszer valósággal gépiesen teszi fel a parókát, arcára a festéket, észre sem veszi, s már a színpadon van. Gépiesen ledarálja az első jelenetet, s mikor némi pihenőt tart, csak akkor gondol arra, megvan-e a kellő színpadi közérzete.

Vajon Tahi Tóth Lászlónak megvolt? Nem kétséges, hogy a szerep bizonyos megoldatlanságai megnehezítették a feladatát; de annál inkább csak ezt az egy szerepet lett volna szabad azon az estén eljátszania. Annál inkább csak erre lett volna szabad felkészülnie. Éppen eb-ben láthatjuk a „szakma" és az „etika" elválaszthatatlanságát. Az igazi színész - olvasom Sztanyiszlavszkijnál - az esti előadás izgalma alatt marad reggelig, s nemritkán minden egyes színpadi fellépését megelőző egész napon át. Ez esetben melyik esti előadás, melyik szerep izgalma alatt?

Tahi Tóth esete csak egy példa. Sorolhatnánk más példákat is. Sőt, hivatkozhatnánk más színházelméletre is, nemcsak Sztanyiszlavszkijéra. Ami ezúttal fontos számunkra, az a kérdés etikai aspektusa. Itt vélem felfedezni alap-vető kórokozóját azoknak a tüneteknek, melyeket Koltai Tamás és Emődi Natália cikkeikben felsorakoztatnak. Koltai Tamás mint vitaindító a lényeges mesterségbeli kérdéseket érinti, természetesen elsősorban a szaktudás hiányosságait, s ezzel kapcsolatban néhány etikai jellegű problémát is megemlít. Igy a túlzott elfoglaltság, a színészek próbán való kicserélhetősége, a próbamorál kérdéseit. Emődi Natália reflexiójában helyteleníti, hogy Koltai „a mesterségbeli felkészületlenség gyűjtőfogalmába sorolja a művészi munka lényegét érintő negatív jelenségeket, sőt az etikai és fegyelmi ügyeket is, s ezzel a valóságos problémákat leegyszerűsíti".

Úgy látom pedig, a valóságos problémák alapvető szinten épp az „etikai ügyeknél" kezdődnek. Nem szeretném folytatni a tünetek felsorolását, sem a már megemlítetteket tovább boncolgatni. Ellenkezőleg: inkább az eddig felsorolt „okok" elé menni, megelőzni őket egy náluknál alapvetőbb okkal, a művészi etika kérdésével. A színészi ihlet ugyan-is mindenekelőtt etikai kérdés. Az alkotói állapot, a művészi intuíció hiányát semmiféle külső technika, semmiféle rutin nem pótolhatja.

műhely

GÁBOR MIKLÓS

Amit el tudok mondani
Jegyzetek mesterségemről

(IV. rész)

III.

1. Ami tilos

Sztanyiszlavszkij könyve, „A színész munkája" azzal kezdődik, hogy nevetségessé teszi a növendéket, aki Othellóra készülve otthon párducléptekkel jár szobáról szobára, aki titokzatos pofákat vág. a fogát vicsorgatja, és dugóval feketére mázolja a képét, aki Othellóról képzelődik, teljes odaadással, és ripacskodik.

Bessenyei Ferenc nagyszerű Othello volt, Sztanyiszlavszkij is megnyalhatta volna a tíz ujját utána. De az első kosztümös próbán váratlanul, csaknem úgy, mint az a bizonyos kitalált növendék Sztanyiszlavszkij könyvében, ő is ripacskodni kezdett, misztikusan suttogott, hajlongott, pofákat vágott. Amikor próba után rendezőnk félig tréfásan leszidta, szerényen vigyorogva bevallotta:

- Megláttam magam a tükörben, eb-ben a keleti ruhában, és mintha dobokat meg sípokat hallottam volna, egy-szerre kedvem jött, hogy eljátsszak egy olyan igazi, misztikus keleti figurát ... Jó, jó, lebuktam hát lebuktam, de meg-próbáltam ...

Most egy harmadik Othello is eszem-be jut: Olivier. Amikor a próbák elején elképzeléséről nyilatkozott, azt mondta: „Biztos vagyok benne, hogy Othello nagyon vonzó." Izgatta, hogyan tartja majd a görbe szablyát. És hozzáfogott, hogy tenorjából basszust csináljon.

Olivier Othellója nem más, mint végigvitele annak, amit Sztanyiszlavszkij növendéke - hisz még nem ütötte meg a bokáját - naiv vakmerőséggel és amit Bessenyei - a már tapasztaltabb színész - kissé röstelkedve és vágyódva elképzelt: „a titokzatos mór". Elmondhatom: láttam a pillanatot, amikor Olivier Othellója megfogant Bessenyeiben. Az-tán szükségszerűen elvetélt, Bessenyei Othellója nem lehetett olyan, mint Olivier Othellója. Othello lehet ilyen, lehet olyan, Othellóról köteteket vitatkozhatunk. Olivier Othellója: tetszeni vágyás és egy-két póz, egy-két tartás meg egy lemélyített hang. Mindaz, ami ebből még lett, amit ez a pár színészkedő részlet titkon magában rejtett, a fantasztikus és összetett alakítás, a karakter és a zene csak azért születhetett meg, mert Olivier makacsul hitt ezekben az első butaságokban, mert megvolt hozzá a bátorsága - és tegyük hozzá: a helyzete! -, hogy higgyen benne, hogy komolyan vegye.

Mit szólt volna Olivier elképzeléséhez Sztanyiszlavszkij? Meglátta volna benne Olivier-Othellónak, ennek a zseniálisan ordináré és költői szörnyetegnek a lehetőségét? Nem hiszem.

Sokan mondják, hogy Sztanyiszlavszkij „naturalista", a képzelet ellensége, de nem így van. Alfája és omegája a „mintha", a képzelet szava. Ha Tartuffe-öt akarod játszani, mondj fel a háziúrnak, és saját lakásod helyett költözz Orgonék házába! „Én úgy teszek, mintha ..." - és már olyan világban járok, ahol éjszakánként szellemek tűnnek fel a várfokon, ahol öreg királyok szétosztják birodalmukat, már Shakespeare képzeleté-nek világában járok. A „fizikai cselekvések módszere" azt kívánja tőlem, hogy egy nagyon egyszerű helyzetből a magam fantáziájával teremtsem újjá, építsem fel a drámát, ahogy az író is tette. Ha végül - naivsága ellenére - elfogadom a magam számára belső törvényként Sztanyiszlavszkij etikáját, azt is ezért: mert a színházat (jegyszedőtől az igazgatóig) a képzelet szolgálatába akarja állítani. Csak addig volt erőszakos rendező, amíg színészeit a „hit" útjára terelte, vagyis amíg rávezette őket, hogy odaadják magukat képzeletüknek, és gyerekként ujjongva szabadjára engedte őket, amint ez megtörtént, amint igazán játszani kezdtek.

A próbán nem a színészek felvilágosításáért folyik a harc, hanem a képzeletükért. Rendező és színész közt is ez a főkérdés: vajon a rendező igényt tart-e a színész „alkutó-természetére" - vagyis a képzeletéve. (Nemcsak a rendező tudálékossága, hanem a rendező képzelete is megbéníthat egy színészt: közli látomásait, és ezzel megakadályozza egy másik látomás megszületését. Gyakran a legintuitívabb rendezők előadásai a legmerevebbek: hiányzik belőlük az intuíció.)

Egy kezdő színésznő első nagy sikere után így panaszkodott nekem a nagy színészre:

- Látja, én nagyon hiszek abban, amit a színpadon csinálok, ez a tekintélyes kolléga pedig mindig privatizál, vicceket csinál játék közben. Ilyenkor, nem tagadom, gyűlölöm, nem is tudom megállni, haragosan ránézek, hogy hagyja abba a tréfát ... De tudja, mi a legfurcsább? Hogy közben mégis úgy érzem, de őszintén, szívből, hogy imádott apám-ra nézek, ha *ránézek*... Meg tudja ezt nekem magyarázni?

„Kapcsolatot" tartunk, és mindent kívülről várunk, de nem az igazi külvilágot látjuk. Szemembe vakító reflektorok világítanak, egy bámészkodó tűzoltó álldogál pár lépésre tőlem, két fekete vasoszlop között - mégis úgy viselkedem, mintha a felmentő csapatok robognának felém a portálból. Ha kell, képzeletem-ben eljátszom egy egész társulatot, szerelmest, intrikust, papát, mamát, sőt hegyeket és seregeket, kellékeket és díszleteket is. Ilyen a színész. Partnerem szemrebbenését is követem, de valóban látom-e őt?

A színpadon Rómeó lángoló szerelmet vallott Júliának. A tűzoltó mellett ott álltunk, én és a Rómeót játszó színész szerelmek, igazi szerelmese, életbeli szerelmese, maga is színésznő. Jelenet után, már a folyosón, megkérdeztem, mit érzett, amikor látta, hogy az ő Rómeója egy másik Júliának vall szerelmet - és micsoda őszinteséggel! Kicsit elgondolkozott, még a homlokát is ráncolta, az-tán mosolyogva, de minden mondatában a pontos fogálmazás gondjával:

Néztem, ő meg Júliát nézte az erkélyen ... de közben érezte, hogy nézem, nem *szűnt* meg köztünk a kölcsönös kapcsolat, egy pillanatig sem, tudom ... akit láttam, *az* ő volt, mégse ő... lát-

tam és felismertem arcán és szemében szerelmének, vágyának kifejezését .. . láttam, hogy most Júliának szól mind-ez . . . mégis meghatódtam, mintha nekem vallana szerelmet ... és higgye el, igazam is volt ... - Hirtelen elnevette magát: - És még azt is tudom, hogy Sári, aki Júliát játssza, egyáltalában nem érdekli ... sőt ... magának elárulom...
mindig bosszankodik, ha vele kell játszania . . . rossz színésznőnek tartja .. .

Mosolyogtam én is, de nem egészen tiszta lelkiismerettel. Amit elmondott, csaknem teljesen pontos volt, valóban ez a kapcsolat Rómeó, Júlia és a színfa-lak közt álló szerelmes közt. Ha Rómeó kilép majd Capuleték kertjéből, szerelmét hiánytalanul visszaszolgáltatja jogos tulajdonosának, az élőnek - de közben mégiscsak magával vitte, mintha csak az övé lenne, mintha annak adná, aki-nek akarja, magával vitte a „mintha" világába, ahol „igazi" szerelmese nem szerelmes, ahol így nem lehet féltékeny sem, ahol ő nincs is. Csak a szerelem van, Rómeóban, csak Rómeó szerelme van, odaadja Rózának, Júliának, partnernek; ha rossz színésznő, akkor is: nem kíván tőle többet, mint hogy ne zavarja. Látja, hogy rossz? Látja. De képzelete a kifejezéstelen szempár helyébe megteremti azt a szempárt, mely felelni tud - egy „mintha"-szempárt.

A külvilág, a partner csak visszavetíti azt, amit én kölcsönzök neki. A világ aktív képzeletem nélkül - *nélkülem!* - mintha idegnyugtatóval nézném: halott világ, annyit se jelent, mint egy falevél vagy egy utcasarki kő, amelyen megcsillan a napfény.

De én se jelentek semmit, ha nem képzelem el magamat! Végül is a színész egyedül, öltözőtükre előtt, önmagában gyönyörködve és grimaszaival ön-magát rémítgetve: talán ekkor leginkább színész. *A színész nemcsak partnerét és a külvilágot képzeli el, hanem önmagát* is *a szerepben.* Ez az, amit Sztanyiszlavszkij nem szeret, annyira nem, hogy éppen ettől akarja elzárni, megóvni a színészt, az ő szemében ez a legfőbb veszély. Ez a tilos!

Miért?

Szeretem azt a helyet, ahol Sztanyiszlavszkij a „tájékozódásról" beszél:

„Figyeljék csak meg, hogyan jön be a szobába a kutya. Mit csinál mindenekelőtt? Bejön, először beleszagol a levegőbe, aztán meghatározza hol van a gazdája, odamegy hozzá, arra kényszeríti, hogy észrevegyék, és csak az-után, miután ezt elérte, kezdi el vele a „beszélgetést". Pontosan ugyanígy, csak még sokkal több finomsággal és árnyalattal csinálja ezt az ember.

Most eljátszották ezt a jelenetet, amelyben két ember elkeseredett harca folyik le, és nyomban veszekedéssel kezdték, elmulasztották az ezt megelőző igen fontos részt - a tájékozódást, egymás kitapintását, egymáshoz való idomulást, az olyan „rádióhullámok" be-állítását, amelyeken a legkedvezőbb elkezdeni ezt a kényes beszélgetést. Ezek a kis részletek, ezek az apró fizikai cselekvések részben a beszélgetés megkezdése előtt, részben az első öt-hat válasz ideje alatt mennek végbe, és az adott jelenet további cselekvési vonalának az első láncszemeit alkotják."

Vegyünk egy példát: Gertrud felkészülten várja hálószobájában Hamletet. „Csak bízza rám ...", mondja Poloniusnak. De berontok én mint Hamlet, és keresztülhúzom anyám terveit, „kötőzködő nyelvvel", eltökélten magammal sodrom, míg elveszti a fejét, míg végül is ő az, aki átveszi az én tempómat és ritmusomat; ha nem így lenne, nem ölném meg Poloniust. Polonius halála után aztán kénytelen vagyok megtenni, amit az első percben nem akartam: beszélgetni kezdek anyámmal, új „tájékozódás", új "alkalmazkodás" indul meg.

Bármily feldúltan török is a szobába, egészen biztos, hogy tudomásul veszem, hol áll az anyám, hogy egyedül van-e, meghallom szavait, mielőtt válaszolnék, nyilván felismerem, hogy rám akarja kényszeríteni a nyugalmat stb. Akármilyen gyorsan, de végig kell játszanom a „tájékozódás" összes állomásait. A jelenet éppen ettől, az apró események egymásutánjától felgyorsul. Egész színpadi tapasztalatom megtanított, hogy minél mozgalmasabb egy jelenet, annál pontosabbnak kell lennünk, a cselekvéseknek annál tisztábbaknak és befejezettebbeknek, hogy a tempó ne mossa össze a ritmust.

„A cselekvésre pontosan annyi idő jut, amennyi végrehajtásához szükséges. Ugyanakkor azonban nem veszítenek egyetlen másod-percet sem, amikor az egyik feladatról áttérnek a következőre. Maguk kapkodtak a cselekvés alatt is, után is. Ebből eredt a színészkedő rohanás az energikus cselekvés helyett. Az életben az energia pontos munkára kényszeríti az embert, míg a színpadon fordítva. Minél aktívabban „cselekszik" a színész, minél inkább „megjátssza" a helyzetet, annál jobban elkeni a feladatot, megcsonkítja a cselekvést."

Ahogy egyik tanítványa mondta: Sztanyiszlavszkij a „cselekvések jó dikciójára törekedett". A pontos cselekvés finoman tagolt, tiszta és ízelt, mint a szép, pontos billentés a zongorán.

Most képzeljük el, hogy rendezőm azt mondja: „Szeretném, ha a tájékozódás apró cselekvéseit ki lehetne iktatni, ha Gertrud és Hamlet kötőzködése összefogottabban zajlana le, egyetlen gyors, zenei tételként. Mégis szeretném elkerülni az elnagyoltságot. Végezd tehát el Hamlet minden apró cselekvését - de csak képzeletben, mintha memorizálnál."

Jó, erre látszólag minden további nélkül képes vagyok. Betoppanok, meg-állok, meg se mozdulok, míg gyors szó-váltásom anyámmal lezajlik, az apró cselekvéseket kitartott mozdulatlanságba sűrítem; ekkor meghallom Polonius kiáltását, én is felkiáltok, és egyetlen ugrással a függönynél termek, kardot rántok, és döfök. A néző ebben az esetben nem lát mást, csak egy tartósan mozdulatlan állást, majd ebből kipattanó, váratlan és szélsőséges gesztust. Ha magamban pontos képet látok, ha magamban végigmozgok minden lépcsőfokot, akkor a jelenet nem lesz elnagyolt, a szem kis rezzenései, az izmok kis rángásai jelzik majd, hogy képzeletemben lezajlik-e az esemény vagy sem.

Látszólag ilyen könnyen megy ez: a fizikai cselekvések láncából kiválasztom azt, amit a legfontosabbnak, legjellemzőbbnek tartok, a többit elhagyom. így a cselekvés a maga finomságában, az át-élés a maga természetességében, egy kis művi beavatkozással, sűrítéssel, egyszerűsítéssel és ízléssel létrehozza a formai szépséget.

De ha az átélés természetét ismerem, tudni fogom, hogy a dolog nem ilyen egyszerű. Az átélés jellemzője a figyelem kifelé és az elfeledkezés önmagamról. Márpedig most, ha teljesíteni akarom rendezőm látszólag oly egyszerű kívánságát, el kell szakítanom figyelmemet Gertrudtól, és befelé koncentrálnom, azokra a képekre, amelyek bennem futnak, azzal kell foglalkoznom, amit én csinálok. Lesütöm tehát a szemem, vagy ha mindenképpen Gertrudra kell néznem, legalább elkerülöm túlságosan is eleven és követelő tekintetét, inkább valahova a homloka közepébe bámulok, nézek, de nem látok. Isten ments, hogy váratlan gesztust tegyen, szokatlan hangot üssön meg, vagy éppen megtörje a ritmust, melyben megegyeztünk: magára vonja figyelmemet, „kiesem" a jelenetből, magamra, privát énemre ébredek, és zavarba jövök. Az egyszerű rendezői instrukció arra kényszerít, hogy lemondjak a külvilág nyújtotta inspirációról: széttöröm az átélés

spontán varázslatát, megzavarom az érzelmek szabad hullámzását - feladom az átélést.

Íme, Sztanyiszlavszkijnak igaza van: ha magamra figyelek, oda az átélés. De nézzük, mi történik, ha nem élek át?

A bennem születő képek kiutat keresnek, meg akarnak nyilvánulni, önura-lomra van szükségem, hogy mozdulatlan maradhassak, ízületeim és izmaim megfeszülnek, a feszültség hangszálaimra is kihat, a hangom elváltozik, reflexeim másként működnek (például nem pislantok, hogy a teljes mozdulatlanságot meg ne törjem) stb.

Ez az állapot az „átélés" szempontjából görcsös, gátolt: „feszítek". De felszabadulok, amikor végre Polonius felkiált, és szabadjára engedhetem magam; a kardszúrás azonban akkor már nem egyszerű, logikus cselekvés lesz, hanem a belső kényszer kisülése, mozdulatom nem reagálás, hanem belsőm közvetlen megnyilvánulása, nem felelet a külvilágnak, hanem egy belső kép megtestesülése - *már nem cselekvés, hanem kifejezés,* egy kifejező gesztus. A cselekvés ezt a gesztust soha nem eredményezte volna. Elindultam egy más úton, és találtam valami mást. Ezen az úton járva viszont éppen akkor érzem gátolt-nak magam, ha hirtelen vissza akarok találni az átéléshez, akkor leszek tehetetlen, ha fellazulok. A szabadság érzése csak akkor fog el, ha a gesztus után újabb kifejező gesztust találok valamilyen módon.

Milyen új állapotot hozott létre a rendezői instrukció? Az átélésben a szerep érzései születnek meg a színész szabadon hagyott bensejében - most az ön-magán uralkodó színész feszültsége fejeződik ki a gesztusban és tartásban. Nem azt érzem, amit Hamlet érez - azt érzem, amit a színész, aki Hamletet játssza. *Az átélésben színész és szerep egy; mart különválnak.* Hogy önmagamra nézhessek, meg kell különböztetnem magam önmagamtól. Mintha tükörben nézném magam - vagy a közönség szemével - de a tükör (a közönség) ezúttal testem megváltozott közérzete.

Egy bábszínházi kolléga mondta, hogy játék közben úgy érzi, a bábu is hozzá tartozik, mintegy testének meghosszabbítása, mint vívónak a kard vagy autóvezetőnek az autó. A fent leírt esetben viszont a színész úgy érzi, hogy teste *nem* tartozik hozzá, csak mint a bábu a bábjátékoshoz, csak bizonyos pontokon érintkeznek; érzékeli, de nem azonos vele. Hogy a szerep-bábu éljen, hogy fonnyadtan le ne ejtse kezét-lábát, fülét-farkát, fenn kell tartanom, mintha mozgató ujjaim saját gerincemben helyezkednének e1. Ami kettőnket összefűz: a mozgatás érzése, ez ad az alaknak életet; az én életem, az én érzésem és gondolatom nyilvánul meg a bábu mozgásában, viszont en csak a bábu mozgásán keresztül nyilvánulok meg, és csakis olyan formában, amilyenre a bábu konstrukciója lehetőséget ad.

Igaz, a bábu cselekedni, hatni és reagálni nem tud, de tud úgy tenni, mint-ha cselekedne, tud mozogni, gesztikulálni, grimaszt vágni, sok mindent, amit én nélküle nem tudok - mindezt tudja, ha én mozgatom, ha játszom vele. Az átélésben a szerep érzései mintegy öntudatlanul lelepleződnek azén könnyeimben vagy nevetésemben, de most, ha azt akarom, hogy a közönség Hamlet lelkébe lásson, meg keal mutatnom, mi van Hamletben, kifejező gesztust kell tennem a „bábu" testével - vagyis a saját testemmel ; úgy kell tennem, mint aki sír, aki nevet, aki dühös, aki lép, aki ö1. Ugyanakkor megkapom azt a lehetőséget, hogy úgy nevessek, úgy öljek, úgy sírjak, akár úgy üvöltsek, ahogy „én" a bábu segítsége nélkül nem tudok, olyan komikusan vagy olyan tragikusan.

Nem nehéz felismerni, hogy a „bábu" ilyenfajta gesztusai rokonságban vannak a régi színészeti szakkönyvek szabályaival: „kiutasítás jobbra"', „kiutasítás halra" stb. Azzal az elavult színész mód-szerrel, amellyel Sztanyiszlavszkij harcban állt. De ne vezessen félre minket, hogy ezek a szabályok ma már komikusak. Amikor *a Kurázsi* mamában Weigel asszony meghallja fia halálhírét, hirtelen kiáltásra nyitja száját, de hang nélkül - és abban a pillanatban összecsapódik a függöny. Ez a néma kiáltás sokban hasonlít a „kiutasítás" karlendítéséhez: egyetlen hatásos mozdulattal kifejezi, amit a színésznő akar; nem kell hozzá valódi fájdalom, csak a játék öröme; még abban is hasonlít, hogy bárki megtanulhatja és utánozhatja - ha egyszer Weigel asszony kitalálta.

Sztanyiszlavszkij *elmélete* - hogy az átélés titkát megfejtse - leszűkíti a színészetet, legalábbis zavart keltően elhanyagolja a színész egy másik működését, mely éppoly gazdag lehetőségeket nyújt, és éppannyira a színész természetéhez tartozik, mint az átélés.

2. „Mintha II"

Természetesen tudom, hogy most az ősidőktől ismert „színészi paradoxont" kérem számon Sztanyiszlavszkijon. De ez nem baj. Tény, hogy Sztanyiszlavszkij minden szakkifejezésének két értelme is van - nyilván ez okozta a félreértések nagy részét.

A „fizikai" szó is jelent valami mást is, nemcsak rögtönzött cselekvést, mint az átélésben.

A színésznek az első olvasópróbán nincs, még nem is lehet felfogása, elgondolása, de már indokolatlan és összefüggéstelen képek jelennek meg képzeletében, várakozó türelmetlenséget, bizonytalan megmozdulást érez. Még azt se tudja, mi történik majd a következő jelenetben, már ruhákon, maszkon jár az esze, már gesztikulál, mocorog, elváltozik az arca, már játszik. Úgy hat ránk a szerep, mint a nő, akibe első látásra beleszeretünk: egy pillanat alatt alakja köré csapódik minden vágyunk, érzésünk, álmunk. *„Színészi muzikalitás"* - legszívesebben így nevezném ezt a mocorgást, már csak azért is, mert jó színészben, rossz színészben - de színészben! - közös, mint ahogy Menuhin is muzikális, és a vidéki zenekar hegedűse is muzikális, valami közös van bennük. Ez a muzikalitás különböztet meg mástól, más művészektől is, ebben van társadalmi értékünk. Ez „fizikai muzikalitás" - talán a táncosok érezhetnek hasonlót.

Mit tud a színész? Érezni? Gondolkodni? Ezt a nézőtéren sokan tudják nálunk jobban is. Azért kellünk nekik Shakespeare mellé még mi is, hogy mimikában és gesztusban is végigéljék a költészetet. A színész gesztusba és mimikába írja át az életet, fizikai szükségletet elégít ki, saját és a közönség fizikai szükségletét. (A színész élményének titkát megtalálhatjuk a néző élményéhen és fordítva.) A színész mestersége elsősorban fizikai mesterség, testünkkel fogalmazunk, testünkkel fejezünk ki, a színjátszás elsősorban fizikai közérzet, és minden szerep, ha valahol, gerincünkben, izmainkban fészkel. A közönség pedig nem egyszerűen megért minket, hanem a testével reagál, velünk játszik, ahogy a zenét is muzikalitásával fogja fel. A zsöllyében ülve azt érzi, hogy velünk együtt végigjátssza Hamletet vagy Richárdot, mint ahogy aki a IX. szimfóniát 'hallgatja, nem egyszerűen az öröm diadalát' éli át, hanem azt a dia-dalt, hogy ő írta a IX. szimfóniát. A ka-

masz, aki a moziból kijövet Belmondót utánozza, ugyanazt teszi, mint a zenerajongó, aki az operából hazafelé tartva a legszebb áriát dúdolgatja.

Szeretem a festészetet. De a legtöbb, amit a képek nekem, a színésznek adtak, nem a műveltség, még csak nem is a maszkok vagy a korok ismerete, legalábbis nem a megszokott értelemben. Egy „kor": az nekem a testtartások, mozgások, gesztusok, bizonyos közérzetek tárháza. Ha egy Carpaccio-képet látok, azt a gerincemben, combomban érzem, mint ahogy ott éreztem, mint néző, Olivier Hamletjét is. Ez a név: „Moliére": mindenekelőtt egy tartás ; „Shaw" is az. Ha valaki azt akarja, hogy más-ként fogjam fel Moliére-t, fogadtasson el velem egy másik tartást. Brook újraértelmezte a *Lear királyt.* De hiába lett volna minden filozofálgatása Beckett és Shakespeare rokonságáról, ha nem találta volna meg a kapcsolatot Shakespeare és évtizedünk tartása, mozgása, sőt arcai közt. Elsősorban ezekkel tette „maivá" Shakespeare-t. Filozófiájával vitatkozhatunk, de ezzel nem. (Talán ezért is olyan mulandó, amit a színész csinál: semmi sem olyan változó, mint a tartások, mozgások divatja. Egy sikeres színésszel nem érdemes vitatkozni: tíz év múlva úgyis nevetünk rajta.) Könnyen lehet, hogy (tágabb értelemben) a „bőrruha" volt Brook legnagyobb vívmánya. Ez a híres-nevezetes kosztümdarab ma már kiállítási tárgy a stratfordi színház múzeumában, de még mindig hordjuk a pesti utcán. Senki se mondhatja meg - maga Brook sem -, vajon a filozófia gombját varrták-e a bőrruhára vagy fordítva; hogy vajon mi volt *a Lear* újraértelmezésének első jelentkezése: az új „felfogás", vagy az új tartás, mozgás és gesztus-nyelv, melynek öltönyében a shakespeare-i szavak új értelmet nyertek.

A színész számára ez a testi, fizikai megmozdulás, a „fizikai muzikalitás", a gyerekes ábrándozókedv, mely nyomban egy testi közérzettel kapcsolódik: a később megszülető szerep első megmozdulása, fogantatásának pillanata. Olivier ezt vette komolyan Othello szerepében. Hogy megszületik-e ez az érzés, hogy ragaszkodunk-e hozzá vagy feladjuk, talán a próbák során elveszítjük - vagy csak a próbák során találjuk meg: ez a szerep történetének fordulópontja.

A Danton halála első próbáin tartásom érthetetlenül merev, mozdulataim érthetetlenül görcsösek voltak. Haszta lan próbáltam felengedni könyököm, meglazítani derekam, testem nem engedelmeskedett, képtelen voltam megfeledkezni róla. Kínomban már azzal gyanúsítottam magam, hogy egyik közéleti működéséről ismert kollégám görcsös, bábszerű mozdulatait utánzom. Egy próbán aztán így tettem fel a kérdést: mit akar nekem mondani merev tartásom? Ha elfogadom, ha nem ellenkezem vele? Abban a pillanatban rájöttem, hogy nem én, a színész vagyok görcsös, ha-nem Robespierre. Hogy Büchner Robespierreje alig más, mint feszes, túlságosan is feszes tartás + szó. És rögtön megértettem valamit nagy politikus kollégám egyéniségéből is, valami rejtettet, alig megfogalmazhatót, amit csak gerincem és mozgásom kényszeres szögletessége tudott megértetni velem. „Kis vidéki Robespierre!" - vigyorodtam el kajánul azon, amit kollégámról gerincem pletykált nekem. Eszembe jutottak színésztársaira vetett aggodalmasan zsarnoki pillantásai, miközben zsenialitásával szórakoztatja őket. Tartásom leleplezte nekem a komédiást, a kajánt, a szervilist, a szentimentálist, a hivőt, az intrikust, a tehetségest, a dörgölődzőt, a bátort, a gyávát, akit gyűlöltem és akit szerettem, aki zavart és akitől tanultam, aki számít és aki nem számít - anélkül, hogy vesződnöm kellett volna az összeférhetetlennek látszó tulajdonságok összebékítésével, töprengenem arányaikon, anélkül, hogy alakjának megítélésével foglalkoznom kellett volna: telibetaláltam őt - és egyben Robespierre-t. De magamat is, viszonyomat hozzá és Robespierre-hez. „Robespierre-t" - „kollégámat" - bennem. Abban a pillanatban a „kollége" árnyéka eltűnt, elvesztette jelentőségét: csak közvetítő volt Robespierre és köztem.

Pár évvel később, amikor Füst Milán *Catullusát* próbálni kezdtük, azt mondtam: „Metellust japánra játszom." A „japán" szó alig jelentett mást, mint egy zárt, fegyelmezett tartást, csaknem rituálisan szűkre szabott mozdulatokat, és mögöttük parázsló ezt meg azt - csaknem azt mondhatnám: mögöttük parázsló bármit. Azonnal észrevettem, hogy Metellus és Robespierre tartása hasonló, hogy Metellusban éppúgy, mint Robespierre szerepében, csaknem lassítva mozgok, mintha gázolva és gesztikulálva, erőszakkal kellene leküzdenem a szenvedélyek torlódó hullámainak ellenállását. Mindkét ember kiszámítottan, szertartásosan mozog, de érzelmeik mozgása kiszámíthatatlan. Fegyelmezett mozgás és zaklatott belső élet ritmusa eltér, ez minden lépést, minden gesztust bizonytalanná, szándékolttá tesz; szöveg, mozgás és gondolat kínosan disszonáns. Mindkét élet, minden percé-ben, belülről veszélyeztetett. Az egyenes gerinc végén a fej - mint egy periszkóp -- aggódó figyelemmel forog a világ és az idegek minden változásának irányába. A szem mozgékony, de a gerinc csak-nem béna, merev, éppen ezért törékeny.

A szinte első próbán jelentkező tartáshoz, fizikai közérzethez képest minden, amit a két szerepben később tettem (és különösen amit azóta és ebben a pillanatban mondok vagy írok róluk), csak annyi, mint álomfejtés az álom mellett.

Elmaradt a próba, és hármasban, egy kollégámmal és egy kolléganőmmel beültünk a közeli nagy eszpresszó sarokasztalához. Jókedvűek voltunk, és társasjátékba kezdtünk, mimikával és gesztussal eljátszottunk ilyen témákat: „füst", „ölelkezés", „félelem", „korom-sötét" (kollégámnál tátott száj). Hamarosan kiderült, hogy mindhármunk stílusa különbözik: én elsősorban a gerincemmel játszottam, zárt testtel; kolléga-nőm gesztusai kinyúltak; kollégám pedig, mint a pók, hosszú csápokkal, mint-ha arra törekedett volna, hogy teste, ez a központi mag, minél kisebbre zsugorodjék. Hamarosan kiderült, hogy az arc csak grimaszra képes, szépet csak nyugalmi állapotban tud kifejezni; hogy a kéz és a test egésze teszi világossá, mit mondana az arc; hogy a kéz gesztusa mindent átszellemít.

– Milyen lenne egy színdarab ilyen gesztus-monológokkal? - kiáltott fel izgatottan kollégám. - „Szeretsz?" kérdi az egyik szereplő. Válasz: gesztus. „Hogy szeretsz?" Válasz: gesztus. „Nem így?", kérdi, és gesztust tesz . . . Micsoda távlatokat nyitna a legbanálisabb párbeszéd is!

A játék másik változata: egyikünk megteszi a gesztust, a másik két játékos kitalálja, hogy mit jelent. Előreszegezett felsőkar, váll felé visszahajló alsókar, erre szöggel el és kiforduló, tenyérrel előre tartott kéz ... Valami, ami ön-magában van, de önmagán kívülre mutat és vár .. .

– „Találkozás"?

– Nem! „Sarok"!

Majd két kéz a szem magasságánál kissé feljebb, tálszerűen, tenyerek felfe-

lé, szem is kicsit felfelé néz; az arc nyugodt:

– „Fény" !

– „Szépség"?

Mindig felfelé fordított tenyér; felkínálás, és egyben várakozás valamire fentről, óhajtás.

– „Lépcső"

Kolléganőm meg én gerincünkkel mutattuk, kollégánk magától eltartott karral és kézzel, mintha nem is a lépcsőt, hanem a lépcső felett húzódó levegőt, a lépcső negatívját mutatná.

A játékok felüdítettek, úgy éreztük magunkat, mintha sporttréningről jöttünk volna, mintha lelkünk elhanyagolt izmait mozgattuk volna meg.

– Milyen elevenen indulnánk a nap-nak, ha ébredés után mindig játszanánk így egy kicsit! - kiáltotta lelkesen valamelyikünk.

– „Jegenye"!

Kollégám elgondolkodott, nagyon komolyan maga elé nézett, majd összetette két kezét, mintha imádkozna, aztán feje fölé emelte, mind magasabbra, mint aki fejesugrásra készül, és kinyújtózott; csalódottan úgy éreztem, hogy egyszerűen utánozza a „jegenyét", hogy ez az ábra túl sablonos. Ekkor arca egy árnyalattal még komolyabb lett, szinte el-sötétült, dereka egészen kicsit félrebicsaklott, könyöke alig észrevehetően megtört, csuklója elfordult - és ez már nem utánzás volt, hanem maga a jegenye, egy jegenye! Tékintetét a fára függesztette, ott állt előtte. De nem! Valahol a teste mélyén érezhette, talán a gyomrával látta, dereka, karja, csuklója akaratlanul követte ezt a belső ábrát, míg elénk is kirajzolódott az ő víziója, az a bizonyos jegenye.

– Gyakran játszom az utcán, hogy magamban minden szembejövőt leutánzok - mesélte később, amikor a játéktól kimerülten már feketénket kortyolgattuk. - Csodálatos érzés egy ilyen sétában átélni az emberi tulajdonságok végtelen változatosságát! Hihetetlen, hogy mennyire különbözőek vagyunk, nincs köztünk egyetlen jellegtelen sem. Ezt a sokféleséget nem is lehet másképp megfogni, csak grimasszal vagy tartással. Fákkal is szoktam ezt játszani, ha erdőben sétálok. De vigyázzatok, nem szabad sokáig nézni egy-egy fát vagy embert, mert akkor elvesztik egyéniségüket, hirtelen kell meghatározni pózukat, jellegüket. Ha valóban egy gesztussal próbálod megragadni állásuk szögét, tartásukat, akkor mintha valóban egy másik lény testébe költöznél, mintha valóban mássá változnál, akár egy fává is. Egy pillanat alatt ragadsz meg egy másik lényt ...

„Most úgy teszek, mintha gólya volnék ..." - mondjuk magunkban „most úgy teszek, mintha jegenye volnék", „most úgy teszek, mintha sötétség volnék" „most úgy teszek, mintha fájdalom volnék ...." Meg se kell mozdulnunk, egész testünk közérzete megváltozik. „Most úgy teszek, mintha Robespierre volnék ..." -- és nem elemzem a szerep tulajdonságait, nem mondok véleményt róla, de nem is cselekszem, csak kiejtem nevét, és testem nyomban felvesz egy bizonyos tartást, arcom egy bizonyos kifejezést, egyszerre, egyetlen pillanatban.

Belső vagy külső tulajdonságait ragadtam meg azokon az első próbákon Metellusnak vagy Robespierre-nek? Lelkét vagy a testét? A felületet vagy a tartalmat? *Az alakot„* mely képviseli az egészet. Felsorolhatom valakinek a születési adatait, elmondhatom, milyen az orra vagy a haja, hosszan elemezhetem lelki tulajdonságait - még mindig bár-ki lehet. De ha az illető belép az aj-tón, és megpillantom: máris többet tudok róla, mintha tulajdonságai egész leltárát átböngésztem volna. Egyénisége egészét és egységét tapasztalom ekkor. Így látjuk meg önmagunkat egy szerepben - de nem szemünkkel fogjuk fel a képet, hanem testünk közérzetével. Ezzel a másfajta „fizikai" hozzányúlással így, egyszerre tudunk felfogni, megragadni egy szerepet, anélkül, hogy szétbontanánk; vagyis anélkül, hogy megölnénk. Itt, éppúgy mint a fizikai cselekvésben, ismét csak a rögtönzés biztosítja az alak életét. De ez nem rögtönzött cselekvés, hanem rögtönzött tartás, gesz-tus, grimasz - rögtönzött testi közérzet, más, mint közérzetem a színpadon kívül.

Az egész alaknak ezt a fizikai megragadását önmagában: ezt nevezném „mintha II"-nek.

(Folytatjuk)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER

Tairov *özvegye*

A Puskin Színház Moszkvában a Bulvárról nyílik. Mi azonban a Malaja Bronnaja felől közelítjük meg az épületet, a színészbejárón lépünk be, felmegyünk az első emeletre. Két ajtó nyílik, az egyik a színházba vezet, balra magánlakás, itt csöngetünk. Alisza Georgijevna Koonen lakik itt, a század első felének világviszonylatban leghíresebb színésznője, a húszas-harmincas évek világsztárja, Tairov özvegye. A szovjet enciklopédia szerint 81 éves, de ez egyáltalán nem látszik meg rajta, mint ahogy kissé késleltetett és operett-primadonnás belépése után sem mondanám színésznőnek. Póztalan, rendkívül világos gondolkodású, lényeget fogalmazó és mint minden idős ember, ki-válóan emlékszik régen történt dolgokra, egészen részletekbe menően. Minél tovább nézem, annál inkább az az érzésem, hogy egy nagyon értelmes képzőművésznővel ülök most Tairov egykori dolgozószobájának karosszékében. Különösen erre mutat szép és különlegesen nagy keze, nem egy kiöregedett színésznő ideges madárkarmai, sem a kényeskedő-repkedő, pillangózva gesztikuláló kezek. Megbízható, jellemes, nyugalmat árasztó ember-keze van. Hü-

velykujjai szokatlanul hosszúak, mint egy agyaggal küszködő szobrásznő ujjai.

Naponta éjjel kettő előtt nem fekszik le. Olvas, dolgozik, de nem szereti Moszkvát, mert a sok látogató zavarja munkájában, és igyekszik vissza vidéki nyaralójába, írni. A Tyeatr most fejezte be emlékiratainak sorozatos köz-lését, amelyben elmeséli kalandjait a színházművészetben és Tairov Moszkvai Kamara Színházának történetét. A könyv jövőre fog megjelenni. Más tervek is foglalkoztatják. Legközelebb közös jóbarátjukról, Ehrenburgról akarja meg-írni emlékiratait.

Aznap, amikor megérkeztem Moszkvába, este tartotta önálló koncertjét a 81 éves színésznő. Híres szerepeiből mondott részleteket, Racine *Phaedrá*jából, Scribe *Adrienne Lecouvreur*jéből és *az Optimista tragédia* komisz-szárnő monológját.

Virágok mindenhol. Egy fonott kosárkában narancsok. Cirill és latin-betűs, sárgára oxidálódott plakátok: a párizsi és berlini vendégjáték falragaszai. Indiai faliszőnyegek, a *Sakuntala* bábmakettjei. Egy vitrinben Alekszandra Ekszter híres kubista figurái, Annyenszkij Thamyra Kitharedeséhez. A bejárati ajtó mellett jobbra felkasírozottan Ekszter bádogmellvértes kubista Szent Johannája. (Koonen rögtön el is mesél egy anekdotát: amikor Bernard Shaw Moszkvába érkezett, a pályaudvarról nyílegyenesen a Kamara Színházba ment. Fölpaprikázottan rántott elő a zsebéből egy angol újságot. Nagyon mérges volt. Az újságban híradás számolt be Tairov *Szent* Johannájáról - tagadhatatlanul erőteljes változtatásokat eszközöltek az írói szövegen -, és mellékelten egy fényképen a Dauphin Johanna ölében ült. Ez micsoda? kérdezte Shaw. Nézték a képet és nem értették. Ilyen jelenet nem volt az előadásban. Csak miután alaposabban megvizsgálták, jutott eszükbe, hogy ebben a test-tartásban valóban készült felvétel a két főszereplőről. Az angol újság ezt a két fotót montírozta össze a politikai hecc célszerűségének érdekében. Hát ilyenek az újságírók! - fejezte be Koonen az anekdotát.)

A látogató azt hihetné, hogy egy bábszínház múzeumában jár, de tudnivaló, hogy Tairov ellenezte a díszlet-és kosztümrajzok használatát. Makettek-kel helyettesítette ezeket. Azt írja erről: „A Stilbühnének a makettet kellett el égetnie és eltaposnia, hogy megszabaduljon a naturalista színház kötelékeitől, mi arra kényszerültünk, hogy a kifestett rajzokat *semmisítsük meg és tépjük el*, hogy visszaadhassuk a szín-háznak ősrégi dinamikus lényegét... Magától értetődik, hogy ez a makett nem a naturalista színház makettje volt, hanem *új makett*... A színész a testén keresztül tárja fel művészetét. A színpadot tehát úgy kell kiképezni, hogy a színész testét szolgálja, hiszen a színész testének különböző mozgásformákat kell felvennie. A színpadnak a színész mozgásához és mozdulataihoz kell alkalmazkodnia."

A Színház béklyók nélkül című könyvében a jelmezről pedig így ír: „A helyes jelmez a mozdulatokat egészen különlegesen tömörré és élessé vagy lággyá és hajlékonnyá teszi, mindig aszerint, ahogy az alkotói alapterv megköveteli. A jelmez a színész egész testét, egész alakját még ékesszólóbbá és csengőbbé, karcsúvá és könnyeddé vagy merevvé és súlyossá teszi." A rajzolt jelmeztervek iránti ellenszenvét pedig így indokolja: „Ha a jelmeztervező igazi színpadi jelmezt akar alkotni, itt is le kell mondani a rajzról. Ha jól rajzolják, a hosszú kabát szépen dagad a szélben, a valóságban azonban a színész alakján szomorúan fityeg, mint ahogy a színész nem ismételheti órák hosszat mindig ugyanazt a mozdulatot, amelytől a kabát oly szépen dagad, mint a rajzon! Itt is át kell térni a modellre."

Sok könyv van a szobában. Néhány jó festmény, köztük egy finom kis Picasso, a festő ajándéka.

Koonen anyja Rubinstein tanítványa volt a konzervatóriumban; apja törvény-széki ülnök.

– *Milyen eredetű név a Koonen? Talán finn?*

– Nagyon sokszor azt hiszik, hogy finn. De belga. Pontosabban: flamand. Anyám francia volt, az egyik nagy-anyám lengyel, a másik orosz. Már az anyja is Oroszországban született, és ő sosem tanult meg franciául, de büszke volt flamand származására, és a belgákat kispolgároknak tartotta. Koonen, ez flamandul azt jelenti: kis nyúl. Sztanyiszlavszkij mindig mulatott, hogy így hívnak.

– Tizenhat éves sem voltam, amikor elhatároztam, hogy színésznő leszek, és jelentkeztem a Moszkvai Művész Színházban. Nem akartak fölvenni. Sírtam, könyörögtem. Öngyilkossággal fenyegetőztem, míg végre megkönyörültek rajtam. Fölvettek a MHAT színiiskolájába, és akkoriban az volt a gyakorlat, hogy a növendékek kis szerepeket játszhattak a színház előadásaiban. Ezekre mi úgy készültünk, és olyan energiával játszottunk, mintha főszereplők volnánk. (Első híres szerepe Maeterlinck *Kék madár* című mesejátékának Sztanyiszlavszkij rendezte világbemutatójában volt, Mityllt játszotta, a szénégető boldogságkereső kislányát. Híres szerepei közé tartozott még a MHAT-ban Turgenyev: *Égy hó-nap falurajában* Verocska - 1909 -, éS a színháztörténet legértékesebb itteni alakításaként Mását tekinti - 1911 -, Tolsztoj *Élő* holttestjében.)

– Sztanyiszlavszkij nagyon szeretett. Apailag szeretett, és én is nagyon szerettem őt. Ha a színház vidéki vendégjátékra ment, mindig Sztanyiszlavszkij családjával együtt laktam. Amikor elszerződtem a MHAT-tól, Konsztantyin Szergejevics sírt. De el kellett mennem, mert unatkoztam és kínlódtam. Lassan-lassan meghalt bennem a színház iránti szerelem. Nagy szenvedélyekkel átitatott szerepekre vágytam. A hétköznapi színház már nem érdekelt. Tudja, én 11 éves korom óta kezdtem el naplót vezetni. A legelső sor, amit bejegyeztem, így szólt: Nagyon szeretnék szenvedni. Megkaptam Angelica szerepét a *Képzelt betegben*, de nem akartam eljátszani. Hőmérőt dugtam forró vízbe, hogy lázam legyen. Elegem volt a Mű-vész Színházból. Untattak az asztali próbák, és untatott a módszer, az, hogy összetördelték a szerepeket rengeteg apró darabra. Befeküdtem egy kórházba megoperáltatni magam, hogy keresztüljussak a szakítás nehézségein. Ebben a válságos időszakban találkoztam Mardzsanovval, aki hívott, hogy szerződjék a Szabad Színházhoz. Itt találkoztam Alekszandr Tairovval is. Ő is csalódott már a színházban, és ott akarta hagyni. Huszonnyolc éves volt ekkor, az egyetem befejezése után sok szerep, rendezés volt a háta mögött, és ekkor vált el feleségétől, Olga Jakovlevna Vengerovától, akivel tizennyolc éves korában házasodott össze, külön engedéllyel, mert unokanővére volt.

– *Ön mikor lett Tairov felesége?*

– Soha. Erről én nem szoktam beszélni, de mi papíron soha nem házasodtunk össze. Haláláig kitartottam azonban mellette. Tairov agglegényként élt egy lakásban, a forradalom után elrekvirálták a házat, és lakás nélkül ma-

radt. Én a szüleimnél laktam, és odahívtam, hogy szálljon meg nálunk. Anyám hisztériázott, de aztán megnyugodtak.

- Tairov, mielőtt Mardzsanovval összetalálkozott az utcán egészen véletlenül, már rendezett Péterváron a Komisszarzsevszkij Színházban *és egy ván*dortársulatnál. Mardzsanov és a Szabad Színház új lehetőségeket kínált neki. Új esztétikai alapokon szerveződő munkát. Legelőször a Schnitzler librettóján alapuló Dohnányi-pantomimet készítette el, a *Pierette fátylát.* Ez pantomim volt. Mindig is vonzódott, későbbi rendezéseiben is, a mimikai részekhez. A munka legnagyobb részét azzal töltöttük el, hogy egyszerű lakonikus gesztusokat találjunk a szereplők viselkedéséhez. Én nem tanultam táncolni, és a Dohnányi-pantomimban hosszú ideig küszködtem, nem értettem, mit akar Tairov tőlem. Míg egyszer fölugrottam az ablakkeretre, és akkor fölszólt a nézőtérről, hogy ezt a mozdulatot kerestük. Tairovnak igaza volt. A publikum még ma is emlékszik ezekre a jól megtalált és sűrű gesztusokra. Ez a színjátszás legfontosabb része.

(„Már régen szakítanom kellene azzal a felfogással, hogy a színpadi szöveget csupán az eszmék és a gondolatok közvetítőjének tekintsük. A szövegnek más jelentősége is van" - írja Tairov a *Színház béklyók nélkül* című könyvében. És az irodalmi színháztól való eltávolodása, a teatralizált színház felé, vagy ahogyan ma mondjuk: a totális színházhoz, természetszerűleg hozta magával, hogy műsorrendjére pantomimeket tűzzön - mint a *Pierette fátyla* - vagy operetteket - mint a commedia dell'arte motívumaiból elkészített *A nő-vérek* - vagy Lecocq *Giroflé-Giroflája* volt, vagy olyan bohózatok mint Labiche *Szalmakalapja.* Vonzódott az ázsiai szín-ház tanulságaihoz és stílusához is, és Claudelt is ezért tűzte olyan gyakran, gondolom, a műsorára. A Kamara Szín-ház játékstílusára igen jellemző, hogy 1915 késő őszén az akkor már nem fiatal Marius Petipát megnyerte, hogy *a Figaro házasságában* Figaro szerepét eljátssza, és ugyanennek az évnek decemberében megrendezte Petipával a címszerepben Rostand *Cyrano de Bergeracját.* Elképzelhető, hogy az egykori táncos-virtuóz és a romantikus balett koreográfus-nagymesterének főszereplésével milyen felfogásban kerülhettek színpadra ezek a művek. Ide tartozik még az is, hogy a következő év decemberében Petipa maga is rendezést vállalt a Kamara Szín-házban, Sam Benelli olasz drámaíró A gúnyvacsora című művének színpadra alkalmazását.)

A Szabad Színház egy évig élt. Tairov még egyszer rendezett itt, de a legnagyobb eredmény az volt, hogy kialakult körülötte a fiataloknak egy csoportja. Amikor a színház szétoszlott, mi együtt maradtunk körülötte. Szegények voltunk, de saját színházat akartunk. Jártuk a várost, és szemügyre vettük a villákat. Melyikben lehetne színházat játszani? Melyik volna alkalmas nekünk? Egyik-másikba bementünk, gazdag kupecek laktak ott, és értetlenül fogadták elképesztő ajánlatunkat. Végül egy olyan villába nyitottunk he, ahol három testvér lakott. Mind a hárman könyvelők voltak, és itt 1914-ben megnyithattuk a Kamara Színházat.

– *Ne haragudjon, hogy ilyet kérdezek - ezt illene tudnom. Tulajdonképpen melyik volt a Moszkvai Kamara Színház épülete?*

– Hogyhogy melyik? Hát ez. Itt. A Puskin Színház. Ez volt a mi színházunk. Ezt mi a saját kezünkkel építettük. Kommunista szombatokat is tartottunk. Lunacsarszkij azt mondta: Tairov a szovjet színházművészetnek új szín-házat ajándékozott.

(Az 1914-től 1949-ig működő Moszkvai Kamara Színház egyik legjellegzetesebb produkciója Scribe ötfelvonásos *Adrienne Lecouvreur-je* volt, amelyet 1919-ben mutattak be. Ennek keletkezéséről így beszél Koonen:)

- Nyáron minden színház elment Moszkvából. Semmi ennivaló nem volt, éheztünk. A színészek kis városokban játszottak, ahol ennivalót lehetett találni. Egyszer csak jön az egyik színész, és meséli, hogy Szmolenszkbe hívták a színházat, bájos város és sok az ennivaló. Olyan ételekről beszélt, amelyekről már évek óta nem hallottunk. Tehát nyáron Szmolenszkbe megyünk. Olyanok voltak a körülmények, hogy díszletet nem tudtunk magunkkal vinni. Nagyon kezdetleges helyzetben kellett játszanunk, tehát nem használhattuk a repertoárdarabokat. Valami mást kell bemutatnunk. De mi legyen az? Eszembe jutott, hogy még diákkoromban láttam moszkvai vendégjátékán Duset, az *Adrienne* Lecouvreur-ben. Elkezdtük keresni a darabot, és találtunk is egy példányt valamelyik könyvtárban. A kosztümöket kivettük a kölcsönzőből, és valamennyit átszabtuk, hogy ne legyenek olyan kezdetlegesek és merevek. Az előadásnak sikere volt és Tairovnak megtetszett a darab. Elhatározta, hogy a repertoárra teszi. Moszkvába visszatérve elkezdtünk újra próbálni, és Tairov kidolgozta az előadást, ugyanazokkal a szereplőkkel, mint a szmolenszki vendégjátékon volt.

– Huszonkilenc évig játszottam ezt a szerepet egyfolytában, dublőz nélkül. A hetvenötödik előadáson Henri Barbusse és Blok is ott voltak, és beszédet tartottak. Barbusse azt mondta: „Mi adtunk egy közepes melodrámát, és ők egy tragédiát csináltak belőle; mi adtuk Seribe-et, és ők a francia népnek Shakespeare-t adták."

– 1923-ban az első párizsi turnén, amikor a Comédie-be beléptem, szembe-találtam magam *Adrienne Lecouvreurre*l, akinek a képét addig nem láttam. Ezt az előadást játszottuk akkor is, ami-kor a Kamara Színházban utoljára ment le a függöny, 1949-ben. Ezen az utolsó előadáson hatvanötször hívtak a függöny elé, és egy óra öt percig tartott az ünneplés. Hogy hányadik előadása volt ez az *Adrienne Lecouvreur-nek,* azt nem tudom, valahol elkeveredtek a följegyzések, de ezerszer biztosan eljátszottam. És nyolcszázszor játszottam el *az Optimista tragédia* komisszárnőjét. Ezt a darabot a Kamara Színház mutatta be először 1933-ban. Ebben a könyvtárszobában dolgozott Tairov Visnyevszkijjel együtt. A színházi múzeumban lóg még mindig a bőrkabátom: ez egy igazi tengerészkabát volt. Tairov tengerészeket hívott meg a próbák idejére, hogy a színészeket járni, ülni, mozogni, állni, igazi tengerészként viselkedni megtanítsák. Az egyik próbára beállított egy matróz, csomaggal a hóna alatt, kipakolja, és ez a bőrkabát van benne. Tessék: ez lesz a komisszárnő kabátja! Mintha rámöntötték volna. Igazítani sem kellett rajta. Az előadásnak hatalmas sikere volt. Több száz szavas táviratot kaptam a kronstadti matrózoktól, ezzel a címzéssel: „Alisza Georgijevna Koonennek, a kronstadti ezred első komisszárjának." Antoine, amikor látta az előadást, azt mondta: „Tairov vigye a matrózait Párizsba, és forradalmat fog csinálni."

Hiába faggattam, a színház bezárásának körülményeiről nem hajlandó sem-mit sem mondani. Annyi mindenesetre kiderül, hogy azóta szerepben nem lépett színpadra. És miután Koonen asszony nem nyilatkozik, a régi, halott ba-

rát, Ehrenburg emlékirataihoz kell fordulni, aki azt írja: „1949-ben az ellenségek győztek: a Kamara Színház meg-szűnt. Alekszandr Jakovlevics hatvan-négy esztendős volt, egy évre rá meg-halt." Ehrenburg csodálkozik, hogy leterítették Tairovot a naturalisták, én csodálkozom, hogy olyan sokáig tartotta magát. És a magyarázatot csak abban lehet látni, hogy minden nagyszerűsége és színházi forradalmisága ellenére is Tairov életműve a túlérett polgári szín-ház művésze volt. Távol a politikától, „tiszta" művészetet csinált: így hosszabbíthatta meg a nehéz években működését. Ehrenburg így jellemzi a Kamara Színházat: „Moszkva ujjongva fogadta a színpadon megjelenő vidám, színes forgatagot. Jakulov díszletei káprázatosak, mesébe illők voltak. A színészek szüntelenül ugrabugráltak, bolondoztak, táncoltak, tréfáltak. Moszkva épp ilyen jól megértette Adrienne Lecouvreur szenvedéseit is. Tairov Scribe érzelmes melodrámájából tragédiát csinált. Alisza Koonen játéka *magával* ragadta a nézőket. Ez meglepőnek tetszhet: akkoriban nehéz volt megindítani az embereket: hozzászoktak a halálhoz. Adrienne halála minden bizonnyal azért volt megrendítő, mert nem naturálisan volt ábrázolva, mint Scribe darabjaiban, hanem átszellemült művészettel; nem egy elhalálozás volt a Szklifoszovszkij-klinikán, hanem Eurydiké vagy Ophélia halála."

És befejezéssül megint csak az E*mberek, évek életemhez* kell fordulni segítségért: „1949-ben Tairovot egy másik színházba helyezték át. Nagyon fegyelmezett ember volt, várta, hogy munkát kap, de erre csak nem került sor.

Régi könyvében, színházi tevékenységének kezdetére emlékezve, Tairov ezt írta: »Amikor Moszkva utcáin, végre, először megjelentek a plakátok, ezzel a fejléccel: Kamara Színház, megállítottuk a járókelőket, hogy hangosan felolvassuk nekik, s így minden bizonnyal meggyőződhessünk, hogy nem délibáb ez, hanem valóság.« Életének utolsó heteiben a beteg Alekszandr Jakovlevics gyakran kisurrant titkon hazulról. Rokonai, barátai féltették: nyomon követték, hová megy. Az első nagy hirdetőfalig ment, amelyen ott voltak kiragasztva a nagy színházi plakátok, azokat nézegette figyelmesen. A Kamara Színház plakátja nem volt köztük ..."

BENKŐ TIBOR

A XV. Sterija Játékok

Impressziók a jugoszláv színházról

Milyen a jugoszláv színház?

Ilyen meg amolyan. Akár a magyar. Bőven írhatnék efféle közhelyeket: színvonalas, közepes, élénk, megfáradt, válsághangulatos, elragadó, unalmas, érdekfeszítő - ezek a jelzők ugyanis nem az egész színházi életre vonatkoznak, csak egy-egy színpadi műre.

Az egyik darab viharzó tapsot arat, a másik után fagyos csend. A nagyközönségnek az előbbi tetszik, a kritikusoknak az utóbbi. Az egyik művet nagy hír-verés harangozza be, s a vége: csaknem botrányos bukás. A másik mű lábujjhegyen érkezik: kirobbanó siker a színpadon. Akárcsak nálunk, idehaza.

Tíz estén át - a XV. Sterija Játékokon - figyeltem, milyen is a jugoszláv szín-ház. Ez több a semminél, de a véleménymondáshoz kevés. Csak impressziókról lehet beszámolni, különösen a darabok irodalmi szövegét illetően, hiszen a jószándékú, utólagos - és kellően meg nem szervezett - tolmácsolás csak mankó lehetett. Így örök, megfejthetetlen rejtély marad például egy-egy fel-viharzó nevetés, felszisszenés oka. Abban a szerencsés helyzetben voltak az újvidéki színházi fesztivál külföldi vendégei - vélte az egyik rosszmájú helybeli -, hogy többnyire csak látták a szín-padi eseményt, s ez kevesebb bosszankodásra adott okot, mintha értették is volna.

Fesztivál - felnőtt módra

Így van ez - gondolom - más színházi találkozón is. Nem is érdemes emiatt keseregni: okulásra így is van bőven alkalom, a helyzet serkent a nyelvtanulásra is, amíg fel nem találják az olyan szinkrontolmácsolást, amelyet színészek végeznek. Századunkban még nem kell ettől tartani. S ki tudja, jobb lesz-e ettől a produkció?

Érdemes erről beszélni, mert a világon egyre több a színházi fesztivál. Mi is kezdünk - elemista fokon - belekapcsolódni a fesztiválok áradatába. S ez jó dolog, mert minden fesztivál vizsga is, ahol bizonyítványt osztanak ki a résztvevők között, s ez örömmel és könnyel, pletykával és intrikával jár. De jókora szakmai tanulságokkal is.

Jugoszláviában - úgy tűnik - van becsülete ezeknek a színházi találkozóknak. Újvidéken, ebben a rohamosan fejlődő, százötvenezer lakosú városban ott volt Jugoszlávia minden ismert kritikusa, rendezője - az egész szakma. S nem tessék-lássék vendégek voltak, akik örültek a nagyvonalú, szíves vendéglátásnak, s nem kirándulási, napozási és strandolási lehetőségnek tekintették a Sterija Játékokat, hanem komoly munkának. Pedig ott sem volt létszámellenőrzés.

Nem vitás, csak így van értelme színházi fesztivált rendezni. Felnőtt módra. Így nem lesz a fesztivál dömpingáru.

Országos ügy

Jovan Popovics Sterija, a nálunk alig ismert szerb vígjátékíró tiszteletére 1956 óta rendezik meg - mindig Újvidéken - a ma élő jugoszláv színpadi szerzők műveiből a Játékokat. 1956-ban ünnepelték ugyanis Steriját, aki 1806-ban, 150 éve született, és 1856-ban, 100 éve halt meg.

A Játékok létrehozásának gondolata, célja nagyon világos: alkalmat teremteni arra, hogy a színházi szakma egyszer egy évben áttekinthesse a mai jugoszláv szerzők munkáját, képet kaphasson a mai jugoszláv színház teljesítményéről.

A Sterija Játékok központja Újvidéken van, de a fesztivál az egész jugoszláv színjátszás országos ügye. A Játékok f ő-bizottságában a jugoszláv színházi élet minden fontos személyisége jelen van. A Játékok önálló kulturális, művészeti szervezet, s alapszabályában rögzített feladata, hogy „emelje a színházi nívót, a drámairodalom alkotásainak színvonalát", „életteli kapcsolatot teremtsen a jugoszláv színházak és az ezekkel kapcsolatos intézmények között", „színházi témákról kiállításokat szervezzen", „nyilvános vitákat, tanácskozásokat tartson a színházi alkotók részvételével", „végezzen kiadói tevékenységet" stb.

A Sterija Játékok apparátusa igyekszik eleget tenni e sokrétű feladatnak. Erről a fesztivál idején is meg lehetett győződni: a megnyitás napján egyszerre három kiállítást tekinthettek meg az érdeklődők. Az egyik a Horvát Opera százéves történetét mutatta be, a második a színházi kiadványok nemzetközi triennáléja volt - 17 ország kiadóinak részvételével. A magyarok hiányoztak. (A szervezők szerint a Magyar Színházi

Intézet annyit válaszolt: „Nincs mit elküldenünk!") A harmadik kiállításon a Sterija Játékok 15 éves múltját mutatták he képekben, grafikonokon. A Játékok utolsó napjaiban - május 29-től 31-ig - tartották meg a színikritikusok nemzet-közi találkozóját. A fesztiválon minden résztvevő megkapta a *Scena c.* folyó irat legutóbbi számát, melyet szintén a Sterija Játékok ad ki.

Újvidék ünnepélyesen fogadta a fesztivált. A város minden pontján hatalmas feliratok, táblák adtak hírt a Játékokról, melyen ezúttal magyar nyelvű színházi produkció nem vett részt. Ez annál is sajnálatosabb, mert tavaly magyar szerző - Deák Ferenc - kapta a legjobb drámaírónak kijáró fődíjat *Áfonyák* című darabjáért, s ugyancsak magyar színésznő - Romhányi Ibi - nyerte el a legjobb női alakítás díját.

***Viharban** a szelektor*

1965-ig a Sterija Játékok vezetősége bizottságot kért fel a darabok kiválasztására, szelektálására, hiszen arról szó sem lehet, hogy a Játékokon bemutassák valamennyi jugoszláv szerző valamennyi új művét - legfeljebb tízet közülük. Ezek az évenként változó össze-tételű bizottságok - úgy mondják - nem váltak be. Tagjai egymás között is éles vitákat folytattak, legtöbbször kompromisszumot kötöttek, s amikor a kiválasztott mű esetleg nagyot bukott, mindenki mosta a kezét. Emiatt szüle-tett meg a merész elhatározás: egy ember válogassa ki, szelektálja - ezért nevezik szelektornak - az arra érdemeseket.

Nem könnyű feladat, az bizonyos. Csak a „bátrak" vállalkoznak erre. Idén például Josip Lepsics, a szarajevói nép-színház rendezője, a kamaraszínházak szarajevói fesztiváljának igazgatója bizonyította be, hogy nem „nyúlszívű".

Aligha volt olyan év, amikor a szelektort, illetve az általa kiválasztott darabok egy részét ne érte volna kritikai össztűz. A cseppet sem udvarias jugoszláv kritikusok sokszor még a szelektor fejét is követelik - mégis szinte egyöntetű a vélemény: ez a legjárhatóbb út. Célravezetőbb, mint a bizottságosdi. A szelektálás a szelektor ízlésére is fényt vet.

Lepsicsnek sem volt könnyű dolga. Harmincnégy darabot tekintett meg 1969 szeptemberétől 1970 február elejéig. Ekkor döntenek ugyanis a meghívandó darabok, illetve színházak ügyében. Ez a válogatás országjárásnak is megfelel, a szelektor szinte minden színházba eljut, s igazán nem csekély szellemi erőfeszítés kell ennyi mai darab megtekintéséhez.

Lehetne-e nálunk is?

A Sterija Játékok idején gyakran eszem-be jutott: miért nincs Magyarországon a mai magyar daraboknak hasonló seregszemléje? Miért kell szétosztani az erőket? Sokkal kisebb célkitűzést sem sikerül két éve megvalósítani a dunántúli színházak kaposvári találkozóján. Miért? Egyáltalán van-e profiljuk a mi szín-házi fesztiváljainknak? Egyáltalán fesztiválok-e a magyarországi fesztiválok?

Milyen az új jugoszláv dráma?

A Játékokon bemutatott darabok csak-nem fele egy témakört variált: a hatalom, illetve a vezetés problémáját, pontosabban a vezetés és a tömeg viszonyát vizsgálta. Erről legtöbbször parabolát készítettek, mint például Ivan Studen *Vozd* (Vezér) című kétrészes történelmi drámájában - a belgrádi Nemzeti Szín-ház mutatta be - vagy Bogomil Gyuzel *Ádám, Éva és Jób* című művében (a szkopjei Drámai Színház adta elő).

Az előbbi darabban az avítt történelmi pátosz uralkodott. Sem a közönség, sem a kritika nem fogadta szívesen. A közönséget a mű hidegen hagyta, a kritikusok a másnap délelőtti vitán valósággal hadat üzentek e korszerűtlen drámaépítkezésnek és szemléletnek, s nem mentség, inkább olaj volt a tűzre az, hogy ez a darab a belgrádi Nemzeti Színház országos drámapályázatán az első díjat szerezte meg.

Gyuzel darabja - tulajdonképpen két egymást folytató egyfelvonásos - merész, groteszk hangvételével keltett el-ismerést és elutasítást. Alaptémáját - Ádám és Éva tette, a tiltott gyümölcs leszakítása szembenállás a hatalommal --a szerző nem elég következetesen bontotta ki, ezért vívta ki maga ellen a méltatlankodást. De vérbeli színpadi játék volt, ha egyetlen is. Ljubisa Georgijevszki rendezőt elkapta a szertelen játékosság lehetősége. Különösen a színpadi Istent, a mindenkori hatalom birtokosának jelképét ruházta fel túlontúl is bohózati eszközökkel, s ezzel megbillentette a darab és a mondanivaló egyensúlyát. Efféle bohóc-Isten ellen könnyűszerrel lehet küzdeni, nem ellenfél, csak meg kell pöccinteni püffedt hasát, s máris legurul a trónszékről. Pedig meny nyi írói és rendezői lelemény sikkadt el és vált hatástalanná emiatt! Például: az őrangyalok. Nem mások, mint fehér uniformisba öltözött katona-rendőrtisztek, akik mindig megjelennek, ha az ellenzék megszólal. Még egymás között is éberek. Csak egy ízelítő: Ádám és Éva a paradicsomban enyeleg két méter magas, stilizált virágszálak között, az elő-térben az őrangyalok ultiznak. Egyikük kontrát jelent be. Kontra? Ez gyanús. Ez az őrangyal ellenezni mer valamit? Az éberek hatalmas gumibotjukkal jól elnáspángolják társukat, mert az ulti-kontra is gyanús ...

A legnagyobb siker és bukás

A bukással kezdeném. Talán azért is, mert az előzetes szájpropaganda szerint Primoz Kozak *A szent Che legendája* ígérkezett a legjobbnak, a legérdekesebbnek (a maribori Szlovén Népszínház elő-adása). Akkorát bukott, hogy két nap múlva már nem is beszéltek róla. Che Guevarát, az embert, a problémákkal viaskodó népvezért akarta a mű bemutatni. S ehelyett - rendezői és szerepfel-fogási tévedésből - idegbeteg, egzaltált, zűrzavaros Guevarát ismertünk meg a színpadról.

A legnagyobb siker az újvidéki Szerb Népszínház előadása volt. *A Sakule falu a Bánátban.* (Múlt nyáron nálunk is vendégszerepeltek vele.) Népmesei ihletettségű mű, létrehozói elnyertek csak-nem minden díjat. Sikeres előadás: egy falu krónikája a XIX. század végétől a második világháborút követő évekig, át-és átszőve humorral, öniróniával Még tolmács sem nagyon kellett *hozzá:* humorát, báját a nagyszerű színészi teljesítmények révén - meg lehetett érteni. Sikerén senki sem vitatkozott.

Együttes játék

Már-már az az érzésem támadt, hogy a jugoszláv színházakban nincs vezetőszínész, nincs epizodista, nincs statiszta. Sztár sincs. Csak színház van, együttes játék.

Nem láttam egyetlen színészt sem, aki nagyobbnak akart tűnni, mint amekkora. Jobbnak, ügyesebbnek sem. Pedig bizonyára valamennyi szeretne kitűnni, feltűnni. (Érthető: tehetségük, gyakorlatuk sem egyforma.) Mégsem engedik. A rendező nem engedi? Bizonyosan. De a közszellem sem engedékeny.

Nyugdíjazták a súgókat?

Aligha. Mindegyiknek megvan a státusa Csak nem lehet őket észrevenni, nem

hallani a hangjukat. Talán rendkívüli képességűek a súgók? Nem. A színészek tudják szerepüket. Nagyon jól tudják. A negyedórás monológokat. A félmondatokat is. A végszavakat is.

A súgó csak arra van, hogy közbelépjen, ha netán bekövetkezik valamelyik színésznél a szellemi rövidzárlat. Egy-szer sem kellett a fesztiválon közbelépnie.

És szépen, érthetően beszélnek a jugoszláv színészek. Még a hátsó sorokban is meghallani minden szavukat. Pedig az újvidéki színház, a fesztiválelőadások székhelye elavult, rossz akusztikájú épület, nem is színháznak készült.

Meztelenség a színpadon

Ez nekünk kissé szokatlan. A jugoszlávoknak fel sem tűnik. Éva természete-sen meztelenül jelent meg a paradicsomban. Dusan Jovanovics *Bélyegek és rá-adásul Emilija* című frivolnak is felfog-ható darabjában - a ljubljanai Szlovén Népszínház mutatta be - Emilija nyugodtan a közönség elétárta formás kebleit, s még arra is vetemedett, hogy a bélyeggyűjtő figuráját alakító kissé testes férfiszínészt alsóra vetkőztesse.

Felháborító? Alig tűnt annak, mert kitűnő előadás volt (jobb a darabnál), s a számtalan szellemes rendezői ötlet .háttérbe szorította" a fedetlen keblet s a pókhasat.

Miből él meg a Sterija?

Ezt kérdezem György Ruskucztól, a Sterija Játékok állandó apparátusának vezetőjétől. Nem titkolódzott, hamar „kasszát csinált".

Kiderült, hogy minden köztársaság 4 millió dinárt (kb. 12 millió forintot) biztosít előadásonként a Sterija Játékoknak, s ezenkívül fedezi a színtársulat egyéb költségeit (utazás, napidíj stb.). Ha egy köztársaságból két-három produkciót válogatnak ki a Játékokra, akkor a költségek két-háromszorosak. S ezt a tetemes summát vonakodás nélkül kifizetik a köztársaságok, mert arra módfelett büszkék - szinte versenyez-nek egymással - , ha minél több produkciójuk jelenik meg az újvidéki fesztiválon. S mivel a Steriján évenként tíz elő-adás van, könnyen kiszámítható a Játékok költségvetése.

Hogyan tovább ?

A Sterija Játékok társadalmi vezetősége igen határozottan arra törekszik, hogy a fesztiválokon növekedjék az előadások színvonala, mert - szerintük - csak így fejleszthető a jugoszláv drámairodalom és a színházi kultúra.

Egyre többen hangoztatják: a Sterija Játékokat nemzetközivé kellene tenni. Elsősorban a Jugoszláviát környező országok színházaira gondolnak. S ne felejtsük, ezekhez tartozunk mi is. Olyan ötlet merült fel, hogy ezekből az országokból egy-egy előadás bemutatását kérnék - versenyen kívül.

Érdemes lenne a részvételen gondolkozni. S jelentkezni - nem utolsóként.

Kié a jövő?

Végül hadd idézzek fel egy beszélgetést, amelyet Szloboda Szeleniccsel, *a Scena* főszerkesztőjével, a belgrádi Színművészeti Akadémia fiatal tanárával folytattam. Talán az ő szavai jobban feltárják a jugoszláv színházi élet jelenlegi helyzetét.

- Jugoszláviában a színházi élet változékony, alakuló állapotban van. Nálunk, hasonlóan Magyarországhoz több mint ötven színház kap a kormánytól anyagi támogatást. (Ezek közül válogatják ki a Sterija Játékok résztvevőit.) E színházak az elmúlt z5 évben nagyszerű munkát végeztek, közülük jó néhány valóban előre vitte a színházművészetet. Jelenleg az államilag támogatott színházak mellett számos új színházi együttes jött és jön létre, számuk meghaladja már a százat. Ezek mindenféle támogatás nélkül, csupán a bevételből tartják fenn magukat. Nem amatőrtársulatok ezek, tagjainak többsége akadémiát végzett fiatal színész. A társulatok egyike politikai, kifejezetten propagandista színház. Egy másik a lengyel kabarészínház jellegzetességeire emlékeztet, egy harmadik az angol metafizikus színházat idézi, egy negyedik a Sartre-féle filozofikus színházat. S így tovább.

- E színházak és háziszerzőik (ezek a társulatok jóformán csak saját szerzővel dolgoznak) nagy lelkesedéssel és sokféle eszközzel népszerűsítik magukat, hogy népes tábort szerezzenek. Ez még nem mindegyiknek sikerült. De addig már a legtöbb eljutott, hogy két-háromezer ember - zömmel fiatal - érdeklődik elő-adásaik iránt. Nemrégiben tartották meg Belgrádban ezek a színházak fesztiváljukat, ahol - akár egy népszerű sport-versenyen - két háromszáz dinárra is felszökött a feketén árusított jegyek ára (ez, akárhogy is számolunk, hatszáz-kilencszáz forintot tesz ki). Három-négy-ezer ember akart bejutni a parányi, mindössze kétszáz nézőt befogadó színházba.

- E jelek is azt mutatják, hogy ezek a színházak vonzzák a nézőket, talán éppen azzal, hogy tagjaik - rendezők, színészek, szervezők - lelkesedése jóval nagyobb, mint a hivatalos, támogatott színházak profi tagjaié. Mindenesetre folyik a verseny a két tábor között. Nem titok ugyanis, hogy egy-egy belgrádi vagy zágrábi hagyományos színház premierjén nincs telt ház. Ezen érdemes elgondolkodni.

Figyelemre méltó, hogy nemcsak Szelenics professzor vélekedik így. Egyre több jugoszláv színházi szakember hangoztatja, hogy a Sterija Játékokba hasznos lenne bevonni a csoportok legjobb képviselőit. A jugoszláv színháznak sem árt egy kis frissítő vérátömlesztés.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBóL

Molnár Gál Péter:

Foto Várkonyi

Gábor István:

Hipnotizőrök vagyunk

Benkő Tibor:

Tolnay Klári, a riporter

Hermann István:

Gondolatok az amatőr színházról

Sarlós-Szatmári:

Euripidész Kaliforniában

Szántó Judit:

A harmadik abszurd

Köröspataki Kiss Sándor:

Élmények hullámvölgyben (III.)

Lengyel György:

Színházi esték Moszkvában
és Leningrádban

Pályi András:

Gyertyák Leninnek (dráma)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CS. TÖRÖK

Résumé

Károly Kazimir: L'Eden ne peut pas être perdu

Depuis plus de 10 ans, la présentation estivale du Théâtre de la Rondelle est un évènement bien attendu de la vie théâtrale de Budapest. Cette année, le metteur en scène en chef Károly Kazimir présenta le Paradis Perdu de Milton. Cette étude d'atelier, d'accent personnel, relate des soucis dans les préparatifs et dans le travail du metteur en scène.

Miklós Almási: La lutte entre l'oeuvre et le présent

Une critique illustre donne une analyse approfondie de la mise en scène de Károly Kazimir dans le Paradis Perdu. Bien qu'il mette en dispute quelques détails de la conception du metteur en scène, au total il estime positivement la présentation exceptionnelle.

András Pályi: Innocence et drame

Le jeune acteur András Kozák interprête le rôle d'Adam dans le Paradis Perdu. Son interprétation admirablement travaillée se fait remarquer surtout par les détails avec lesquels il exprime l'innocence du premier homme.

István Takács: «Entrez, entrez, Mesdames, Messieurs!»

Dans la petite ville Szentendre, au Nord de la capitale, on vient d'organiser pour la deuxième fois des jeux d'été théâtraux. On répète les deux pièces présentées l'année passée, mais en faisant passer auparavant deux scènes folkloriques du théâtre forain du XVIIIe siécle. Ces deux scènes mettent bien en goût la soirée théâtrale.

Erika Szántó: Succès à Szentendre

La critique compare les deux manières de jouer de la «Comico-Tragédie», moralité hongroise du XVIIe siècle et du petit opéra XVIIIe siècle intitulé Le Prince Pikko et Edith Perzsi. Ces deux pièces figurent, tout aussi bien que l'année passée, sur le programme du Théâtre Estival de Szentendre. L'auteur de l'article approuve les nouveaux éléments de la présentation actuelle.

Katalin Róna: Les Troyennes, nos contemporaines

L'évènement le plus marquant du Festival d'été à Szeged fut la première présentation en Hongrie des Troyennes d'Euripide-Sartre. L'article fait l'éloge de la conception du metteur en scène et donne l'analyse de l'interprêtation des acteurs.

Péter Molnár Gál: Hécabée par Mária Sulyok

Critique mimographique de l'interprêtation suréminente que donne Mária Sulyok dans le leading-rôle des Troyennes à Szeged. L'auteur analyse en bon juge l'édification du rôle bien composée par l'artiste.

József Majoros: Tragédie, comédie et perspectives à Gyula

Dans le château de Gyula, au Sud de la Hongrie, on organise des représentations théâtrales depuis six ans. Parmi les pièces présentées cette année, la critique met en valeur l'oeuvre de Calderón «Entre deux selles par terre» comparativement au «Chercheur du trône» d'Ede Szigligeti, auteur hongrois du XIXe siècle.

László Kolozsváry Papp: Dans le nouveau château ancestral des Labdaces

Dans la carrière spectaculaire de Fertőrákos, aux bords de la frontière ouest de la Hongrie, ce fut pour la première fois cet été qu'on donna des représentations théâtrales. La critique apprécie comme une idée appropriée d'y avoir présenté l'Oedipe-Roi de Sophocle et exprime l'espoir que d'autres présentations suivront dans cet endroit à l'atmosphère bien particulière.

István Gábor: Théâtre en plein air, Budapest 1970

Le spectateur indigène et les visiteurs de l'étranger avaient moins de choix que l'année précédente. C'est la Tante de Charlie de Thomas Brandon qui eut le plus grand succès.

Gábor Mihályi: Claudel pour la première fois à Budapest

Le Théâtre du Tertre de Paris présenta sur la Scène Littéraire de Budapest le drame de Claudel intitulé L'échange.

— l — r: Madame Gatteau — Lina Volonghi

Critique de l'interprétation éminante de Signora Lina Volonghi dans le rôle de Madama Gatteau de la comédie de Goldoni intitulée Une Nuit de Fin de Carnaval.

Maria Nemes: Saison theatrale et soires de fin de carnaval

Reportage de la visite du Teatro Stabile de Gênes qui a présenté la comédie de Goldoni intitulée Une Nuit de Fin de Carnaval.

László Szlovák: Formation d'une troupe théâtrale, direction

Le directeur du Théâtre de l'Opérette de la capitale hongroise relate les problèmes du personnel dans les théâtres hongrois, la composition des troupes par sexe et par âge, les contradictions qui empêchent le travail artistique.

Katalin Saád: L'éthique de notre métier

Contribution à la discussion entamée dans nos numéros de mai et juin sur les problèmes internes du travail dans les théâtres. Selon l'avis de l'auteur, l'inspiration de l'acteur ne peut se développer intégralement que dans un milieu qui diffère du contemporain dans ses conceptions d'éthique.

Miklós Gábor: Ce que je peux raconter

Quatrième partie du récit de l'artiste du Théâtre Madách sur l'art du métier, dont les parties précédentes ont été publiées dans nos numéros d'avril, de mai et de juillet.

Péter Molnár Gál: La veuve de Tairov

L'auteur fait part de son entrevue à Moscou avec l'actrice Koonen, veuve de Taïrov.

Tibor Benkő: Les XVe Jeux Sterija

En Yougoslavie, chaque année on passe en revue les nouveaux drames du pays. Le critique hongrois, présentant les nouvelles aspirations dans l'art dramatique yougoslave cherche à en tirer des enseignements qui sont aussi valables en Hongrie.

Ára: 12,— Ft

PÓS ÉVA JELMEZTERVEI GOLDONI KÁVÉHÁZ CÍMŰ KOMÉDIÁJÁHOZ (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ)