SZÍNHÁZ

Pályi András: Törőcsik Mari–Major cirkusz-színházában Hermann István: Küzdelem az emlékkel • Szántó Judit: Szmirnai impresszário vagy olasz komédiások? • Antal Gábor: Horváth Ferenc a pódiumon • Köpeczi Bócz István: A szlovák szcenográfia öt évtizedének kiállításán

1970.
DECEMBER

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

III. ÉVFOLYAM 12. SZÁM 1970
DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest VI., Nagymező utca 22-24.
Telefon: 124-230

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: 25.797

70.3 279 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A budapesti előadások fényképeit IKLÁDY LÁSZLÓ készítette

A CÍMLAPON:
IGLÓDI ISTVÁN, TÖRŐCSIK MARI, HORVÁTH JÓZSEF, SUKA SÁNDOR PETER WEISS A LUZITÁN SZÖRNY CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK ELŐADÁSÁN KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

TARTALOM

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS
Törőcsik Mari - Major cirkusz-színházában (1)
SZÁNTÓ JUDIT
Szmirnai impresszário vagy olasz komédiások? (4)
HERMANN ISTVÁN
Küzdelem, az emlékekkel (8)
SPIRÓ GYÖRGY
Szentiványéji álom Pécsett (11)

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR
Horváth Ferenc a pódiumon (15)
M.G.P.
Ősz csecsemő frakkban (18)

fórum

EMŐDI NATÁLIA
A szocialista dráma hagyományai (20)
ERDŐDY KÁLMÁN
Kispesti népszínházat (24)
GYŐRFFY LÁSZLÓ
A kötéltáncosok hite (25)

világszínház

MOLNÁR GÁL PÉTER
Újítások és „újdonságok" (27)
VEKERDY TAMÁS
A színészi hatás eszközei (33)
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Színházi Bábel Belgrádban (37)

színháztörténet

BÁNOS TIBOR
Színházavatás a Kerepesi úton (42)

szemle

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
A szlovák szcenográfia öt évtizedének kiállításán (46)
NEMES MÁRIA
Az ideális tankönyv, avagy történelmi regény az éneklő kecskéről (48)

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Törőcsik Mari - Major cirkusz-színházában

PETER WEISS: A LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JOZSEF SZÍNHÁZ) TÖRŐCSIK MARI

1.

Törőcsik Mari a színpadon áll. Szótlanul, mozdulatlanul. Egyike a sok megnyomorított, rabszolgasorsú angolai fekete asszonynak. Körötte szavak, mozdulatok, zene és ének kavarog a színpadon, s én egyre őt nézem: vajon az imént elhangzott szavainak szuggesztivitása sugárzik hallgatásából is, vagy épp ellenkezőleg, e mozdulatlan-néma testbeszéd tölti fel utólag - és előre - a kiejtett szavakat? Nem tudom. Talán nincs is válasz erre a kérdésre. A válasz: ő maga, a színpadon jelenlevő színésznő. Fekete asszony? Nincs maszkírozva. Nincs kelléke. A kellék is ő maga. A mozdulatai. A mozdulatai, melyeknek egy-egy újabb modulációja egy-egy időben, térben, világnézetben más karakterű figurát idéz, jelenít meg a színen, amihez legfeljebb egy kötény vagy kendő segítségét kéri. És mégis ugyanaz a Törőcsik Mari. Ugyanaz a színésznő, akiben már nem is színész mivoltát csodálom, nem is azt, hogy hét szerepet formál meg egy este, nem is a bravúros váltásokat, a finom karakter-rajzot, hanem a benne magában megjelenő drámát.

Törőcsik Mari a színpadon áll. S miközben noteszomban sokasodnak a jelzők játékáról (Törőcsik imponáló sokarcúságával mindig a jelzők halmozására csábítja a kritikust), egyszerre megérzem, hogy nem is ez a lényeg. Megérzem, hogy itt rendkívüli dráma folyik, elemi dráma, amihez neki személy szerint köze van. Talán nem *is játszik,* talán csak a kritikus lesi meg „bravúrjait, ő nem is tud róluk. Hisz nem bravúros színésznő. Nem sztár. Jelentéktelen. Magára vonzza a tekinteteket. Színészi bravúrt, technikai fölényt, akrobatikát és szép szövegmondást mások is produkálnak, itt A *luzitán szörny* elő-adásán is. Ő mást ad. Valamit, ami több is, mélyebb is ennél. A lelke mélyén rejlő szorongást, elénk tárt lelkiismeret-vizsgálatot: Lelki ütközetet, mely a szemünk előtt folyik le, sőt nem is a „lelkében (hisz a legparányibb szentimentalizmus is hiányzik belőle), hanem mozdulatokba, arcvonásokba, kéztartásokba, rezdülésekbe objektivizálva. Törőcsik önmagában egy teljes színház: alakításában mintha szó és gesztus egy-szerre születne. S ezúttal így is történik: Weiss oratóriumszövegeit ő teremti színházzá, a dokumentumot ő forrósítja drámává.

2.

Amikor *A luzitán szörny* - eredetileg A *luzitán madárijesztő* címmel - *a Vietn*amvitairattal együtt a Modern Könyv-tár köteteként magyarul napvilágot látott, kevesen hitték, hogy ebből az oratórium-szövegkönyvből élő színház születhet. Major Tamás e kevesek közé tartozott: rendületlenül hitt a színpadra állíthatóságában. S aki kétkedve és, előítélettel ül be a Katona József Színházba, annak maga az elő-

adás bizonyít: a játék köröttünk és velünk folyik, ének, tánc, szorongás fog egybe, oldottan és aggódva leszünk részesei e színházi varázslatnak, melyben leplezetlenül agitálnak a gyarmati ura-lom és az imperializmus ellen.

Peter Weiss nyersanyagot szállít a színháznak. Szerzői utasításokat, szín-padi instrukciókat nem is találunk műveiben. *A luzitán szörny* ugyanolyan oratórium-szövegkönyv, mint mondjuk, a *Vietnam,* adatok, tények, vezércikkek és riportok szolgáltatják e dráma alap-anyagát, mely valójában nem is dráma, inkább dialógusokban fogalmazott politikai költemény, vitairat, mint a Vietnam-disputa címe mondja. Major Tamás zenét és játékot álmodott e száraz adat-halmazhoz, fel kívánván oldani a vita-irat merevségét. Ez a játék úgy kezdődik, hogy a későbbi agitációs komédia részvevői a nézőtér legkülönbözőbb pontjairól előszaladva hatalmas szörnyet építenek a színpadon heverő limlomokból - és azzal zárul, hogy a szörnyből (annak szöveg szerinti halála után) előbújik a Szörnyet játszó színész, s a többi karakterfigura is eldobja kalapját, sapkáját, kizsákmányolók és kizsákmányoltak egyaránt kilépnek szerepükből, s együtt éneklik boldog-groteszk dalukat a Szörny haláláról.

Mindennek természetesen így kevés alapja van a Weiss-féle szövegkönyvben. Az előadás tehát feleselni kezd Weiss-szel. Weiss patetikus-abszurd oratóriumát Major Tamás komédiának fogja fel; komédiának, mely mégsem könnyű és főként nem olcsó szórakozást ígér, komédiának, azaz játéknak, melybe a színészek beöltöznek, melyben szerepet kapnak, s e szerepek sora, egymáshoz fűzé-se mondja el azt, amiről Weiss vallani akar.

Persze mégsem egészen azt: hisz a keret, melyben a Szörnyet felépítik és végül kibújnak belőle, a keret, melyben az „uralkodó osztályról", az elnyomókról kiderül, hogy végül ők is csak színészek, akik *játszanak,* tehát az egész előadás, bármennyire agitatív, csak komédia, eltér Weisstől. Mégis úgy tűnik, hogy Major Tamás épp ezzel a hűtlenséggel, amikor is kevésbé ragaszkodott a gondolkodó-politikus Weiss elképzeléseihez, volt igazán hű az író Weisshez. A darab társadalmi élességét ugyanis bizonyos mértékben feloldja, hogy amit Peter Weiss a három Beszélőnek szán a mű elején és végén (a Szörny felépítését, majd pedig halálának dicséretét), azt a rendező a játék összes szereplőjére kiterjeszti, s még egyet csavarva a játékon (hogy tudniillik a színész kibújik a szerepéről, és a néző cinkosává válik), elmossa a társadalmi-politikai határvo-nalakat. Csakhogy ezek a határvonalak, e társadalmi-politikai helyzet olyannyira evidens a magyar néző számára, hogy épp a Weiss-féle patetikus-didaktikus hangütésű, komolyra vett tálalás idege-sítené őt a legjobban. S így a politikai manifesztációt komédiára átültető játék a Katona József Színházban telitalálatnak hat: ez az előadás, mely elsősorban játszani hívja a nézőket, mindjárt felold egy sereg előítéletet és rossz be-idegződést, s a játék során még arra is lehetőség nyílik - nem is akármilyen! -, hogy a színházi élmény valamennyiünk szunnyadozó lelkiismeretét ébresztgesse, felkavarja.

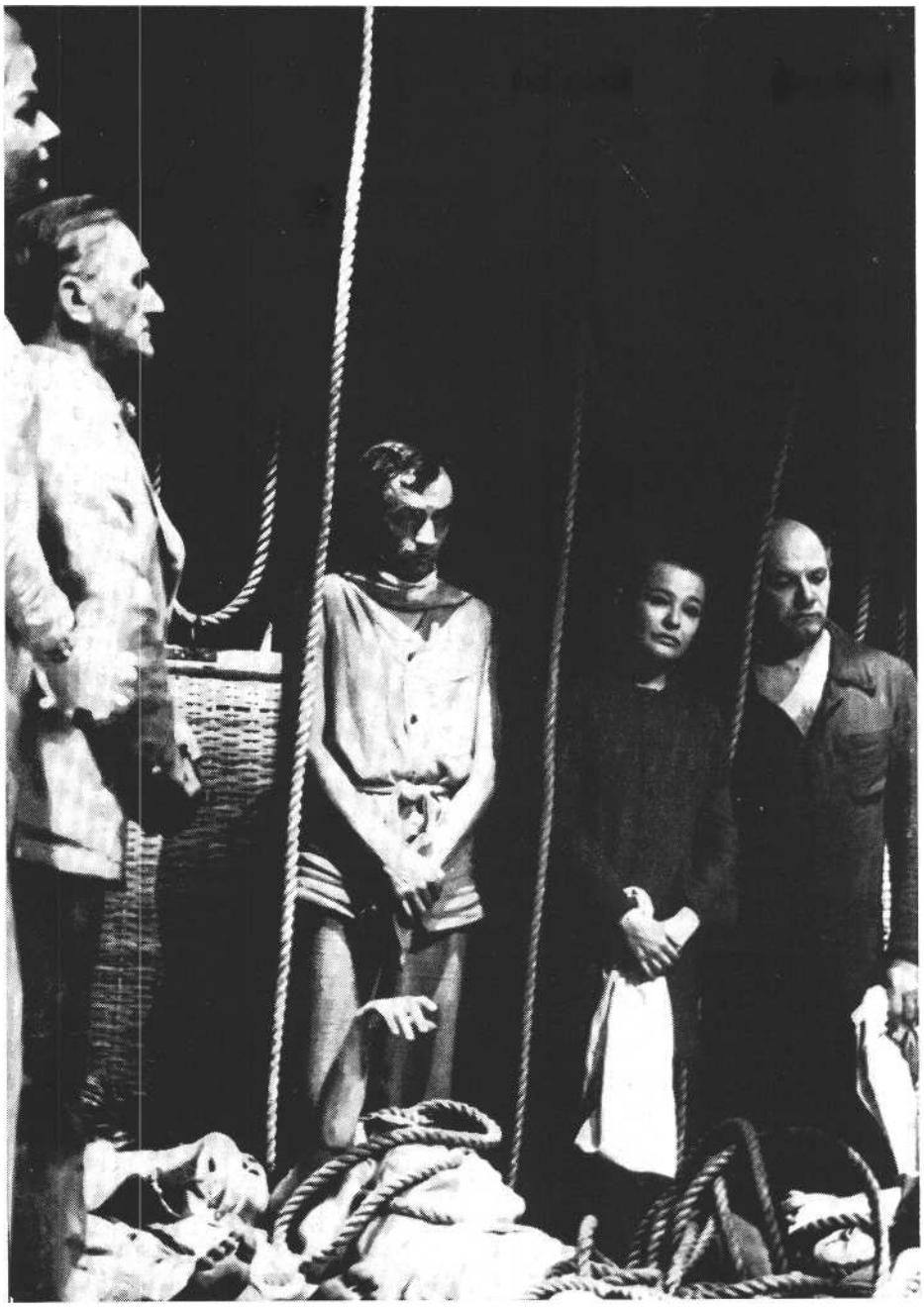
3.

Az előadás atmoszféráját tehát a leg-különbözőbb színpadi hatáselemek fel-fokozott használata teremti meg, az az öröm, hogy játékból mi mindent elkö-vethet az ember a színpadon, azaz a commedia dell'arte, a cirkusz, a népi ko-médiázás stb. eszközeinek korszerű (né-ha kevésbé korszerű) alkalmazása. Major Tamás maga is hivatkozott előzetes nyilatkozataiban a Living Theatre elő-adásaira, *a West Side Storyra* vagy a *Hairre,* melyek hasonló utat próbáltak, ezzel meg is jelölve saját rendezői tö-rekvésének helyét a modern színházi kí-sérletek közt.

Amit azonban Törőcsik Mari mint „Harmadik Beszélő" teremt a színpadon, az mégsem cirkusz, nem is komédia. Azért nem, mert Törőcsiknél a technika, de még a játék is, sőt a fölényes technikával teremtett játék-mutatvány, ami önmagában is magas művészi teljesítmény lenne (mint ahogy az is az előadás nem egy kiváló alakításában), másodlagos. Csupán eszköz. Annyira csak eszköz, hogy egészen elhalványul, használatát szinte észre sem vesszük. Ez benne a *jelentéktelen:* hisz a többiek sokkal harsányabb színeket hoznak a produkcióba. De e mögött még van valami. Az, amihez eszközül szolgál: a színészi megélés. Valami, amitől a szín-pad legtörékenyebb és leghalványabb alakja kigyullad, saját sugárzása lesz, s a mágneses tér, amit maga körül teremt, néha az egész színháztermet betölti, magához ránt, s ilyenkor intenzívebben von bele a játékba, mint a színpadról le és follyáró, táncoló, éneklő szereplők (ami önmagában természetesen szintén hatásos).

Törőcsik is énekel, táncol, pantomimet játszik. Emlékezetesen szép percek például, amikor a földimogyoró vetését imitálja. A tizennégy soros szövegből nemcsak önálló „szerepet", szinte önálló drámát alkot. De nem is az a fontos, hogy tud élni a pantomim adta lehetőségekkel (és ez mégsem szöveg-magyarázó akció, holott azt játssza el, amit mond), nem is az, hogy ebből a pár sorból, mely száraz szavakkal be-széli el a földimogyoró vetésének fázisait, kerek történetet teremt. A leglényegesebb, hogy az utolsó négy sor imádsága („Aztán várunk / esőre várunk / hogy megteremjen / mogyorónk a föld-ben") drámailag szükségszerűen, elemi erővel hangzik: itt értjük meg, hogy a gesztusok nem is azt jelentik, amit első szinten jeleznek (például hogy fog egy gallyat, barázdát húz, lyukat váj, magot vet stb.), hanem azt, amire közben - tudatosan - talán oda se figyeltünk: hogy kézmozdulataiban, ujjaiban, arca egy-egy rezdülésében, háta görnyedésé-ben egyre kiszolgáltatottabb, kifosztottabb, egyre nyomorultabb és elhagyatottabb lesz, annyira, hogy valóban nem marad más számára, csak ez a könyörgés, melyben immár leplezetlenül fel-színre bukkan teljes árvasága.

De kié ez az árvaság, ez a kiszolgál-tatottság? A szöveg szerint nem sokat tudunk az „eljátszott" fekete asszonyról. De róla van-e szó? A színpadon Törőcsik Marit látjuk. És kereshetjük a szavakat: alakítás? átélés? - de ezek pontatlanok. Amikor ott ülök a nézőtéren, egy percre sem kételkedem benne, hogy Törőcsik Mari *önmagát* szolgáltatja ki - nekem, a nézőnek. És ha valaki protestál, azaz tiltakozik, felráz, provokál ebben a színházban, akkor az ő: abban, ahogy magára húzza zsákvászon-kendőjét, s arról szól halk szavával, hogy napi tizennégy órát dolgozik a gyapotültet-vényeken; abban, ahogy szenvtelen mon-dataiban is feljajdul a fájdalom, mert eljött a Chef de Posto és elvitte a kunyhókból az embereket; abban, ahogy börtön előtt ácsorgó asszonyok közt a kezét tartja, ahogy tekintetét felemeli; abban, ahogy egy-két bátorító szóra egyszerre asszonyi ősszenvedéllyel vágja a „hatóságok" szemébe, ami néhány másodperce még összeszorította a torkát - mind-ebben már több van az átélésnél és az azonosulásnál. Úgy érzem, Törőcsik



PETER WEISS: A LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
ZOLNAY ZSUZSA, RAJZ JÁNOS, IGLÓDI ISTVÁN, TÖRŐCSIK MARI ÉS HORVÁTH JÓZSEF

Mari valahol igen mélyen szembesítette magát e megnyomorított afrikai világ asszony-, lány-, öregasszony-sorsával, s amit a színpadon a néző előtt megjelenít, gesztusban-szóban megfogalmaz, az nem a jellemző vonások kombinálása, felépítése (amire a legjobb értelemben vett hagyományos színjátszás alapult és alapul ma is), hanem e szembesítésből, e saját belső drámai megütközésből született *tudás,* mely ugyanakkor mégis elsősorban *emocionális* tapasztalat. Ha jellemez, ha figurát formái, az már ennek a tapasztalatnak konkretizálása. Ezért autentikus minden pillanatban. Elég annyit mondani, hogy „A madarak elmenekülnek" s a dokumentum-dráma a legélőbb és legigazabb színházzá változik át, egyetlen Törőcsik-mondattól forró lesz a levegő.

Még sokáig sorolhatnánk a példákat, s főként nem szabad megfeledkeznünk azokról a percekről, ahol minden szöveg nélkül teremti meg ezt a különleges színházi élményt: az első felvonás végi „Fuss el Nyuszi-testvér"-jelenetről, melynek épp ő, a némán-ijedten menekülő asszony ad drámai hevületet, vagy arról a kis epizódról, mikor a két nagy hangon prédikáló gyarmatosító közt Ialázva-grimaszolva, s a szónoklat végére fricskákat kerekítve, valósággal megsemmisíti a két nagyhangú férfiút.

Mindebből tehát az is látható, hogy Törőcsik Mari is felesel Weiss-szel, aki „a pszichológia eszközeit nem használja", mint Major Tamás írja. Bár egy percig sem pszichologizál a dokumentumdráma ellenére. Megérti és éli a dokumentumot.

4

Nem nehéz felfedezni az előadásban, hogy Törőcsik Mari színházteremtése más, mint ami *az egész* előadást jellemzi. Bár az együttes magas technikai felkészültséggel rendelkezik (még a főiskolásokból álló kar is), s néhány egészen kitűnő színészi teljesítményt láthatunk, elsősorban Iglódi Istvántól (hogy csak a Nova Lisboa-jelenetet emeljük ki). Még-sem arról van szó csupán, hogy Törőcsik „hálásabb" szerepet kapott, hogy a többiek csak egy-két betétet, jelenetet, epizódot lapnak. Van Törőcsiknek mindjárt az előadás elején egy songja, melyről eddig szándékosan nem szóltam. Ez a song önmagában első látszatra nem sok lehetőséget tartogat: egy cselédlány (ekkor még Luzitániában, az anyaországban vagyunk), miközben úrnője haját keféli, elénekli egy napját. És most nem beszélünk a jelenet koreográfiájáról, melyben a hajkefélés mozdulatai egybefonódnak a dallamba ringatózó test ifjú vágyakozó mozdulataival, csupán a szó szoros értelmében vett színészi megformálásra utalunk: a lefeszített ujjak szerény egymáshoz bújására, arra, ahogy valósággal elszundítja a lágy dallam, s „elszundítok egyszer" - énekli, de fölriasztja a refrén (s ezzel már a refrénnek is drámai töltése lesz), majd

TÖRŐCSIK MARI A LUZITÁN SZÖRNYBEN
(KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)

PETER WEISS: A LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)
GYULAY KÁROLY, TÖRŐCSIK MARI ÉS HORKAI JÁNOS

végül ahogy „elnyújtózik" az ágyban: azaz arról énekel, hogy le is dőlhetne, „ha az úr omlettet nem kívánna". De ebbe már beleénekli-játssza az elnyújtózást, az elnyújtózásba az alvás utáni mámoros vágyat s egy kis erotikát is.

Ez csak egy song. Amit benne Törőcsik megfogalmaz, azt itt legfeljebb csak jelezhettük. Egy song, melyben minden gesztusnak, mimikának és dallamnak pontos egymásra utaltsága és funkciója van, s ezen túl olyan mélysége, ami egyedül a színházban lehetséges. Hisz Törőcsik, mint fentebb láttuk, nem illusztrál, egy művészi alkotófolyamat, művészi önvizsgálat tapasztalatát hozza a színpadra. S Törőcsik játékának ez az az aspektusa, mellyel az előadás talán egy kicsit adós marad. Adós marad a mélységgel, mely nélkül a „cirkusz", a „komédia" nem tud igazán magas művészi hőfokra hevülni, s különösen nem Törőcsik árnyékában.

Kereshetjük természetesen Weissben is a hibát. Mert a darab nyilvánvalóan Salazarról szól, Portugáliát és a diktátort mégis elkereszteli Luzitániának és Szörnynek, de amikor a gyarmatokról hallunk, már nyoma sincs ennek az általánosító álnév-használatnak. A konkrét és általános vonatkozás ilyen fele-más megoldása mindenképp megnehezíti a rendező helyzetét: egy „tiszta" dokumentumdráma, melynek előadásán a néző nem azt találgatja, hogy ez vagy az az *író* szerint most épp kire-mire vonatkozik, talán nagyobb lehetősége van *a rendezőnek,* hogy általános érvénnyel a magyar nézőhöz is szóljon. Így azon ban jószerivel csak Törőcsik Marinak sikerül a nézőt mélyen megragadnia: mert ő valóban szenved az angolaiak szenvedése miatt.

Izgalmas kísérlet A *luzitán szörny* Katona József színházbeli előadása a provokatív politikai színház megteremtésére; olyan kísérlet, mely egyúttal rangos eredmény is, hisz ritkán látunk ilyen jól kidolgozott, egymásra hangolt ensemble-munkát színházainkban. S ezért a rendező és a színészek mellett dicséret illeti Szigeti Károly koreográfiáját, Daróczi Bárdos Tamás zenéjét és Keserű Ilona néha valóban bravúros szcenikai megoldásait.

Peter Weiss: A luzitán szörny. Katona József Színház.

Rendezte: Major Tamás; díszlet és jelmez: Keserű Ilona. Szereplők: Suka Sándor, Ungvári László, Győrffy György, Rajz János, Zolnay Zsuzsa, Blaskó Péter, Horkai János, Gyulay Károly, Iglódi István, Horváth József, Törőcsik Mari, Csurka László, Velenczey István.

Köpeczi Bócz István rajza

SZÁNTÓ JUDIT

Szmirnai impresszário vagy olasz komédiások?

Gondolatok a József Attila Színház bemutatója kapcsán

A második vonulat virágkora

Az elmúlt két évtized színházi műsoraiban világszerte megfigyelhető egy sajátos jelenség: a második vonulatnak, az úgynevezett „oeuvre mineure"-öknek, nagy klasszikusok másodrangú vagy legalább annak tartott műveinek előtérbe kerülése. A jelenségnek kétségkívül van egy gyakorlati oka: a reprezentatív remekek immár egy nemzedék életén belül is olyan sűrűn kapnak színpadot, hogy szükségesnek látszik a választék kibővítése; rendezők, színészek és nézők egyaránt szomjaznak új élményekre is. Más-felől épp a remekművek egyre szélesebb körben való elterjedése kíváncsiságot és kedvet ébreszt szerzőik más drámáinak megismerésére, életművük rejtettebb zugainak bevilágítására is.

Ezzel párhuzamosan azonban felbukkan egy mélyebb és bonyolultabb ok is. Nem egy esetben az utókor úgy érzi: a reprezentatív alkotások - vitathatatlan értékükön túl - épp azért váltak reprezentatívvá, mert a legteljesebben elégítették ki a megírás korának igényeit és ízlését, és kutatni kezd: hátha *egy-egy* életműnek a maga korában mellőzött vagy háttérbe szorult darabjai valamilyen vonatkozásban jobban összecsengenek a mai kor problémavilágával, érzékenységével. E kutatások még Shakespeare utóéletének mai fázisára is kihat-nak, ez esetben persze anélkül, hogy a *Hamlet* vagy az *Othello* romolhatatlan presztízsén csorba esnék; kiderült, hogy a ma számára különleges mondanivalóval bírnak az olyan, háttérbe szorult és kétségkívül nem hibátlan remekek, mint *a Troilus és Cressida, a Szeget szeggel* vagy épp a vérgőzös melodrámaként kezelt és lekezelt *Titus Andronicus.*

Egyes esetekben azonban további felismerések körvonalazódnak: az tudniillik, hogy a ma számára éppenséggel nem a reprezentatívnak minősített alkotások mondják a legtöbbet, és az érdeklődés pillanatnyilag épp az olyan művek iránt apad, amelyek fogalommá váltak, az íróról elnevezett irányzat élesvonalú, nyilvánvaló illusztrációivá. Úgy tetszik, mintha e nagy alkotások, melyekben tar-

talom és forma valóban eszményi harmóniában cseng egybe, időnként túlontúl is kötődnének korukhoz - jogosan és indokoltan persze, hiszen épp ez a kor érlelte meg a feltételeket a bennük megvalósuló szépséges szintézis számára. Ám épp ez a tökély tűnik korhoz kötöttnek, épp ez a kerekség távolít, és így a színházi emberek figyelmét egyre jobban vonzzák azok a drámák, melyekben a szintézis nem ilyen harmonikus, amelyek kócosabbak, egyenetlenebbek, ösztönösebbek, de cserébe, mintegy a teljes harmóniáról való lemondás ellensúlyaként, időnként többet, újszerűbbet árulnak cl az adott korról és embereiről, mélyebbre ásnak, és ezért időben is előbbre, egészen a máig világítanak, mint a remek-művek, melyek tökéletes, a szó teljes értelmében vett klasszikus összhangját a kor ízléséhez és művészeti konvenciói-hoz való, bár persze alkotó hűség biztosítja, s melyek épp ezért korukban is megértésre és sikerre számíthattak.

Szögezzük le azonnal: ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy minden oeuvre mineure szükségképp izgalmasabb részleteket kínál, mint a reprezentatív főművek; jó részük joggal marad meg lexikális adatnak. Ám kétségtelen, hogy egyes esetekben e „másodrangú" művek azért „bűnhődnek", művészi egyensúlyuk azért billen meg, azért nem képviselhetik töretlenül az írójuk nevéhez fűződő irányzatot, mert valamilyen vonatkozásban több bennük a merészség, az úttörő modernség, mint amennyit a szerzőnek korához kötött, abból táplálkozó dramaturgiája a művészi tökély szintjén asszimilálni képes lehetett. A mai rendezők keresik az ilyen darabokat, izgatja őket ez a „többlet", és csábít a lehetőség: alkotó képzelettel lelni olyan szín-padi koncepcióra, amely ezt a többletet állítja előtérbe, e köré szervezi a produkciót.

(Már túlságosan messzire vezetne itt egy, az említettel párhuzamos és hasonló tartalmú jelenség boncolása: az oeuvre mineure-ök példájára *az auteur mineure-ök,* a második vonalbeli szerzők fokozott térhódításáról van szó. Az első-rendű klasszikusok mellett - bár korán-sem rovásukra - napjaink műsorán egy-re nagyobb helyet kapnak a második vonulat klasszikusai, az Erzsébet-kori gárdától a Sturm und Drang szerzőin át az expresszionistákig. És legtöbb esetben itt is olyan művek felé fordul a figyelem, amelyek viszonylagos kiegyensúlyozatlansága nemcsak a halhatatlanok „első garnitúrájához" képest fogyatékosabb tehetségből fakad, hanem abból is, hogy a megfigyeléseknek, a mondandónak a szó legnemesebb értelmében vett „avantgardizmusa" szétfeszítette a dramaturgiai kereteket, mivel e mondanivaló érett és harmonikus kifejtésének feltételei a megírás korában sem tartalmi, sem formai vonatkozásban még nem voltak adva.)

Egy további megszorítás: ez a szem-pont korántsem érvényesül minden jelentős drámaíró utóéletének mai fázisában (más esetekben pedig sokszor csak sikertelen „portalanításról", esetleg épp öncélú szenzációhajhászásról van szó). Azokat az egyenként is igen érdekes és tanulságos példákat azonban, amelyek feltevésünket alátámasztják, e helyütt nem elemezhetjük részletesen, legfeljebb mutatóba felsorolunk néhányat. Nem véletlen, hogy Franciaországban az utóbbi évek legsikerültebb Corneille-bemutatója nem egy Cid-repríz volt, hanem *a L'Illusion comique (Színházi illúzió);* s az sem, hogy ugyanott a „marivaudage" fogalmát briliánsan kifejező és kimerítő Marivaux-művek helyett újabban sokkal nagyobb visszhangot keltenek az olyan, eladdig alig ismert oeuvre mineure-ök, mint *a L'Age de la raison (Az értelem kora)* vagy a *L'Ile des esclaves (A rabszolgák szigete).* Továbbá: Pirandello esetében hazájában és külföldön egyaránt ez idő szerint nem a „legpirandellóibb" drámák, *a Hat szerep* vagy *a IV. Henrik* állnak az érdeklődés homlokterében, hanem olyan művek, amelyeknek addig címét is csak a szakértők ismerték; és még szaporíthatnánk a példákat. Ám e helyütt kössünk ki szűkebb témánknál, amely e ponton kapcsolódik az eddig kifejtettekhez: Carlo Goldoni is egyre kevésbé számít ma már egyedül *a Mirandolina, a Két úr szolgája* és *a Hazug* írójának, holott két évszázad ezeket tartotta világszerte a legnagyobb becsben. A rendezők úgy érzik, egyre kevésbé tudnak újat és korszerűt mondani c túlontúl klasszikus, túlontúl problémátlanul kerek jellem-, illetve cselvígjátékok interpretációja kapcsán, és tovább kutatnak a kimeríthetetlen életműben olyan, kevésbé tökéletes, kevésbé kiegyensúlyozott alkotások után, amelyek ugyan nem testesítik meg ilyen elemi tisztasággal a XVIII. század Itáliájában végrehajtott Goldoni-reform lényegét, ám cserébe frissebb és maibb rezonanciákat, mesterien kiaknázott konvenciók helyett több fésületlen és nyers életanyagot kínálnak. Így került divatba a *Bugrisok, a Kis kávéház, a Chioggiai csetepaté, a Nyaralás-trilógia* és e felfedezések sorában az *a Szmirnai komédiások is,* melynek első jelentős újabb kori repríze nem kisebb névhez fűződik, mint Luchino Viscontiéhoz, akinek rendezése a párizsi Nemzetek Színházában az 1958-as évad szenzációjának számított.

Hová lett a szmirnai impresszário?

„Ali, egy szmirnai török kereskedő üzleti ügyben Velencébe jön, s elmegy az operába. Azt hiszi, hogy ilyen színházzal hazájában, ahol több az idegen, mint a bennszülött, vagyont lehet keresni. Körülnéz, számolni kezd; üzleti spekulációkba bonyolódik, olasz színházi ügynökökhöz folyamodik, s megbízza őket, keressenek megfelelő embereket terve végrehajtásához.

De hogy elcsodálkozik a derék török! Négy énekesnőt akar elszerződtetni, s mindegyik csak első szerepet hajlandó énekelni, a török türelmetlenkedni kezd, új énekesekét keres; ám azok is hasonló igényekkel lépnek fel.

A férfiak is ugyanilyen makacsok; egy csupasz arcú énekes valósággal elkeseríti, kétségbe ejti. Kitűzik az indulás napját; mindenkinek meg kell jelennie a találka helyén, hogy hajóra szálljanak. Valóban mindenki meg is jelenik; várják a vállakozót, de helyette más érkezik, egy csomó pénzt hoz, s közli, hogy Ali visszautazott Szmirnába, az-tán az illető, az igen derék muzulmán megbízásából, kiosztja a színészek gázsijának egynegyedét - jóllehet a komédiások csak szidalmat érdemelnének.

A darab a szemtelen színészek és színésznők, valamint a közömbös igazgatók teljes és részletes kritikája."

Ki írhatta ezt a szinopszist, amelynek sok köze van ugyan a József Attila Színház színpadán látottakhoz, mégis lényegesen különbözik *a Szmirnai komédiások* tartalmától? Bizony nem más, mint a *Szmirnai impresszário* című dráma szerzője, *Emlékiratai* magyar kiadásának 303. oldalán.

Karinthy Ferenc fordításának szellemességét, veretes közvetlenségét minden kritikus megdicsérte és joggal; arról azonban nem esett szó, hogy Karinthy - új darabot írt. És legnagyobb dicséretére legyen mondva: ez az „új darab" olyannyira hitelesen Goldoni-ízű, hogy csak a filológiai lelkiismeretesség deríthet fényt társszerzői tevékenységére.

Nem óhajtok itt belebonyolódni a klasszikusokhoz való hűség etikájának vitájába; ez ismét túl messzire lendítene a témától. Csak annyit: a mai szín-házi ember, a musicalesítések, dramatizálások és elrugaszkodott adaptálások e virágkorában csak empirikus lehet, és elvek posztulálása helyett bízvást a mindenkori eredménytől teheti függővé ítéletét. Az adott esetben Karinthy átdolgozása - amely nyilván a színház és a rendező, Szirtes Tamás egyetértésével készült - maibbá, érdekesebbé, komplexebbé tette a történetet, anélkül, hogy Goldonit elárulta volna. (Más kérdés, hogy az átdolgozás tényét illett volna jelezni a színlapon.)

Mert igaz, Goldoni kerek perec meghatározza mondanivalóját: az egykorú olasz színházi embereket bírálja, akikből, évtizedes tapasztalatok alapján, keservesen kiábrándult, olyannyira, hogy röviddel műve megírása után végleg Párizsba tette át székhelyét. Ám egyfelől ez a kritika, a maga mindmáig aktuális visszhangjaival, ott villog Karinthy változatában és az előadásban is. Másfelől azért Goldoni maró gúnyán is átködlik a helyzetismerete által sugallt, érzékletes és emberséges diagnózis e ki-pellengérezett komédiások helyzetének kiszolgáltatottságáról, groteszk konkurrenciaharcuk egzisztenciális indokoltságáról, sorsuknak, tündöklésük és bukás**uk** fázisainak esetlegességéről. (Egy különben szöveghű nyugatnémet változat kritikusa a drámát még eredeti mivoltában is „szociális riportázsnak" nevez-te.) Ezt az elemet ragadta meg és tette a cselekmény pillérévé az átdolgozás, amelynek alapvető leleménye, hogy Ali korántsem legális operatársulat számára toboroz, férfiakat és nőket egyaránt, vagyis, az eredeti címmel ellentétben, dehogyis „impresszário", hanem lényegében leánykereskedő, akinek a „nőművészekre" egészen más célból van szüksége, a férfiakat pedig csak csellel tudja rásózni Lasca gróf. Ennek alapján nyilvánvaló, hogy Karinthy leleménye a törvényszéki komédia is, hisz ennek rugója épp az Ali igazi szándékával történő zsarolás.

Nagyon is valószínű, hogy az átdolgozás indítékai között csak harmadsorban szerepelt a pikantéria, a sikamlósabbá formált mese vonzása. Ennél sokkal lényegesebben eshetett latba a komédia mögöttes tartalmának kibontása, Goldoni túl egyoldalú szatírájának ki-terjesztése, a szituáció társadalmi és pszichológiai gazdagítása. Hisz szinte fölösleges részletezni, mekkora mértékben tolódott a komikumtól a tragikomikum felé a színészek helyzete, akik egy tényleges zsíros külföldi szerződés helyett, mit sem sejtve, egy megalázó és kiszolgáltatott pozícióért marakodnak, és mennyivel cinikusabb, könyörtelenebb és gátlástalanabb figurává vált Lasca gróf (s mellette Nibio), aki immár nem egy valódi impresszário, hanem egy örömtanya-tulajdonos számára közvetít. (Egyébként épp ezért logikátlan és üres a befejezés, az átdolgozás egyetlen problematikus pontja: ez a Lasca gróf nem érdemli meg, hogy az ő szájába adják Goldoni reformeri programját, ez a Lasca gróf semmiképp sem alapítana ilyen jellegű színtársulatot, már csak azért sem, mert annak rentábilitását túlontúl kétségesnek érezné, és épp ezért szavainak semmiféle drámai hitele nincs; annyira pedig nem aktuálisak, hogy megérnék az eddigi konvenciórendszer hirtelen megszakítását, és a néző közvetlen, a szereplő jellemétől független meg-szólításaként lennének értelmezhetők.)

Olyanszerű kötetlenül játékos, a commedia dell'arte szellemét idéző, bohózatos játékstílusra, amilyent a *Két úr szolgája* és más klasszikus cselvígjátékok tesznek lehetővé, *a Szmirnai komédiások* már eredeti változatában sem alkalmas. Goldoni itt jellem és miliő kölcsönhatásának kimunkálására, szatirikus célzatú társadalomrajzra törekedett, és bár a bonyodalom vékonyka, az ábrázolás pedig elfogultsága miatt nem elég mély, annyi friss, pompás és valóban újszerű realista megfigyelés, részlet tölti fel a cselekményt, hogy kár is lenne megmaradni a kritikáinkban sokszor előszeretettel dicsért és semmire nem kötelező „bővérű komédiázásnál". Fokozottan vonatkozik ez a Goldoni-Karinthy-féle új darabra, amelyet megírni és műsorra tűzni se lett volna érdemes, ha a commedia dell'arte égisze alatt, a ma oly divatos absztrahált játékosság szellemében rendezik meg. Milyen hát a József Attila Színház előadása, kizárólag e szempontból vizsgálva - mennyire biztosít színpadi létjogosultságot annak a merőben új változatnak, amely közre-működésével vagy legalább egyetértésével született meg?

.1z ***előadás***

Kétségtelen: érettebb rendező, megfelelőbb színházi feltételek között, messzebb juthatott volna az új darab: e realista társadalmi tragikomédia átfogó stílusának megteremtésében. Rendelhetett volna olyan színpadképet, kellékeket és jelmezeket, amelyek nemcsak általában a kort, a XVIII. század Velencéjét jellemzik, hanem szűkebben *a Szmirnai komédiások* című dráma miliőjét és atmoszféráját, illetve a szereplők egyéniségét. (A művésznők jelmezei például, bár korhűek és ízlésesek, nagyjából felcserélhetők.) Mozgathatta volna nagyvonalúbban, a mondanivalóra jellemzőbben epizodistáit és statisztériáját (a II. felvonást záró, önmagában frappánsan elgondolt tömegjelenet például olyan kurtán-furcsán elnagyolt, hogy sem a színészeknek nem jut idő a szituáció „ki-játszására", sem a nézőknek a mozzanat felfogására). Egyszóval: épp e darab kapcsán lehetett volna kísérletezni azzal a nálunk még nem próbált stílus-koncepcióval, amelyet a mai színházi terminológia a Planchon-féle *Dandin György* nyelvének nevez, és amelyet épp e műnek, méghozzá az eredeti szöveg-nek előadásában Visconti is alkalmazott.

Természetesen nyilvánvaló, hogy a három tábor - Lasca-Nibio, Ali, illetve a komédiások - nem jellemezhető és közvetíthető egyforma eszközökkel. Ám a részletek finom differenciáltságán túl Goldoni és Karinthy jóvoltából a drámának olyan átfogó stílusa van, amelynek az előadásban is érvényesülnie kellene - mint ahogy jóformán maradéktalanul meg is valósult Lasca és Nibio, illetve Ali tolmácsolásában, illusztrálva Szirtes Tamás helyes elképzelését, melyet e szerepek esetében keresztül is tudott vinni.

Vígjátékot játszó színészeink gyakori közös hibája, hogy egységes jellemkép helyett lazán összefüggő reagálások füzérét nyújtják, annak érdekében, hogy minden effektust a maximumig kiaknázzanak, és bevethessék, jellemtől függetlenül, a mindig beváló sztereotipiákat; s ekképp lemondanak arról a helyenként kevésbé látványos, kevésbé bombabiztos, de mélyebb, eredetibb, intellektuálisabb humorról, amely az egyes reagálásoknak és a figura jellemének állandó és szerves összekapcsolásából ered.

Koncz Gábor Lascája és Márton András Alija épp ezért példaszerű vígjátéki alakításnak mondható. Koncz feladata annyival volt könnyebb, hogy a „szerzőpár" elsőrangú szerepet nyújtott számára; az okos és cinikus gróf, aki fagyos játékossággal, ördögi taktikai ér-

zékkel manipulálja a két, általa egyaránt mélyen lenézett és becsapott felet, felszítva, kihasználva és belekalkulálva azok naivitását, vak bizalmát csakúgy, mint helyzetük hasonló, bár más okból táplálkozó kiszolgáltatottságát - a darab legmodernebb, már-már kísértetiesen ismerős figurája. Koncz ezt a szerepet csak Henrik királyához mérhető hibátlan, elegáns alakítással testesíti meg; hűvös fegyelmezettsége, ironikus szkepszise mögül elő-elővillanó far-kasmosolya mindvégig ébren tartja a feszültséget, amely a valóság és az áldozatok hamis tudata között vibrál; amellett játszik ő is, élvezi is a játékot - hisz egyfajta hideg szenvedéllyel imádja a kulisszák világát -, mégsem téveszti egy percre sem szem elől a célt, amelynek érdekében játék közben mindenkit átgázol. Csekélyebb dramaturgiai jelen-tőségéhez illő halkabb, diszkrétebb esz-közökkel, de ugyancsak hibátlanul ábrázolja cinkosát és famulusát Szabó Ottó; Nibiója éppoly gátlástalan, mint a gróf, de tervei önálló megvalósításához se fellépése, se hitele, így hát, saját jól felfogott érdekében, a háttérből egyengeti számára az utat, taktikai szürkeséggel, fürgén, szemfülesen, zajtalanul és kíméletlenül.

Márton Andrásra már sokkal nehezebb feladat hárult, és a fiatal színész elsőrendűen korszerű tehetségét dicséri az úgyszólván alkotó figurateremtés. A XVIII. századi olasz szemmel látott török afféle egzotikus mamamusiféleség, és ezen lényegileg Karinthy sem segít-betett. Megtette viszont, amit tehetett: bravúros, nyelvi telitalálatokban dús-káló, ugyanakkor mégis hiteles, ember-szabású szöveget adott a színésznek. Márton András felvette a fezt meg a bő bugyogót, de a jelmez alá embert teremtett: derék, egyszerű, naiv fiatal legényt, aki hunyorogva-tapogatózva botorkál egy számára idegen, furcsa világban, jóhiszeműen buzgólkodik szemében teljesen problémátlan és jogos küldetésének teljesítésén, naiv, kitárulkozó örömmel fogadva a sikereket, spontán, értetlen felháborodással a nehézségeket, majd a kudarcot. Egzotikuma viszonylagos; emberi hitele abszolút. A papír-forma épp e szerep esetében fenyegetett egy sosem volt, üresen bohóckodó csudabogárral, akinek minden megmozdulása harsány, tartalmatlan nevetést csiklandoz elő - és született egy finom eszközökkel kidolgozott, élő és hiteles tragikomikus figura, aki sosem röhögtet, ritkán nevettet, de mindvégig megmosolyogtat és megindít egyszerre.

A komédiások táborában - beszámítva a szerepek funkciójából és ábrázolásából eredő másfajta stiláris igényeket és lehetőségeket is - már több a hagyományos beidegzettség, a jellemteremtésnek effektussorozattal való pótlása; mintha nem Goldoni-Karinthy olasz komédiás-tragikomédiáját játszanák, ha-nem *a Szmirnai impresszáriót,* ahhoz se méltó eszközökkel. Igaz, árok dramaturgiai közhely, hogy ha több szereplő hordoz azonos vagy hasonló funkciót, akkor egyéniségük - éppenséggel az író szándékából - eltompul a funkció ja-vára, mégis, Goldoni (és Karinthy is) sokkal jobban differenciálja e szereplőket, semhogy indokolt és érdemes lett volna lemondani e lehetőségek kiaknázásáról a vígjátéki sablonok uniformizált bevetése érdekében. Persze, hogy a három színésznő alakja elsősorban közös mondanivalót hordoz, és a szereplők leghálásabb s legkínálkozóbb lehetősége az örök színésztermészet ma is aktuális megcsipkedése; ám ezen az át-fogó komplexuson belül a szöveg három sokkal differenciáltabb és jellegzetesebb karakter megteremtésére ad módot, mint ahogy az Szemes Mari, Kállai Ilona és Voith Ági játékából kitűnik. A magyar néző számára ugyan nem sokat mond a Goldoni által igen fontosnak tartott s az olasz közönség számára nagyon is hozzáférhető megkülönböztetés, miszerint Tognina velencei, Annina bolognai és Lucrezia firenzei; ám e típusok jellegzetességeinek, a bolognai intellektuálisabb, idegesebb vibrálásnak, a velencei áradó teatralitásnak, a firenzei gőgös rafinériának kimunkálása, az egységes triónak három különböző anyagból való összehangolása igényesebb színészi feladat lett volna, és jobban elősegíti az előadás alaphangjának egységét, Szirtes koncepciójának harmonikus érvényesülését.

Bodrogi Gyulánál jobban kevesen értettek valaha is Magyarországon a soha célt nem tévesztő vígjátéki effektusokhoz; az effajta virtuóz, pontosan kiszámított, mesterien tempírozott komédiázáshoz, mint köztudott, kivételes személyes *„présence"* és ritka színészi intellektus szükségeltetik - Bodrogi rendelkezik mindkettővel. Á. ez a nagy tehetségű színész az évek során show-művésszé vált, aki egy, a színház és közönsége közötti hallgatólagos megállapodás értelmében, minden darabon belül szállítja a maga többé-kevésbé azonos magánszámát, olyan személynek szó-ló nyíltszíni tapsok ellenében, amelyek a többi fővárosi prózai színházban rég divatjukat múlták és illetlenségnek számítanak. E színésztípusnak megvan a maga - zsenik által is igazolt - színháztörténeti létjogosultsága, ám ma nincs összhangban se színházaink műsorstruktúrájával, se a számukra kívánatos korszerű színjátszás elveivel. Aki emlékszik Bodrogi II. Richárdjára, aki hallotta Antoniusát és nemrég, *a Rózsák háborújában,* remekművű, költői és hátborzongató III. Richárdját, nem tehet mást, mint hogy óvatosan megpendítse titkos vágyát: nem lenne-e a művésznek és magyar színházunknak egyaránt üdvére, ha Bodrogi, legalább átmenetileg, kilépne a lehetőségeit immár bénító genius loci köréből, és egy más társulat új feltételei között lenne nem pusztán vezető színész, hanem az a modern ensembleszínész, aki lehetne?

Talán túl sokat írtunk egy olyan produkcióról, amely érdemei, szándékának újszerűsége és megvalósulásának részletsikerei ellenére sem tartozik a nagy jelentőségűek közé. Ám a vállalkozás, szinte önmagán túllépve, gondolatébresztő. Egyfelől világszerte általánossá váló műsorpolitikai tendenciákat tükröz, másfelől, mind eredményeivel, mind hiányosságaival, a hazai játékstílus mai állapotát és lehetőségeit illusztrálja, olyan tanulságokkal, amelyek figyelmet és további elemzést igényelnek.

Goldoni: Szmirnai komédiások. József Attila Színház.

Rendezte: Szirtes Tamás; díszlet: Wegenast Róbert; jelmez: Witz Éva. Szereplők: Koncz Gábor, Bodrogi Gyula, Bujtor István, Márton András, Voith Ági, Szemes Mari, Kállai Ilona, Kaló Flórián, Szabó Ottó, Bárány Frigyes, Zoltay Miklós, Csók István, Sugár László.

HERMANN ISTVÁN

Küzdelem az emlékkel

A IV. Henrik a Vígszínházban

Emlékkel küzdeni igen nehéz, majd-nem lehetetlen. Különösen akkor lehetetlen, ha az emlék már valóban a megszépítő messzeségbe vész, valamint ha ez az emlék egy olyan időszakhoz tapadt, amikor Pirandello drámájának előadása több volt, mint színházi esemény. A negyvenes évek elején, midőn Pünkösti Madách Színházában Várkonyival *a IV. Henriket* adták, a közönség egész beállítottsága más volt, mint napjainkban. Várkonyi igazi művészi érzékkel „játszott rá" erre a beállítottságra. Eleinte úgy jelent meg, mint aki az őrület pszichológiai lehetőségeit kihasználva környezetének urává válik, zsarnokká és ellenállhatatlanná. Az őrültet nem szabad ingerelni. Amikor Várkonyi megjelent, ennek a tudatában volt. Egyetlen szemrándulása, egy-egy hirtelen kézfelemelése rendezte és újrarendezte a színpadi sorokat. A modern társadalom az őrület kímélete jegyében átvitte ezt a kíméletet a nem személyes őrültségre, a politikai őrületre is. És a darab első részének értelme ez volt, nálunk nagyon félnek attól, hogy megzavarják az őrület nyugodt menetét, hogy még rosszabb lesz.

A Pünkösti-Várkonyi féle *IV. Henrik* ezt a kíméletet intonálta, és bárhogy emlékezzenek is egyesek manapság az előadásra, bennünk, az akkori tizenévesekben ez a benyomás rögződött meg elsősorban. Annak a puhány, liberális politikának és magatartásnak a kritikája volt ez, ami a negyvenes évek hivatalos magyar kormánypolitikáját jellemezte (vagy legalábbis annak úgynevezett bal-oldali vonalát) a fasizmussal szemben. Így azután Várkonyi betöltötte a szín-padot, dirigense lett, igazi pirandellói szellemben, nem volt benne semmiféle külső enerváltság, egyszóval színpadi diktátorrá vált. Le- és elsöpört mindent, mert senki nem vállalta a kockázatot, hogy az őrültet nyíltan ingerelni merje. Azt tett, amit akart, hiszen megterem-tette a játékközeget, ahol már minden mozdulat szükségképpen jó volt, elismerendő volt, méltánylandó volt, sőt követendő is.

Persze a darab nem arról szól, amit Várkonyi játszott, és amilyen benyomást keltett. De ez akkor mindegy volt. A széthasogatott tudatú közönség eleinte széthasította a darabot is, és a Madách Színház igen aprócska színpadán (ahol is *a Hamlet* előadásakor a halottak alig fértek el egymástól a darab végén) olyan hangulatot tudott kelteni, amely a részletekbe is bevonta a közönséget, és minden résznek, mozzanatnak külön hatása volt. S ami ezután következett, az olyan groteszk fordulat volt, mely nem semmisítette meg az első rész vivő-erejét. Hirtelen kiderült, hogy Várkonyi csak játszotta az őrültet, csupán játszotta IV. Henriket, s még akkor is, ha egy időben tényleg eszét vesztette, most már évek óta játék az egész, és csúfot űz környezetéből. Elméletileg itt szét kellene foszlania minden olyan hatásnak, amit az előbbiekben az előadás fel-keltett. Gyakorlatilag mégsem így történt. Miután tudomásul vettük azt, hogy az őrültet kímélni kell, hogy az őrülettel nem szabad szembehelyezkezni, s ezen az alapon az őrült környezetében mindenki kényszerképzeteknek megfelelően bokázik, hirtelen kiderült, hogy az őrült nem is őrült. Újabb döbbenetes hatás. Valaki tudatosan megjátszhatja az őrültet csak azért, hogy a játékból adódó pszichológiai előnyöket kihasználja. Itt hirtelen Várkonyi cinikussá vált. És megint valami politikai aktualitást érzett mindenki ebben a cinizmusban, noha Várkonyi még nem rukkolt ki a végső lappal.

Ezután következett az, ami betetőzte az előadást. Várkonyi hidegvérűen elkezdte elemezni az őrület szükségszerűségét az olyan ember számára, aki egy hazug világban meg akarja őrizni emberi integritását. Ez már teljesen meg-felelt a pirandellói darab végső mondanivalójának, és Várkonyi zseniálisan hozta a még aktuális avantgarde gondolatot is, hogy az őrület és normalitás a modern világban nagyon is paradox viszonyban állnak egymással. Normális az, amit erkölcsi szempontból felelőtlennek kell tekinteni, és őrült az, ami az integritás védelmezése, s tulajdonképpen nem lehet tudni, mit is nevezzünk őrületnek, és mit nevezzünk normalitásnak. Hogy ez a játék akkor nagyon is találkozott a baloldali fiatalság és a bal-oldali beállítottságú emberek gondolat-és érzésvilágával, az kézenfekvő. Hiszen éppen azt vallotta ez a réteg, hogy normálisnak tekintenek őrültségeket, és őrültségnek azt, ami erkölcsi szempont ból teljesen helyesnek, nyilvánvalónak látszik. És ha a Várkonyi által középpontba állított három mozzanat között nem is volt egyenes vonalú, közvetlen kapcsolat, a három különböző mozzanat egymást követése állandóan felkavarta a nézőket, és a felkavarás után mégis-csak rájöttek arra, hogy a három mozzanat összetartozik. Igenis, az őrülthöz igazodnak, félnek ingerelni, továbbá ezt a helyzetet ki lehet aknázni pszichológiailag és politikailag, végül mindebben kifejeződik az adott világ teljes paradoxiája.

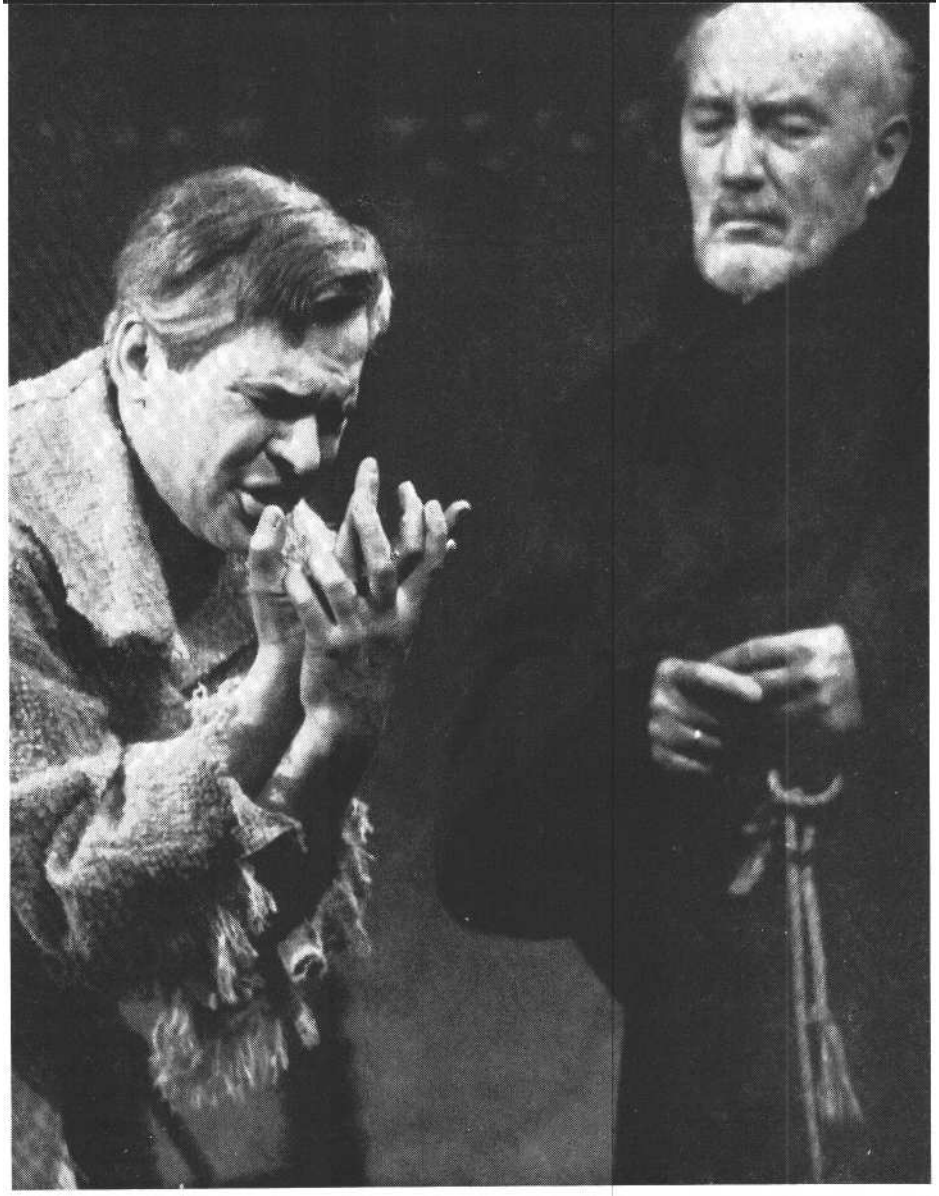
Ezzel a hangulati találkozással kellett megmérkőznie a Vígszínház mostani előadásának. Nem kevésbé tehetséges színész áll a középpontban, mint Várkonyi. Latinovitsnak ugyanis az a képessége van meg - ami csak a legnagyobb színészek osztályrésze -, hogy képes folytonosan aszinkronban lenni önmagával, és miközben az arca valamit kifejez, a hangja már egy réteggel mélyebb gondolatot és érzelmet intonál vagy fordítva. Ebből következik az, hogy IV. Henrik szerepére elvben aligha lehet alkalmasabb művészt találni, mint Latinovitsot. Szuggesztív erejével össze kell fognia a színpadot, hihetetlen tónus-akrobatikájával létrehozza azt a hullámzást, amit annak idején Várkonyi létre-hozott, és a rá jellemző egészen kristály-tiszta hangsúlyértéssel gondolatilag is tökéletes interpretátorrá válhat. S az érdekes az, hogy mindez nem következett be. Nem azért, mintha Latinovits nem tett volna meg mindent, s nem is azért, mintha Tomanek nem lett volna rendkívül fanyar, majdnem azt mond-hatnám: süket hangú rezonőr. És a többi szereplő ugyanígy a helyén van, hiszen Bánki Zsuzsa grófnője mind szerelmének felidézésében, mikor is életének nagy szenvedélylehetőségét idézi fel szemben jelenlegi rezignált és kiégett viszonyával, mind pedig jelenlegi viszonyának ábrázolásában finom, okos, és nagyon jól játszik a fellobbanó, majd kialvó parázzsal. Tehát ilyen szempontból a feltételek megvannak.

De két feltétel hiányzik. Az egyik a kis színház. Nem azért, mert Pirandello jellegzetesen staggione szerző, és az ő „maszk és tükör" színháza a közvetlen szuggesztivitásra épül. Ezen túlmenően azért is, mert - mint láttuk - ez a darab egészen speciális módon kell hogy összeránts a minden egyes mozzanatában a színpadot és a közönséget. A nagy tér ezt rendkívüli mértékben megnehe-

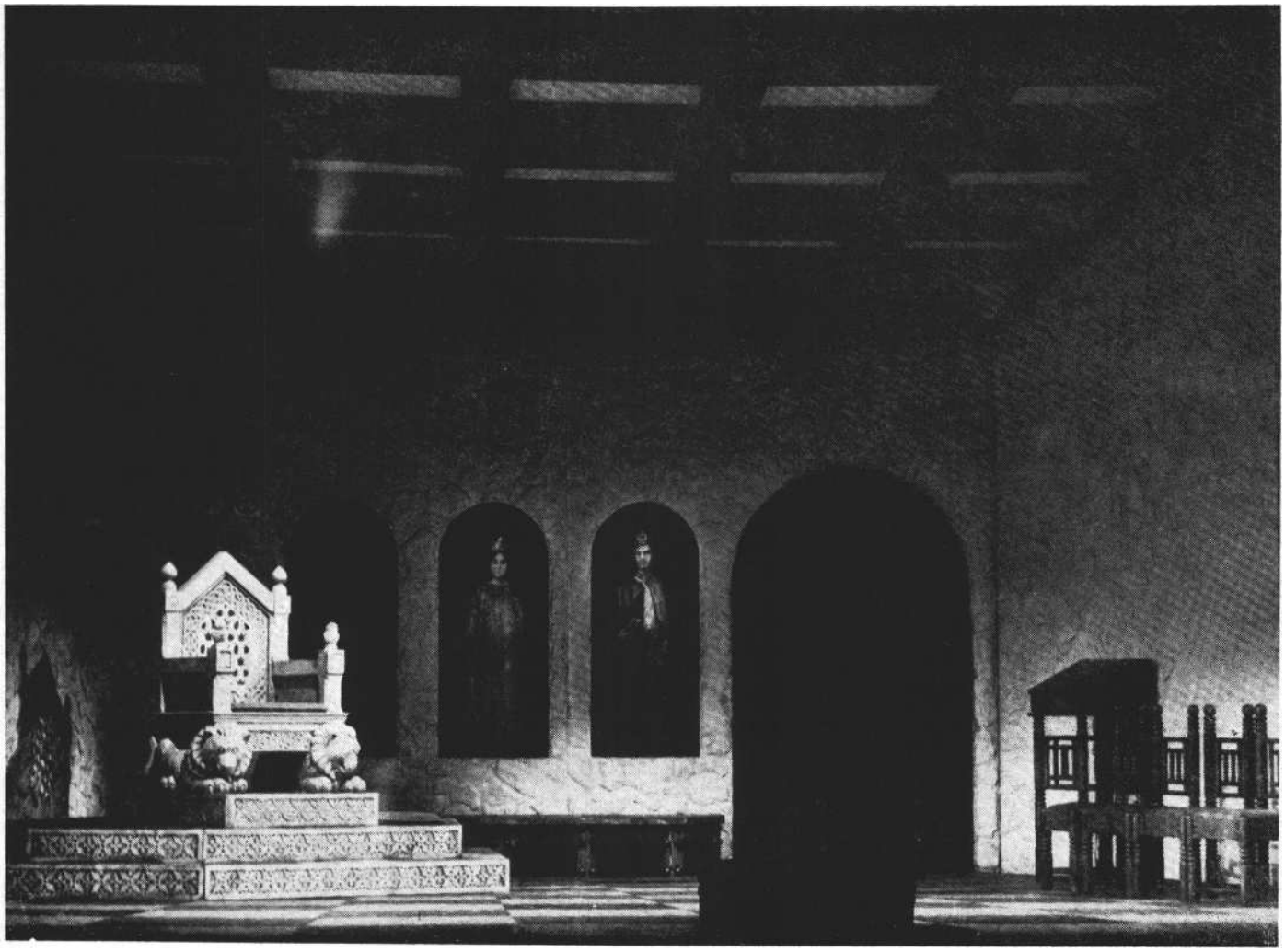
zíti. Latinovits, aki tud térben gondolkozni, az adott színpadon kénytelen mozgással is bejátszani a teret, holott a kisebb térben sokkal jobban érvényesülnének az aszinkron képességéből kifejlesztett eszköztelen eszközei. Itt is jelen vannak ezek, de a tér bejátszásának szükségszerűsége háttérbe szorítja őket.

A másik, sokkal fontosabb feltétel azonban a közönség és a darab hangulati közösségének nehézsége. Ma is kímélik az őrülteket. Csakhogy a közélet porondján ma nem az játszódik le, mint a negyvenes években. A negyvenes években a cinikus fasiszta politikusok a mítosz, az őrülettel megtöltött mítosz köntösébe burkolóztak, mert akkor az volt a célravezető. A ma őrült politikusai is - szélsőséges kivételektől eltekintve - a józanság maszkját viselik magukon, hogy elfogadtassák az őrültséget. Ma joviálisak, ma *a Law and order-re*, a törvényre és a rendre apellálnak. Ma nem közvetlenül bokáztatják az embereket, hanem közvetetten, manipulatív úton. S így mindaz, ami a darab első részét illeti, Latinovitsnál is tökéletes, csak éppen egy hideg közegbe hullik.

Az első, kiválóan eljátszott és mégis az űrbe hulló rész után nem következhet az a hirtelen váltás, mikor is kiderül, hogy a főhős nagyon is tudatosan, nagyon is cinikusan játssza Henrik szerepét. Miután Latinovits kitűnően megjátszotta magát Henriket, a Canossa-járásokat és a Canossa-járások hangulatát, egy mozdulattal utalt arra, hogy tudja, mi van a csuhák mögött, rezignáltan vallja be: őrültsége csak tettetés. Ebben a pillanatban különös magasságokba érkezik, igazi humanisztikus sajnálkozás ömlik el rajta, megalázottnak látja a környezetét, és megalázottnak érzi ön-magát is. A Canossa-járásból, illetve a megjátszott megalázkodásból vezeti át a hangulatot ennek a megalázottságnak a tudatosításához. Ezekben a percekben aktuális. Hirtelen rátapint a közönség önmegalázásainak eredményeként kialakuló pszichikai légkörre. Mert a modern közönséget, a mai közönséget ez valóban szíven találja. Ezek percek, vagy inkább másodpercek, mikor ez tudatosodik, és ezután a most már ép eszű ember hirte-



PIRANDELLO: IV. HENRIK (VÍGSZÍNHÁZ
FENT: LATINOVITS ZOLTÁN (IV. HENRIK)
ÉS ZÁCH JÁNOS (GENONI)
LENT: LATINOVITS ZOLTÁN (IV. HENRIK))
ÉS VENCZEL VERA (FRIDA)



PIRANDELLO: IV. HENRIK (VÍGSZÍNHÁZ) FÁBRI ZOLTÁN SZÍNPADKÉPE

len küzdeni kezd, és Latinovits megpróbálja végigjátszani a drámát. De ezt úgy teszi, mintha a dráma lényege az volna, hogy saját környezete elárulta. S még ha nem is a lényege, de legalább-is kiindulópontja a következő drámai jeleneteknek ez az árulás. Egyet nem érzünk. Hogy mi hozzátartoztunk a környezethez. Hogy mi magunk is elárultuk. Hogy ha egyszer levette az őrültség maszkját, akkor ezt közhírré tettük. Nemcsak a testőrök, nemcsak a közvetlen bizalmasok, hanem a legfőbb bizalmas, a pirandellói közönség is. S itt már nem a művészi alakításon múlik a dolog. Az a baj, hogy előbb nem alakultunk pirandellói közönséggé. S így mikor a dráma végén szinte döbbenetesen és kényszerűen visszahull Latinovits az őrültségbe, a jelenet megrendítő, teátrális, de senki nem hiszi el, hogy megint el lehet játszani az őrületet. És így azt sem hisszük el, hogy az egész régebbi játéknak megvolt a tartalma, az értelme és a célja.

A pirandellói gondolat az élet játék voltáról, illetve a játék élet voltáról kétségtelenül paradox, mégpedig olyan paradoxia, amelyet Latinovits átél. Latinovitsnál minden hiteles. Az alakítás önmagában zárt és tökéletes, csak a közönség képtelen bensőleg a játék és élet kapcsolatot úgy felfogni, mint ahogy Latinovits intonálja. Ezért azt mondhatnám, hogy játéka inkább parabolikus, példázatszerű hatást kelt, mint pirandellóit. A parabolában a mese mese marad. A maszk maszk és a játék játék. S ez a parabolikus fejlődés a modern színpadi fejlődés egyik vonulata. Pirandellóé viszont az egyik utolsó nagy kísérlet volt arra, hogy szembeszálljon ezzel a parabolikus fejlődéssel a paradoxia jegyében. *A Hat szerep keres egy szerzőt* éppen ezt mondja ki: az életet nem lehet metaforikusan ábrázolni, ha a metafora nem megy át életbe, a példázat nem válik valósággá, a maszk mögül nem lép ki az ember, akkor a pirandellói színház szerint lehetetlen színpadot teremteni.

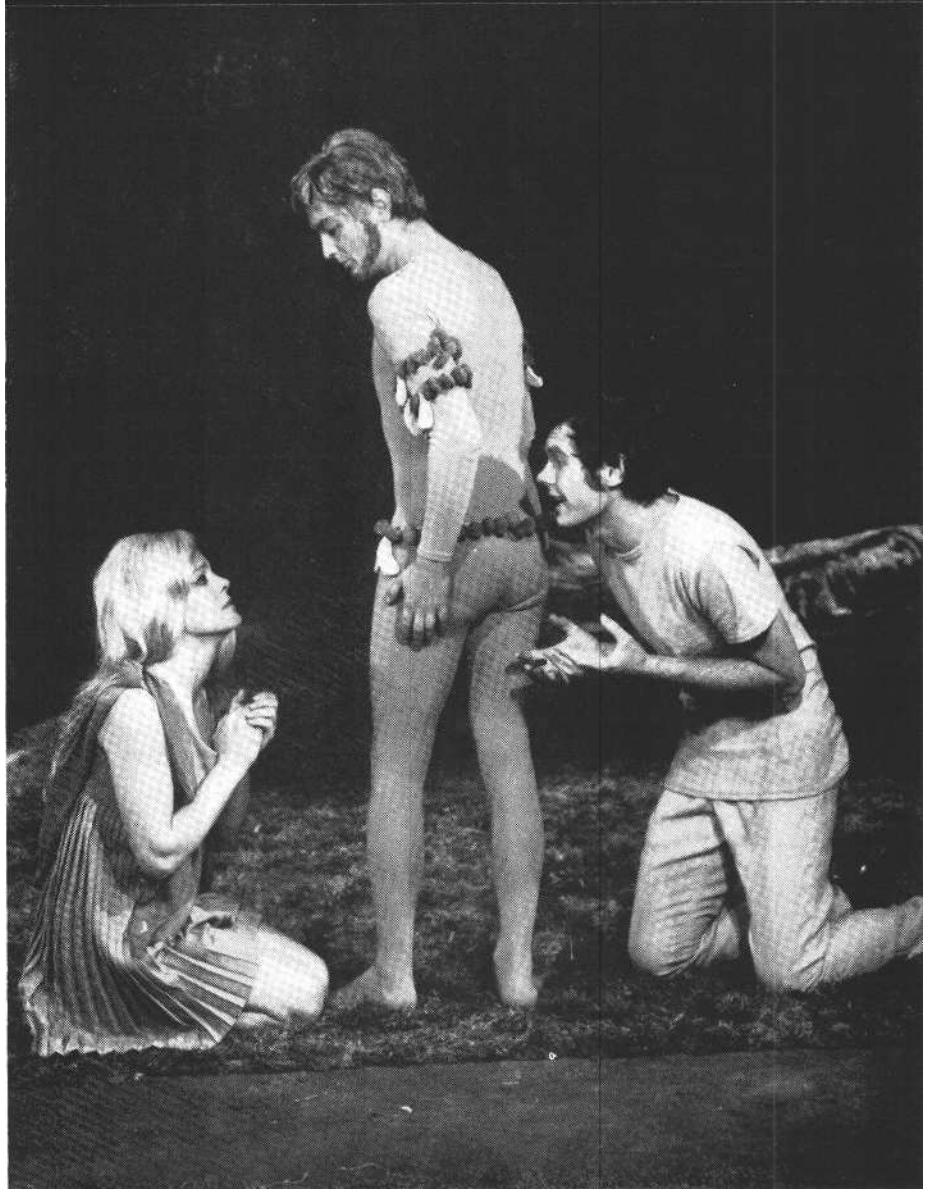
S éppen ezek miatt nagyon tanulságos a Vígszínház Várkonyi rendezte *IV. Henrikje*. A művészi fejlődés egyik vonatkozása tekintetében távolodtunk Pirandellótól, vagy ha akarjuk, így is mondhatjuk: túljutottunk rajta. De ez csak egy aspektus. Kérdés, hogy ha a fejlődés mindenoldalúan fog végbemenni, nem kanyarodunk-e sok tekintetben visz sza hozzá? Ez is tanulság, és az is, hogy az igazi színpad soha nem nélkülözheti a közönség atmoszférájának érzékelését, mert enélkül csupán parabolikus lesz, még ott is, ahol nem az akar lenni. S mégis győzött Pirandello. Győzött a Vígszínházban is, mert paradoxiát teremtett. Most egységes alakítást és előadást láttunk, amely azonban hatásában darabokra töredezett. Pedig láttunk már ugyanebből a darabból széttört előadást, amely hatásában nagyon is egységes volt.

Pirandello: IV. Henrik. Vígszínház.

Rendezte: Várkonyi Zoltán; díszlet: Fábri Zoltán; jelmez: Láng Rudolf. Szereplők: Latinovits Zoltán, Bánki Zsuzsa, Venczel Vera, Tomanek Nándor, Kovács István, Zách János, Tahi Tóth László, Pándy Lajos, Szatmári István, Ferencz László, Nagy István, Lukács Sándor fh., Nagy Gábor fh.

SPIRÓ GYÖRGY

Szentiványéji álom Pécsett



SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
VAJDA MÁRTA (HELÉNA), GYŐRY EMIL (OBERON) ES SIPEKI TIBOR (DEMETRIUS)

Az utóbbi száz évben Tolsztojtól - és talán Móricz Zsigmondtól - eltekintve Shakespeare zsenijét nem vonta kétség-be senki. Napjaink Shakespeare-reneszánszában megállás nélkül születnek a róla szóló tanulmányok, vallomások, szinte futószalagon készülnek az átértelmezések, az új és még újabb koncepciójú előadások. Shakespeare-re hivatkozni lehet, sőt, hivatkozni illik, és minden további nélkül bebizonyítható, hogy ő korunk legnagyobb drámaírója, az egyetlen igazán huszadik századi drámaíró. Mindebből következik, hogy Shakespeare-t meg kell védeni.

Shakespeare darabjainak igen nagy a repertoár-terhelése, és ez nem mindig válik a javára. *A Szentiványéji álom* a mindenkori sikerek közé tartozik, szerette a romantika, szerették az izmusok, a jelek szerint szeretjük mi is. Hogy a darab korszakos jelentősége kétségbevonhatatlan, az bizonyos, a drámatörténetben első ízben ezzel a darabbal jelentkezik a reneszánsz szerelemről alkotott felfogása, és ennek a ténynek filológiai jelentőségét nem lehet tagadni. Shakespeare dramaturgiáját, a többszörösen párhuzamos szerkesztést, a meseszövést éppen ezen a drámán lehet nagyszerűen szemléltetni. Hogy azonban ma ezen kívül miért érdemes előadni, az egyáltalán nem egyértelmű. Nehéz ezt a bájos mesejátékot mai tartalommal megtölteni, miután mai, kíméletlenebb, abszurdabb humorhoz szokott fülünknek a *Szentiványéji álom* már nem eléggé komédia, az egykori aktuális utalások pedig semmi módon nem aktivizálhatók újra, és nem juttathatók el a nézőhöz. Alakjai közül alig egy-kettő játszható el igazán jól, és a darab majd minden előadása, amit az utóbbi időben látni lehetett, beleértve a Reinhardt-filmet is, széteső és többékevésbé unalmas volt.

Minthogy azonban Shakespeare-ről van szó, akinél mindig óvatosnak kell lennünk, ajánlatos alaposan megvizsgálni a darab mély struktúráját, és abból kibontani azokat az érdekesebb drámai lehetőségeket, amelyeket alaposan fölerősítve izgalmas előadást kaphatunk.

Shakespeare ugyanis legalább olyan zseniális szerkesztő, mint költő, és ha a *Szentiványéji álom* határozottan extenzív és gazdaságtalan szövevénynek is látszik a maga négy cselekményszálával, arra kell gyanakodnunk, hogy mégis olyan szerves egész, amelyben minden résznek csak az egészhez képest van meg az igazi jelentése. Feltételeznünk kell, hogy Shakespeare még alkalmi darabban sem csinál semmit véletlenül, hogy ebben a látszólag széteső darabban is megvan a személyek szigorú hierarchiája, és hogy büntetlenül egyik személy sem hanyagol-ható cl, helyezhető át más szférába, értelmezhető önkényesen. Így kiindulva azonnal gyanússá válik, miért van minden szereplőből legalább és legföljebb kettő. Megkettőződik ugyanis Oberon - Theseusban; Titánia - Hippolytában, aztán másképpen ugyan, de Lisander Demetriusban és Hermia Helénában. Mintha Shakespeare szinte a szájunkba kívánná rágni, hogy a világnak kettős természete van, durván fogalmazva: egy szellemi és egy anyagi, vagy másképpen: van az álomvilág, az éjszaka világa, az ösztönök birodalma, és vele szemben, ám vele a felismerhetetlenségig összegubancolódva az ébrenlét világa, a nappalé, a jólnevelt formuláké. Sőt, a nappal világa is megkettőzhető, erre éppen a bolyongó szerelmesek szolgáltatják á legjobb példát, és ha nem is feltétlenül értünk egyet Jan Kottal abban, hogy akár Puck is megsokszorozható, mintha egyszerre tükrök sokaságából tekintene ránk a szentiványéji mulatság álarcába bújt Shakespeare. Mindenesetre különös, hogy a darab során mindenki találkozik mindenkivel, csak Oberon nem találkozik Theseusszal és Titánia nem találkozik Hippolytával. Az is érdekes; hogy Oberon hasonló szándékkal avatkozik bele a szerelmesek kergetőzésébe, mint azt reggel Theseus teszi majd, arról nem is beszélve, hogy e párok jellemvonásai feltűnő hasonlóságot mutatnak. Még az sem teljesen le-hetetlen, hogy a megkettőzött szereplők egy részét annak idején azonos színészek játszották. Ha mindezt figyelembe vesszük, ákkor ez a néhol talán pongyolán megírt, néhol felszínesnek tűnő

darab egyszerre mélyen átgondolt filozófiai játékká válik.

Ebben az esetben viszont a darabban semmi sem lehet a véletlen műve. A rendezés egyik fő feladata éppen az volna, hogy az odavetett, gyakran még oda sem vetett megjegyzésekből szigorú rang-listát állítson össze a szereplők egymáshoz való viszonyáról, arról, hogy ki hogyan és kinek van alá-, mellé- és fölé-rendelve, és hogy megvizsgálja: egy bizonyos szerep különböző értelmezései befolyásolják-e a többi szerep értelmezését, és ha igen, milyen irányban. Ha egy fontosabb szereplő bármilyen változása más szereplők változását törvény-szerűen vonja maga után, úgy a darab szándékosan szervezett egész, értelmezési önkénynek helye nincs, és a rendező választási lehetőségei erősen korlátozódnak. Ha a rendező mégsem számol a mélystruktúra követelményeivel, akkor elkerülhetetlen, hogy egyes szerepek megoldatlanok maradnak.

Dobai Vilmos tisztában volt vele, hogy a többszintű dráma egyetlen síkját sem lehet elhanyagolni, ezért arra törekedett, hogy a darab valamennyi mondanivalójából valamit közvetítsen a nézőnek. Megmaradt a szerelmesek önkéntes párválasztása, mint erkölcsi követelmény, megmaradt a mese nem is nagyon titkolt erotikája, lehetőséghez képest megmaradtak a költői betétek is, valamit kaptunk a szerelmesek nevetséges bukdácsolásából. Puck kamaszos ugrándozásán kívül néha kissé a rosszindulatú boszorkákhoz vált hasonlóvá, és mindenek fölött megmaradt a mesteremberek abszurd humora. A szerelem irracionalitása kissé háttérbe szorult. A pécsi előadás néhány kitűnő ötlettel és pár érdekes, továbbfejleszthető elgondolással ajándékozta meg nézőit, Dobainak azonban mégsem sikerült a darabot egységbe fognia, egésszé rendeznie. Ennek oka talán elsősorban az, hogy a pécsi elő-adás nem összpontosított megfelelő eréllyel a személyek közötti viszonyokra.

Az előadásnak volt két emlékezetes alakítása: Koltai Róberté Zuboly szerepében, és Győry Emilé Oberonként. Oberon mindenképpen központi alak a *Szentiványéji álom* egésze szempontjából. Győry felfogása sokban hasonló Mensároséhoz, ez azonban semmit sem von le kitűnő alakítása értékéből. Ez a tündérkirály már megjelenésekor is különös tündérkirály, fáradt, kiábrándult, kesernyés, Titániát kissé szomorúan próbálja lebeszélni legújabb szeszélyéről, szemrehányásait pedig úgy intézi hozzá, mint aki tapasztalatból tudja: minden szava falrahányt borsó. Oberon nem is nagyon hánytorgatja Titánia viselt dolgait, a tündérnőtől csak azt a különös apródot kéri, akiről a darabból nem tudunk meg semmit. Oberon tárgyilagosan jelenti be a varázsos virág várható hatását, mint akinek más eszköze már nem maradt, hogy családi életét rendbe hozza. Demetrius és Heléna párbeszédét úgy hallgatja végig némán, lila jelmezében, néhány pillanatig a szerelmesek között állva, és szavaikra bölcs lemondással figyelve, majd mögéjük húzódva, szomorkás beletörődéssel, mint aki jól ismeri a fiatalok érzelmeit, mint aki túl van már mindazon, ami a fiatalok előtt áll még. Szánalma, segíteni akarása ezzel a jellemmel, ezzel a magatartással tökéletes motiválást kap, ez az Oberon nem a tündérkirály mesebeli jogán avatkozik bele az emberek életébe. Amikor Puck elmeséli neki, hogyan szeretett bele Titánia a szamárrá változott Zubolyba, Oberon elfordul, lehorgasztja a fejét, szomorúságába lelkiismeretfurdalás vegyül - pedig csak az a bűne, hogy a jót rosszul akarta, embertelen, tündérietlen eszközökkel próbálta Titániát ráébreszteni helytelen viselkedésére. Győry Oberonja mintha érezné, hogy tündéri esz-köztára egyre kevésbé jó már a rossz időnkénti megfékezésére. Mintha egy lágy Pecsorin ballagna a színpadon. Egyetlen jelenetben nem tud csak mihez kezdeni a figurával, de akkor sem önhibájából: Puckkal együtt némán, a hát-térben, egy fűcsomón heverve kénytelen a négy szerelmes párbeszédét hallgatni - megfosztva annak a lehetőségétől is, hogy legalább testtartásával, járásával fejezze ki azt, amit Shakespeare elmulasztott beleírni a szerepbe, de ő fölfedezte benne. A mestereken kívül Győry az egyetlen, akinek emberi arca, jelleme van, és ő az egyetlen, akinek okos embersége végigmelegíti az egész darabot.

Győry Oberonja azonban kissé lég-üres térben mozog. Puckkal való kapcsolata homályban marad, pedig ez az Oberon-értelmezés lehetőséget adna arra, hogy Puck félelmetesebb, tehát emberibb tündér legyen. A kissé fáradt, sok mindenben csalódott Oberonnal szemben, aki talán pozitív tartalom nélküli, de mindenképpen humanisztikus magatartást formál, Puck a vadabb, fel-törekvő, már-már veszedelmes erők típusává lehetne, gyerekes, szeleburdi erkölcstelensége sötétebbre színeződhetne, és a jókedvű, bolondos éjjel Puck jóvoltából valamivel keserűbb ízt hagyhatna maga után. Puck - a premieren Bús Kati játszotta - még így is elég sokat rikácsol, néha nem is tündérnek, ha-nem kölyök-Mirigynek érezzük, máskor azonban ismét vidám kamasznak tűnik, aki annyira bájos, hogy mindent elnézünk neki. Pedig nem ártana, ha rikácsolás helyett megátalkodottabb, félelmetesebb lenne, különösen ezzel a meg-tört Oberonnal szemben. Kettejük között valami furcsa, esetleg bomlófélben levő, talán hamarosan ellenkezővé váló függést is érzékeltetni lehetne - vagy ennek az ellenkezője is elképzelhető, hiszen Oberon meg is szelídítheti makrancos alattvalóját. Így azonban a pécsi előadásban Puck és Oberon egymás mellett, egymástól függetlenül léteznek.

Puck a fiatal szerelmesekkel sem kerül szorosabb kapcsolatba, pedig alaposan rájuk férne. Puck ugyan nem tehet arról, hogy a szerelmi érzés, ez a kissé félelmetes hatalom létezik, a mesebeli virág és más tündéri eszközök segítségével azonban képes arra, hogy a szerelmet irányítsa, feltámassza, és pillanatok alatt lelohassza. Nem véletlen, hogy Shakespeare Cupidóhoz nyúl, amikor a szerelem külső, emberfeletti jellegét hangsúlyozni akarja, ennek a Cupidónak csak szárnya van, szeme nincsen, azt is mondhatnánk: elidegenedett, végzet-szerű ez a szerelem, ami Shakespeare világképének ismeretében nem minősülhet túlzásnak. Puck és a szerelmesek függősége egy-egy jelenetben felcsillan, egy-egy mozzanat egészen mélyen világít bele az emberen kívül álló hatalmak sötétjébe, ilyen jelenet azonban kevés akad. Puck, Oberonhoz hasonlóan, elvonul az őt észre nem vevő civakodó szerelmesek között, máskor pedig szinte az orruknál fogva vezeti őket - egymáshoz. A rossz irányba haladó Helénát például hirtelen mozdulattal a saját párja felé irányítja, Heléna pedig mint a holdkóros követi. Ettől eltekintve azonban halvány unalom dereng a színen, amikor a fiatalok jeleneteire kerül sor, a nézők alig várják, hogy meg-jelenjenek a hús-vér mesterek, és szamárságokon törjék a fejüket.

Bús Kati Puckja bájos, csinos, kedves, néha kissé morcos, ezenkívül rengeteget szaladgál, mert túlteng benne az ifjúság. Győry Oberonja mellé talán férfi-Puckot kellett volna találni, akiben sötét, kitörésre érő energiák halmozódhattak volna. Közismert, hogy ma-

gyar specialitás Pucknak színesznőkkel való játszatása.

A drámai kapcsolat az egymással párhuzamos Oberon-Thescus és Titánia-Hippolyta között sincs meg. Ha ők nem hasonlítanak egymásra, ha nem világos, hogy Theseus Oberon tükörképe a materiális valóságban, Hippolyta pedig Titániát tükrözi, a darab óhatatlanul szétesik. Baracsi Ferenc képtelen embert faragni Theseusból, hosszú tirádáit nem tudja emberivé, bölccsé és meleggé tenni, és nemcsak Oheront nem juttatja eszünkbe, de Theseus is megfoghatatlanná válik. Hippolyta (Labancz Bor-hála játszotta) annyira háttérbe szorul, hogy a legalább szépen szavaló Titániát (Timár Éva alakítja) sem asszociáltatja. A belső összefüggés hiányában a néző alig várja, hogy a felesleges fejedelmi pár lelépjen a színről.

Hasonló módon a négy szerelmest játszó fiatal színészek sem nagyon tudnak mihez kezdeni *az amúgy* is éppen csak felvázolt szerepekkel. A két fiú és a két lány Shakespeare-nél alig különbözik egymástól, egyéni vonásaik nincsenek, mind a négy fiatal csupán fikció. Két megoldás adódik: vagy azt hangsúlyozhatja az előadás, hogy a négy szerelmes tetszés szerint fölcserélhető, tehát nem ők, hanem a velük manipuláló érzés, a szerelem a lényeges, vagy pedig önkényesen, hangsúlyokból, mozgásból valamilyen jellemet tulajdonítanak az egyes alakoknak. A két megoldás közül valószínűleg az előbbi áll közelebb Shakespeare szelleméhez, aki talán szándékosan ábrázolta egysíkúan a szerelmeseket, hogy kiemelje a szerelem minden-ható erejét, akaraton kívüli jellegét. A fiatalokat ebben az esetben drótonráncigálná a Puck által is irányított szerelem, a vígjátéki hangulatba pedig tragikus árnyék vetődne még akkor is, ha a fiatalok életteljesen és jókedvűen komédiáznak. A pécsi előadás a másik lehetőség, a határozottabb egyénítés mellett döntött., amire elsősorban Sipeki Ti-bor felfogásából lehet következtetni, aki minden alkalmat megragad, hogy kiabáljon és idegeskedjék csak azért, hogy a visszafogottan és rokonszenvesen ját-szó Kiss Istvántól valamiben különbözzék. Az egyénítésnek ez az útja persze műkedvelő szinten is járhatatlan. A két lányt játszó Szabó Tünde és Vajda Márta valamivel több sikerrel igyekszik vonzó és bájos lenni, de bármilyen is a koncepció. több fiatalos hév, némi ma-kacs duzzogás, valami kevés szeleburdi

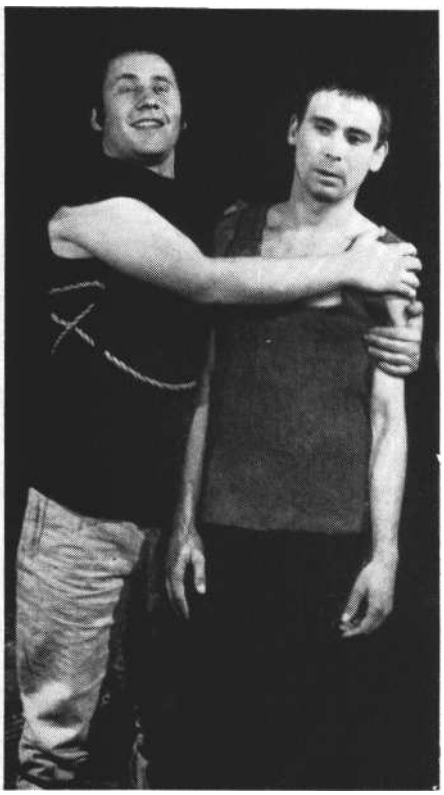
SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
KISS ISTVÁN (LYSANDER), SZABÓ TÜNDE (HERMIA) ÉS BUS KATI (PUCK)

ság legalábbis részben pótolhatta volna, amit Shakespeare valóban nem írt meg.

Mindennek következtében a mesterek, akik egyébként remekül komédiáznak, nagyobb hangsúlyt kapnak a darabban, mint ami funkcionálisan megilletné őket. Az egész játék voltaképpen a legegyszerűbb, legevidensebb humorforrás kiaknázására redukálódik, és már nem az a múlt századi probléma áll fönn, hogy a mesterek milyen jogon kerülnek ebbe a mesejátékba (a romantikának is, a kispolgári. ízlésnek is igaza volt a maga szempontjából), hanem az a kérdés, hogy a mesterek jelenetei mellett mit keresnek a tündérek és a bolyongó szerelmesek - a felséges párról már nem is beszélve. Ezért tökéletesen homályban marad, hogy a mesterek miért éppen a Pyramus-Thisbe paródiát adják elő, hiszen előadhatnának bármi mást is, aminek nincsen semmi értelme, ami abszurd, amin nevetni lehet. Holott köz-helyszámba megy, hogy a tragédia-paródia arról a szerelemről szól, amely az egész darab tárgya. Ez a paródia nem teljesen világos ugyan, de könnyen fel-fogható a szerelem tragikus voltának tagadásaként is, ami különösen izgalmassá akkor válna, ha az egész darabnak megvolna a Pyramus-Thisbe paródia által megkérdőjelezett tragikus felhangja. Dohai Vilmos az előadáshoz mellékelt műsorfüzetben Morozov nyomán úgy véle kedik, hogy a mesterek színielőadása „mulatságos külsőségei között is az élet realitásának kifejezését szolgálja, azt szándékozik elmondani, hogy a valóságban nem végződik minden olyan szerencsésen, mint a színpadi vígjátékokban." Kétséges, hogy ez a fölfogás ráerőszakolható-e a Shakespeare által megírt figurákra. Shakespeare nagyon ritkán alkalmazott didaktikus módszereket, még fiatal korában is elvétve. Vannak kutatók, akik a tragédia-paródiát egyenesen a *Rómeó és Júlia* önkritikájaként értékelik, de ennek is csak úgy volna értelme, ha magában a darabban nyerne valamilyen meghatározott funkciót.

A mestereket játszó színészek egyértelműen dicsérhetők. Valamennyien kitörő örömmel komédiáznak, persze ne-kik van a legkönnyebb dolguk, kedvükre lubickolhatnak a színház ősáramlatában, kiélhetik karikírozó hajlamukat. A Gyalut játszó Szivler József a Dusát alakító Somodi Kálmánnal együtt kitűnően tud hallgatni, az utóbbi Thisbe szerepében is ellenállhatatlan humorral darál, mozdulatlan faarca óhatatlanul nevetésre ingerek Nagyon jók a többi szerepben: Kovács Dénes, Paál László és a remekül falazó ifj. Kőmíves Sándor.

Koltai Róbert Zuboly-alakítása pedig egészen kiváló. Az ő szerepe természe-



SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(PÉCSI NEMZETI SZÍNHÁZ)
KOLTAI RÓBERT (ZUBOLY)
ÉS SOMODI KÁLMÁN (DUDÁS)

tesen a darab egészének szempontjából nem döntő, Zuboly minden rendezői koncepcióban kabinetalakítási lehetőség marad, humora, bumfordisága máig az egyik legelevenebb Shakespeare-alakká teszi. Koltai Róbert nagy kedvvel, igen tehetségesen kelti életre ezt a halhatatlan figurát, első pécsi szerepében elfogulatlanul komédiázik, élvezi a játékot, tele van vele a színpad. Semmi különöset nem csinál, csak jókedvű, csak tehetséges, csak kulturáltan bohóckodik, és örömest elhisszük, hogy Thisbét és az oroszlán szerepét is jól játszaná. (Titokban nemcsak ilyen Zubolyféle vaskosabb szerepeket szánnánk neki, nem is csak karakterszerepeket, hanem igazi főszerepeket is, és egy kicsit félünk, hogy ezt a kitűnő fiatal színészt be ne skatulyázzák. Kár lenne, mert Koltai nem mindennapi, egyéni bája többre hivatott.)

Szólni kell még a szövegmondásról, főként a lírai betétek szavalásáról. A szereplők többsége elhadarja a szavalandó részeket, és mindenki fellélegzik, amikor túl van rajta. Az egyetlen kivé-tel ebből a szempontból Timár Éva, aki nagyon szépen szaval, élvezet hallgatni - ő azonban szerepének más lehetőségeit nem használja ki, nem eléggé érzéki, nem eléggé nőstény, nem eléggé nevetséges a szamárrá változott Zubollyal való jelenetében. (Megint csak a szerepek összefüggésére kell utalnunk: ennek következtében Oberon lehangoltsága sem eléggé indokolt.) Baracsi Ferencre különösen hosszú körmondatok jutnak, amelyekkel beszédtechnikai szempontból is nehezen tud megbirkózni.

A nem túl gyors iramú előadás hosszadalmas balettbetéttel záródik, amely valószínűleg a darab érzékiségét hivatott megjeleníteni, ez a kísérlet azonban sikerületlen marad. A darab közepén talán több értelme lett volna. A másik betét, amikor Titániát altatják el tündérnőszolgái, sokkal jobban sikerült. A koreográfiát Eck Imre tervezte meg-szokott stílusában, amely azonban kissé önkényesnek hat a shakespeare-i közegben. Kocsár Miklós zenéjénél valamivel több, hatásosabban, keményebben humorizáló zene nem ártott volna az előadásnak, még akkor sem, ha figyelembe vesszük, hogy milyen nehéz vállalkozás Mendelssohn után modern kísérőzenét írni *a Szentivánéji álomhoz*.

Vata Emil díszletei és Kalmár Katalin jelmezei jól sikerültek. A díszlet egyetlen lugast ábrázol, amely hátulról megvilágítva, határozatlan körvonalakkal hol erdőt, hol valamilyen palota homlokzatát jeleníti meg. Egyetlen hibája, hogy a pécsi színház amúgy is kicsi színpadát még inkább összeszűkíti, annak ellenére, hogy a színpadot a rivaldán túl is meghosszabbítja, így a robbanékonyabb, fiatalosabb mozgásra lehetőség se nagyon kínálkozik. A jelmezek egyszerűek, szerények, de találóak, egyetlen bevallott feladatuk az, hogy a tündéreket az emberektől, a rangosabbakat a köznéptől megkülönböztessék, ennek a feladatnak pedig maradéktalanul eleget tesznek. Visszafogottan, ízlésesen még mai öltözködésünkre is utalnak. A célszerű szerénység jellemzi Léka László maszkjait is.

Egészében véve: a pécsi előadás sok kellemes perccel ajándékozott meg. Győry Emil és Koltai Róbert nagyszerű élményt nyújtottak, bár a darabban rejlő mélyebb lehetőségek nagyobbrészt ki-használatlanul maradtak.

Shakespeare: Szentivánéji álom. Pécsi Nemzeti Színház.

Rendezte: Dobai Vilmos; díszlet: Vata Emil; jelmez: Kalmár Katalin; koreográfia: Eck Imre. Szereplők: Baracsi Ferenc, Galambos György, Kiss István, Sipeki Tibor, Bősze György, Paál László, Szivler József, Koltai Róbert, Somodi Kálmán, ifj. Kőmíves Sándor, Kovács Dénes, Labancz Borbála, Szabó Tünde, Vajda Márta, Győry Emil, Timár Éva, Sólyom Katalin, Bús Katalin, Kálny Zsuzsa, Kátoly Gabriella, Kemény Eszter, Karádi Judit.

AZ IFJÚSÁGI SZÍNHÁZAK HELYZETÉVEL

foglalkozik az Arcoscenico. Kiindulópont-ként leszögezi, hogy ma Olaszországban rendkivül elmérgesedett a színházi élet válsága, már szinte közhely a színházi válság állandó felemlegetése és bár újabb és újabb módokat találnak ki élelmes mű-vészek és impresszáriók, hogy a közönséget becsalogassák a nézőtérre, egyelőre ezek a törekvések nem vezetnek sikerre. Az emberek távol vannak a színháztól, mert az nem jelent számukra semmit, sem társadalmi értelemben, sem szórakoztató jellegét tekintve. A jelenlegi helyzetben fokozottabb figyelmet kellene fordítani az ifjúsági színházak helyzetére. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az általános színházi válság közepette még inkább elmélyült a szakadék az ifjúság és a színházművészet között s ez az elkövetkező idők színház-kultúrájára is rá fogja nyomni bélyegét. A fiatalság számára nem teremtették meg a színházba járás lehetőségét, így az embereknek fiatal korukban nem válik kulturális szükségletté a színház, és a későbbiekben már nagyon nehéz s egyre nehezebb lesz érdeklődésüket iránta felkelteni. A cikkíró elismeri, hogy van és működik Olaszországban néhány olyan szín-házi vállalkozás, amely kifejezetten az ifjúság számára mutatja be előadásait s akad néhány író is, akik hajlandók az ifjúság számára játszható darabokat írni, de ezek száma elenyészően kevés. S amíg nem sikerül 200-300 lírás átlagos belépőjegyárakat biztosítani, aligha hihető, hogy tömegméretűvé lehet tenni az ifjúság színházba járását. A lap sürgeti, hogy az évenkénti különböző konferenciák helyett, melyeken mindig szép szavak hangzanak el az ifjúsági színházak siralmas helyzetéről, a jövőben hathatósabb és főként anyagilag is támogatott intézkedések szülesse-nek.

(Arcoscenico, 1970. május-június)

arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR

Horváth Ferenc a pódiumon

A negyvenen túliaknak és ötvenen innenieknek az a nemzedéke, amelyhez én is tartozom, már nem mint forradalmat, hanem mint kész eredményt ismerte meg azt a színészies pózoktól mentes versmondóstílust, amelyet Ascher Oszkár hozott a hazai versmondásba. E nemzedék - pontosabban e generációnak azok a képviselői, akik a harmincas évek legvégén kezdtek feltűnni a Vajda János Társaság rendezvényein, a Skót Misszióban, a Magdolna utcai Vasas-székház előadótermében - természetesnek találta, *hogy* úgy kell például Karinthy-verset mondani, egyetlen mozdulat nélkül és elenyészően kevés hangsúllyal, ahogyan azt a kopaszodó, szigorú arcú Ascher csinálta. És forradalmian újnak valóban azt a módot éreztük, ahogyan - többek között - a fiatal Horváth Ferenc hozta elénk a verset. Ő ugyanis nem rejtette el azokat az érzéseket, amelyeket a vers a szavalóban kiváltott. És mert az általa elmondott versek többségükben tartalmilag is forradalmasak (vagy legalábbis abban az időben tilalmasak, lázítók) voltak, el lehet mondani, hogy az általa interpretált szavakkal, de az azokat kísérő mozdulataival és hangsúlyaival is lázította közönségét. Azzal az érzéssel ültünk a - néha csak egy szűk szoba néhány széksorát jelentő - néző-téren, hogy a versmondó nemcsak hozzánk, hanem helyettünk is szól. És nem-csak szól, hanem tesz, cselekszik is.

- Az a nemzedék, vagy ha úgy tetszik, az a társaság, amely a harmincas évek közepén-végén fejlődött versmondóvá is, forradalmárrá is, kora ifjúságában még találkozott azzal a kulisszákat hasogató versmondással, amely akár még a haladóbb tartalmat is színészkedéssé degradálta. És azt is észre kellett vennünk, hogy a közönségben - még a legérzékenyebben is - egyfajta ijedelem, megrettenés alakul ki a versmondó megjelentekor. Szemüket is lesütötték, mint-ha csak azt éreznék, hogy valami kínos, esetleg botrányos jelenetnek lesznek a tanúi, ha feltekintenek. Ezért volt számunkra reveláció az a jelenség, amelynek. Ascher Oszkár volt a neve. Felszabadított bennünket a szorongásoktól, az előítéletektől, hogy aztán mi is felszabadítók legyünk. De itt ki kell mondanom egy nevet, amelynek viselője hozzájárult ahhoz, hogy Ascher - és majd mi is - megtaláljuk a saját nevünket. Természetesen ódry Árpádról van szó, aki nekem is igazgatóm volt a Színművészeti Akadémián. Ó jelentette az Ascherhez vezető lépcsőfokot a magyar versmondásban, mint ahogy sok mindent jelentett még: olyasmit, amiről már beszéltek, de olyasmit is, amiről még nem. Nem az én feladatom azonban ódry méltatása. Itt inkább csak azt az ő életében nem jelentős - számomra azonban sorsdöntő - esetet mondanám el, hogy 1937-ben, a Toldi Előhangjának és Első énekének elmondásával megnyertem az Akadémia szavalóversenyének 100 pengős első díját. Pontosabban - és éppen ez benne a „vicc" - a szavalóversenyt (az igazi versmondás hiányát és szükségét felismerve) maga Ódry alapította, és az említett százast sem az Akadémia pénztárából, hanem az ő zsebéből fizették. Különben: a klasszikus szöveget azért választottam, mert tudtam, hogy tetszeni fog az „Igazgató Úr"-nak. Azt azonban, amit belevittem Arany János szövegébe - szerelmes vallomásomat az igazi magyarsághoz, megkapaszkodni akarásomat a szép hagyományokban és általában a szépségben - már nem „kiszámítottan" szólaltattam meg. Magam is akkor tudtam meg, hogy miről is van szó, amikor barátaim figyelmeztettek rá - a versmondás után. S a tisztultabb magyarságnak ez a keresése és vállalása (a magyarkodás korában) Ódry közvetlen és közvetett - mindenképpen felszabadító - nevelése volt.

Bóka László mondta el 196o novemberében, Horváth Ferenc egyik önálló estje előtt az Egyetemi Színpadon (szövege, sajnos, nem jelent meg nyomtatásban), hogy Schöpflin Aladár „nagy huszárbajszának védelme alatt" látogatott el arra a bizonyos alkalomra, ami-kor egy fiatal, szőke növendék - „valami Horváth" - az Előhangot elszavalta. Bókát az ragadta meg, hogy a koránál is ifjabb, „kisgimnazista" arcú fiú nem úgy lépett fel, hogy „tessék kérem, ide figyelni, én most szent szöveget mondok", de úgy sem, hogy „ne is tessék ide figyelni, nem fontos a vers, nem fontos semmi". A fiatal Bóka László - az egyáltalán nem romantikus beállítottság*, antifasiszta irodalmár - a versmondást hallgatva, úgy érezte, hogy egy tábortűz mellett ül, együttérző barátok között, és nem is verset hall, régi vagy új, szent vagy profán szöveget, hanem azt, hogy valaki mesét mond. Értelemhez és szívhez szólót.

- Ascher életében is nagy szerepe volt Ódrynak. Ami életünkben pedig Ódryn keresztül, ódry segítségével jelent meg Ascher. Éppen ezért valójában soha nem hittem el, amit pedig mondott is, leírt is Ascher, vagyis, hogy számára a vers: fekete betűk a fehér papíron. Én azt találtam meg Ascherben - és viszonyában a vershez - amit a Túrkevéről Pestre került fiú, a kiscserkész, a látszerészinas, majd segéd, aztán színi-akadémista, i aki voltam, öntudatlanul is keresett. Azt tudniillik, hogy egy ver-nek nemcsak értelme van, hanem többszörös értelme is, olyasmi, amit sem pusztán fogalmi közléssel, sem pusztán zenével nem lehet kifejezni. Es hogy a bánatos vagy tragikus versek is - ha igazi versek - azt sugallják, hogy bár-milyen küzdelmes is, meg ellentmondásos, legbenső lényegében nehezen érthető, mégsem értelmetlen az élet. A versek értelmét és a verseket szülő világ értelmét tudta nem egyszerűen megragadni és nem is pusztán csak megfogalmazni, hanem megtestesíteni Ascher Oszkár, amikor egy harci ódát is pátosz (legalábbis hamis, sallangos pátosz) nélkül adott elő, és amikor egy kétkedő, szomorkás, ironikus vagy önironikus versből is ,ki tudta hozni" azt, hogy

HORVÁTH FERENC

ez is az ember fegyvere a pusztítás - esetleg az önpusztítás - erői ellen. Az, aki szavalni hallotta Aschert, nemcsak egy stílussal - ahogy többször leírták: „nemszínészi", „puritán" stílussal - találkozott, hanem Ascher hangjával, alakjával, tekintetével, szemüvegével is. Az ő érzelmei - amelyek voltak és amelyeket a nézőtéren ülők is éreztek - az ő sajátos stílusában, visszafogottságában, kemény fegyelmében, ha úgy tetszik, kopárságában tudtak legjobban érvényesülni. Azt is mondhatnám, hogy az ő versmondói lírája az a makacs szenvedély volt, amellyel szentimentalizmusra csábító korokban az érzelgősség legkisebb árnyalatát is kerülte. Nekem azonban éppen ez az őt annyira kifejező, „testére szabott" stílusa azt tanította, hogy találjam meg a magam stílusát! Prófétai makacssága azt sugallta, hogy saját egyéniségem szerint szolgáljam az értelem költészetét és a költészet értelmét. Azt hiszem azonban, hogy egy kicsit fellengzősen fejezem ki magam. Tulajdonképpen csak azt akarom monda-ni, hogy Ódry Árpád nélkül és Ascher Oszkár nélkül nem lehettem volna vers-mondóvá.

Csoóri Sándor - akkor még egész fiatal költő - írta Horváth Ferenc egy régebbi önálló versmondó-estjéről: „Horváth Ferenc nem hajlik a felé a nemes puritanizmus felé, amely - többi közt - Ascher Oszkár művészetét jellemzi. Ez nagyobbára előnyére is válik. Ascher intellektuális művészete sokkal inkább a belső, zártabb formájú cselekvéshez igazodik, mint az övé. Persze, színészi eszközeivel, gesztikulációival Horváth is csak úgy segít a vers megértésében, mint ahogy mi szoktunk segíteni magunk megértetésében egy-egy kéz-, egy-egy fejmozdulattal vagy szemünk, homlokunk ösztönös rándulásaival." S ugyanennek *(a Színház- és Filmművé*szetben megjelent) tanulmánynak egy más helyén: „Művészete férfias, indulatokban élő művészet. Nem intellektuális, inkább érzelmi természetű, s érzelmei, indulatai is akkor fonódnak ikererővé, amikor a vers mondanivalójának belső fejlődése vagy története medrében jut el a befejezésig, vagy amikor maguk az érzelmek fejlődnek. A szenvedély hullámverésében s az epika sodrában talál igazán magára. A gondolati részeket is a lélekre hangolja."

-- Hosszú szünet után, 1955 novemberében kezdődött el a „Szállj, költemény"-sorozat, amely módot adott akkori magyar versmondók - Palotai Erzsi, Gobbi Hilda, Ascher Oszkár, Major Tamás - önálló estjeire. Én is akkor mondtam újra verset úgy, hogy a műsor megszerkesztése - amelyet Bóka László egy regény felépítéséhez hasonlított - szintén hozzátartozott a versmondáshoz. Szomorú, hogy például Baló Elemér, aki ekkor még nem volt nagyon idős, csak nagyon fáradt, már nem vett részt eb-ben a szép versenyben. Baló Elemér is mesterem, mesterünk volt: ha játszani akarnék a szavakkal, gondolatokkal, akkor tán azt is mondhatnám, hogy míg Ascher az értelem, az értelmezés mögött szólaltatta meg az érzelmeket (tehát nem volt csak „intellektuális", hiszen igazi művész nem csupán „intellektuális"), addig Baló a néha már sivító és vijjogó indulatok mögött vagy indulatokban jelenítette meg az értelmet. Műsorom fénypontja - számomra is - a Vén cigány volt, de ehhez a vershez és ennek a versnek az elmondásához hozzátartozott mindaz, amit előtte és utána szavaltam. Igen, egy versmondó-est összeállítása, megszerkesztése művészi munka. Ha nem is azonos egy regény felépítésével - amelyet az írónak a csak képzeletében vagy jegyzeteiben meglevő anyagból kell megteremtenie -, de biztos, hogy felér egy verseskötet összeállításával. A versek megvannak, ám semmiképpen sem mindegy az, hogy milyen sorrendben tálalják az olvasók elé. Nem mindegy az, hogy miképpen „rímelnek" egymásra a különböző költemények, hogyan perelnek egymással, miképpen felelnek egymásnak. S amikor az ember látszólag nem tudatosan szerkeszt meg egy ilyen estet, akkor is vall önmagáról, pillanatnyi lelki-szellemi állapotáról, arcáról. S a „nyitva hagyott" versmondó-est vagy annak egy-egy látszatra nyitva hagyott része, szakasza is gyötrő gondok eredménye. Befejezetlen mondatok ezek, kipontozott szövegrészek, amelyeket a hallgató egészít ki. A versmondó eze-ken a hiányokon keresztül is a játékba vonja „partnerét", a közönséget ...

1941 őszén egy budapesti, Hollán utcai (ma Fürst Sándor utca) szobában Becsky Andor lakásán kis társaság gyűlt össze, *hogy* meghallgassa Babits *Jónás könyvét,* amelynek nyilvános elmondás*át* a rendőrség letiltotta. A hosszú eposzt ketten mondták el: előbb Horváth Ferenc, aztán egy fiatal erdélyi ügyvéd, akinek művészneve - mint költőnek és mint versmondónak - Brassai Viktor volt.

- Hosszú ideig „anekdotikusnak" neveztem első önálló versmondó-estém, estjeim körülményeit, ma már inkább a „legendás" kifejezést használnám. 1941 nyarán, a háborúba való belépés előtt egy-két nappal Kolozsvárra hívtak meg, hogy Zsolt Béla előadását versekkel illusztráljam. Nem volt rádióm, és Pest-

ezsébeten, ahol laktam, nem volt telefon sem, így nem tudhattam meg. hogy gyülekezési tilalom miatt ezt az előadást is hatóságilag leállították. Fel-ültem a vonatra, és a megadott címen - doktor Resch kolozsvári ügyvédnél - jelentkeztem. Ott tudtam meg aztán, hogy mi is történt. Még aznap vissza akartam utazni - alkalmi fellépésekből éldegéltem, nem hagyhattam ki egy eset-leges budapesti lehetőséget sem -, de Resch doktor és felesége, Becsky Irén orvosnő tartóztattak, hogy csak marad-jak. És még aznap este, egy magánlakásban, amely zsúfolásig megtelt sötétedéskor settenkedve érkezett hallgatókkal, Vörösmartyt szavaltam, Adyt, József Attilát. Másnap egy másik, harmadik. este egy harmadik lakásban ismétlődött meg ez a furcsa „ciklus". Csak a negyedik nap tudtam meg, hogy az ügyvéd nem más, mint Brassai Viktor, és azután néhány estén át közösen mondtunk verseket. A hallgatók. ott valóban hallgatók voltak, mert nem tapsolhattak, mégis sem előtte, sem azóta nem volt még olyan sikerem, mint azon az - úgy emlékszem - nyolc estén keresztül, ami-kor is a versmondás (a száz éve írt Petöfi-verseké és a csendes Arany-verseké is) a drámaivá lett, kor elleni tiltakozássá fokozódott, és amikor a kor drámaisága különösen érzékennyé tette a versmondót is, a „nézőtéren" ülőt is a különböző képek, hangsúlyok, rímek finomságai iránt. Kommunisták közt, antifasiszták közt, emberek közt voltam. A háborút gyűlölő emberek között a háború kitörésének perceiben! Brassai Viki pedig barátommá lett, amíg csak el nem vittek bennünket. Őt a mártírhalálba, engem meg a halál közelségébe. Hogy aztán majd visszatérjek, örülve életemnek, az életnek, és gyászolva mindmáig a Brassai Viktorokat.

A „kísérleti esztétika" különböző *mo*dern - *és még* modernebb - eszközeivel *ma már mérni* lehet, *hogy mi* tesz széppé (korszerűbb kifejezéssel, dinamikusan harmonikussá) *egy* metaforát, *egy szim*bólumot, *egy* rímet. *És mérni* lehet *a* versek fiziológiai *és* pszichológiai hatását *az olvasóra is. Az* oly *régi vers*-mondónak azonban, *mint* amilyen Hor*váth* Ferenc *is, „hagyományos"* apparátusok *is* állnak rendelkezésére. Milyen *versek - és* költők - esetében volt *a* legtöbbször sikere, milyen volt *a* közérzete *egyik vagy* másik vers elmondása előtt, alatt *és* után?

- Szinte minden elmondott vershez fűződik valamilyen - s éppen az aktuális lelkiállapottal kapcsolatos - élményem. Alig van olyan vers, amelyet ne szerettem volna meg még jobban azután, hogy - akárhogy, még ha kevésbé sikerülten is - elmondtam. És nincs is olyan vers - olyan sem, amit pedig már sokszor mondtam el és mindig sikerrel - amitől ne félnék. Nincs? Azt hiszem, a Petőfi-versektől nem féltem és nem félek. Nem azért, mert „egyszerűek" - a legszebb, a legfontosabb, az igazi Petőfi-versek. nem egyszerüek -, hanem mert az ő repertoárja adja számomra (és azt hiszem, minden versmondó számára) a legszélsőségesebb lehetőségeket. Szabadon mozoghatok Petőfi világában.

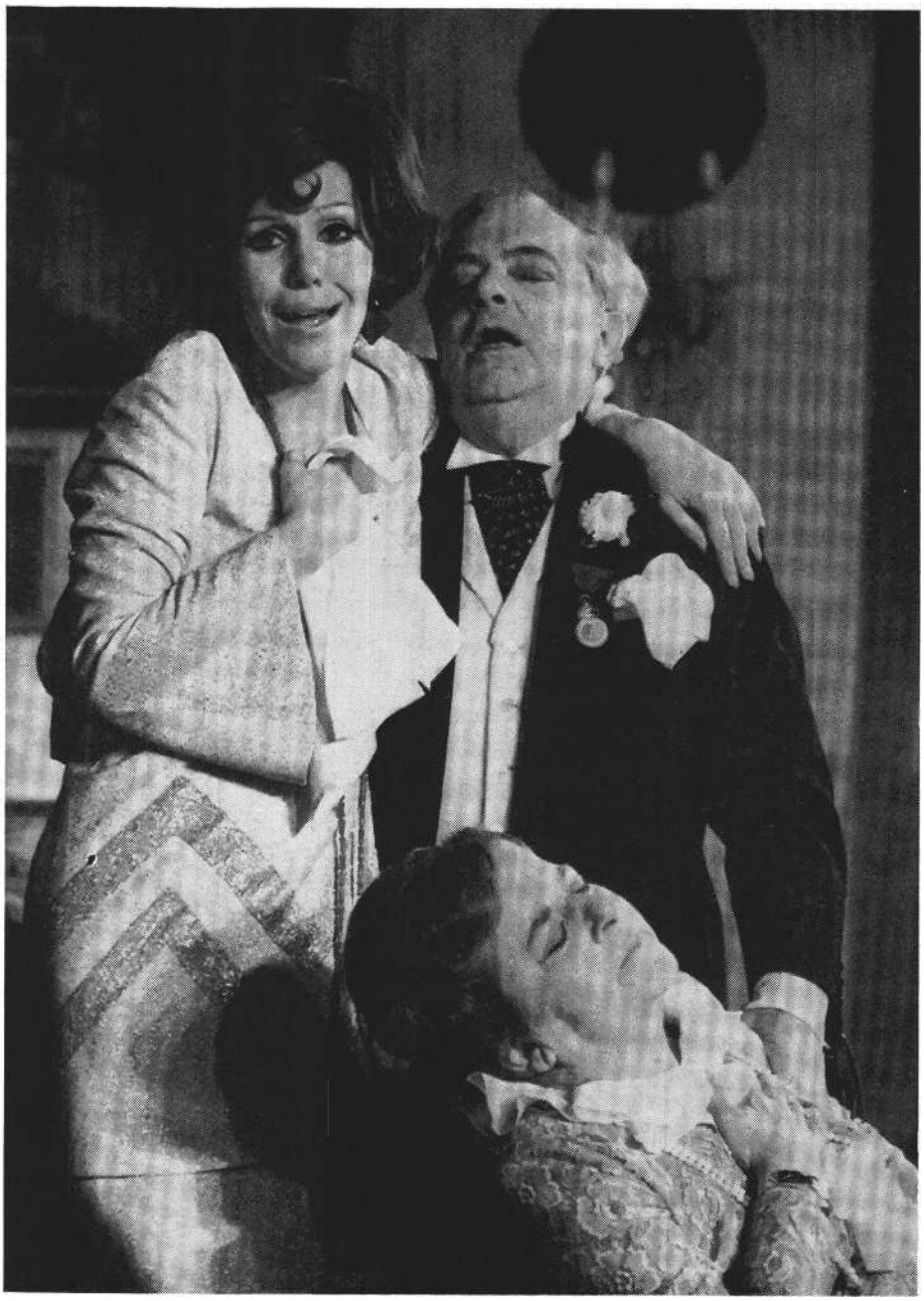
- József Attila költészete is - köz-hely, de igaz sokoldalú, nagy lehetőségeket adó. „Belefér" a hit a világ gyors megváltoztathatóságában és bele a feneketlen bánat is. Voltak modoros korszakaim, amikor - egy történelmi szükségletet leegyszerűsítőn értelmezve - úgy éreztem, hogy például József Attila bánatát némileg fel kell oldani. Ma már tudom, hogy legharcosabb, legagitatívabb verseit sem szabad „egy az egyhez", a versben rejlő hangtani és egyéb játékok, érzékeltetése nélkül tolmácsolni. Es azt is, hogy nem a versmondónak kell enyhítenie a bánatot, hanem a vers egészére - és a versmondó-est artikulációjára - kell bízni azt, hogy a hallgató megértse a költő pokolra szállást is vállaló küzdelmét a halállal. Ady versei-ben sem csalódtam, ma is úgy vonzanak, mint amikor - még mint frissen szabadult látszerészsegéd - először mondtam el a „Bántott, döfött ..."-et. De helyesbítenem is kell, mert már nem úgy vonzanak ezek a költemények, mint siheder koromban, hanem fájdalmasabban, mélyebben, ha úgy tetszik, férfiasabban. Többet értek meg belőlük, és többet is sejtek bennük. Mégis - néhány verse kivételével - m a i napig sem tudtam igazán megbirkózni Ady költészetének tolmácsszerepével. Azzal, ami más versmondónak esetleg könnyen vagy könnyebben megy ... Otthon érzem viszont magam !Illés költészetében. Amelynek szintén oly sok színe, íze van. Amelynek azonban minden színe és íze hamar meghitté válik számomra .. .

A Színházi Kislexikon adatai *szerint* Horváth Ferenc *a* felszabadulás előtt *egy évig* Debrecenben - Horváth Árpád színházában - volt *színész, s* a felszabadulás *után a* Nemzeti. *Színház* tagja lett. *Négy évig* színigazgató *is volt (Bányász Színház,* Hotxvéd *Színház, Magyar Nép-hadsereg Színháza),* 1955 *Óta a.* Madách *Színház tagján. Egy* adat *még nem szere*pel *a* Kislexükonban: 1970 tavaszán lett a *Magyar* Népköztársaság *Kiváló Mű-vésze.*

- Más alkat-e a színészé és megint más a versmondóé? Nem tudom meg-fejteni ezt az elméleti kérdést. Legfeljebb annyit mondhatok, hogy ez számomra nemcsak elméleti, hanem lírai kérdes is. Mindenesetre: nagyon jól éreztem magam például akkor, amikor a Nemzeti annak idején kölcsönadott" az akkori Madách Színházna[k]: játsszam el a címszerepét Móricz Zsigmond Ludas Matyijá[a]nk. Otthon voltam - többek között - a feledhetetlen Hemingway-darabban, az Ötödik hadoszlopban vagy nemrégiben, mint Öreg pásztor a Téli regében. És nem szégyellem bevallani, ma már sajnálom, hogy - rosszul értelmezett szeméremből - egész szín-igazgatásom alatt egyetlen szerepet osztottam csak magamra, Lavrenyov Le-számolásának Minutka sofőrjét. Ascher Oszkár is szeretett - v a g y szeretett volna - színész lenni, szerintem annak sem volt (vagy lett volna) tehetségtelen. Émlékszünk még, ugye, a Tizenkét dühös emberre.) A [szinházban] nem függ annyira az ember a közönségtől, mint a pódiumon: a színpadon főleg színésztársaitól függ, ,akik mégiscsak kevesebben vannak. Bármilyen nagy is a versmondói rutinom - lényegesen nagyobb a színészinél -, darabban játszva még soha nem rettegtem attól, hogy mi lesz, ha belesülök? Ott egyszerűen nem sülhettem - nem is sültem - bele. Pódiumon viszont már megtörtént ilyesmi, és minek. is tagadnám? - tulajdonképpen mindig csodának érzem, ha nem ez történik. Csak egy ajtónak kell kinyílnia - akár csak egy centiméternyire is - valahol hátul, csak egy szót kell (bármilyen halkan is) odasúgnia az egyik nézőnek a másik fülébe, csak egy ajaknak kell lebiggyednie (még ha nem is látom, csak sejtem), hogy valóságos földrengés támadjon bennem. Es örökösen ezzel a földrengéssel megküzdve kell de mit tegyünk, ha csak igy lehet? - kimondani azt, ami bennünk is ott van, ami nélkül nem tudunk. még saját közelünkbe se kerülni, ám amiről az: ember gyalogtáró szavakkal, a költészet segítsége nélkül csak dadogni tud.

Ősz csecsemő frakkban

Feleki Kamill a Harmóniában



FELEKI KAMILL MOLNÁR FERENC HARMÓNIA CÍMŰ DARABJÁBAN (JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ) TÓTH JUDITTAL *És* GOBBI HILDÁVAL

Molnár Ferenc József Attila színházbeli *Harmóniájában* Kornéli tanácsost játssza. A darab laza vicc-sorozat, a rendezés ódivatúan játékmesteri: Te innen jössz... Maga arról... Most nevess... Sírj... stb.-szerű. A bútorok vegyesek, a kellékek rosszak, a ruhák pocsékak. Feleki vendégként jelenik meg ebben a „prózai" színházban, hogy - mint tavaly a Tabi-darabnál a Vígben - ő legyen a legelőkelőbb, csortosian választékos, igazi arisztokratája a színpadnak, még most is, amikor egy uborkafai polgárt elevenít meg.

Az első felvonásban jobbról, a fürdőszoba felől jőve, még egy instrukció áldozata: a világoskék pizsamája fölött görögösen átvetett leplet visel, és a jubileumra kapott aranyozott lantot cipeli magával, mint egy szürketaxin járó Orfeusz. Leül, hogy borotválják és manikűrözzék: máris laza és könnyed és csevegő, amit a mi színpadjainkon alig ismernek a színészek, mert vagy a görcsös agyonjátszás és túlrészletezés vagy az emelkedett hanghordozás foglalja el a vígszínházi vívmányok helyét. Vagy - ha a színész naturalista akar lenni - motyog, agyonszabdalja „gondolkodással" a szöveget. Feleki megadja a mondatok eleganciájának, kiesztergáltságának ívét, de természetesen szabadul ki belőle az írott szöveg. Már sajátjává lényegült át. Pózol a színpadi helyzet szerint.

A második felvonásra a rossz frakk már igazivá lényegült. Nem érzik rajta a naftalinszag. Feleki haja fehér és hullámos. Egy fürt mindig kerek homlokába bukik, tulajdonképpen várható, hogy Gobbi, aki a feleségét játssza, egy-szer csak beletűzzön ebbe a gyerekesen makacs fürtbe egy hullámcsatot, mint kisfiúknak szokták. Felekiben ugyanis mindig jelen van egy nyűgösködő és nagyon akaratos kisfiú, aki sóvárog vala-mi után, de szégyelli is vágyait, mert tudja, hogy rajtakapják és megszégyenítik érte.

Nyafog és énekel, és nyávogós hangon mondja a darab szövegét, de szemben a többi színészies színészekkel: csak az ő dikciója érthető hibátlanul. Takarékos a mozgása. Hiányzik nála az az irtózás a kitöltetlenségtől, ami rossz színészekkel, de még jó táncoskomikusokkal is agyonmozogtatja az egész szerepet. Képes percekig laza és lógó kezekkel állni, hogy az azután következő egyetlen gesztus majd erőteljesebben hasson, sűrítettebben fejezze ki a figura lelkiállapotát. Itt azután olyan túlzásokig is elmerészkedik, mint amikor felesége karosszéke mellé térdel: előbb rátámaszkodik a karfára, lábai messze vannak, majdnem egyenes törzzsel hasal a levegőben; előbb az egyik, majd a másik térde ér földet, de közben még mindig lóg a támasztékon. Térdelő helyzetéből ugyan-ezen az úton kel föl: előbb fölsőtesttel emelkedik, csak azután húzza föl, alsó testét is a padlóról. Ugyanilyen elrajzolt, de a jellemzés érdekében elrajzolt túlzása az is, amikor kétszer is odabúvik Gobbihoz, mellére hajtja a fejét, szinte beletemetkezik a vállába, ruhájába, keblei közé. Hirtelen tökéletes kisgyermekké alakul át, és védekező-menekülő magáramaradottságában az erős anyához folyamodik védelemért. Nem komikus effektus - illetve persze hogy az -, de átemberiesíti és magasabb művészi szinten valósítja meg a pszichológiai közhelyet: a világ bántásai elől visszamenekülne az anyaméhbe.

Végül a harmadik felvonás színészi mesterműve.

A hosszú bankett-asztalnál kissé pityókosan és csipetnyi szomorúsággal elkevert fáradt elégedettséggel ül, iszogatva. Fokozatosan merül bele gondolataiba. Mindinkább befelé néz, és lát-

szólag mind kevesebb figyelmet fordít a körülötte történtekre. Amikor melléje ültetik a manikűröskisasszonyt (aki a szeretője), zavarában minden előtte levő tárgyat megfog, és eközben véletlenül borogatja föl a csiszolt poharakat. Csurig tölt a lánynak, de a feleségének - nagyon jellemző tévcselekvésként - csak egészen keveset. A felemelt pohárral előbb a lány felé fordul, önkéntelenül is elárulja, hogy vele szeretne koccintani és kettesben maradni, de észbekap, és jólnevelten hitveséhez fordul. Összeütik poharukat. Tétován a másik oldalra, a lány felé hajol ismét. Most már nem mer koccintani, fél, hogy megint leleplezi magát, végül egy nagyon gyors, rövid és gyerekes mozdulattal - hátha nem veszik észre - hozzáérinti a manikűröslány poharához a sajátját... már kapja is vissza a kezét, és villámsebesen fölhajtja az italt.

Ahogy visszajön az asszony és a lány párjelenete után a szomszéd szobából, ahogyan félénken kinyitja a panaszosan nyikorduló ajtót, lopózkodva, rettegve a váratlantól: rosszcsont kisfiúé a mozgása. Szemei kikerekednek és egy ősz csecsemő áll ott frakkban.

És itt, a darab végén föladja-elveti a fizikai cselekvések hálóját. Csak ül az asztalnál csöndesen, és befelé fordul, egyre szomorúbb, egyre kifosztottabb, egyre megtisztultabb és lemondóbb. Es melléje kell állnunk, mert érezzük őszinteségét, elesettségét, érezzük, hogy most mondott le örökre a szerelemről és az életről. Nem szentimentális, de érzelmileg annyira föltöltött, hogy lehetetlenség nem ennek a komikus Clausen tanácsosnak a pártját fogni ebben a Hauptmann-helyzetet visszhangozó bohózati Naplementében, amint csendesen búcsúzkodik.

M.G.P.

FELEKI KAMILL
MOLNÁR FERENC HARMÓNIA CÍMŰ DARABJÁBAN
(JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ)
FENT: MÁRTON ANDRÁSSAL, GOBBI HILDÁVAL
LENT: GYÖNGYÖSSY KATALINNAL

fórum és disputa

EMŐDI NATÁLIA

A szocialista dráma hagyományai

Mai drámaírásunkat a műfajok tarka sokszínűsége jellemzi. Ez nem mindig jelenti a színvonal magas mércéjét, sokkal inkább a kifejezési módok, az ábrázolási lehetőségek változatainak lázas kutatását, azt, hogy a szocialista dráma kialakulása és fejlődése során sok forrásból táplálkozott, sokféle hatást, tar-talmi és formai elemet ötvözött magába, hogy céljainak megfelelően felhasználja és továbbfejlessze. Fejlődésének ívét vizsgálva megfigyelhető a különböző művészeti áramlatok, drámatípusok időnkénti előtérbe kerülése, majd háttérbe szorulása, sőt elhalása. Hosszú éveken át csak a zárt szerkezetű, az idő, tér és cselekmény egységéhez közelálló drámatípus számíthatott realista alkotásnak. Vagyis e felfogás a szocialista realizmust szűk képletté egyszerűsítette: polgári drámai forma + szocialista mondanivaló = szocialista realista dráma. Majd miután polgárjogot nyert a lazább drámai szerkezet, teret hódított az epika, s az idő és tér dimenzióinak a gondolat logikájára felfűződő játéka sem számított már dekadenciának, ezt az újabb formát kiáltották ki egyedül modernnek, s mindent, aminek köze van a polgári dráma zárt világához, konzervatívnak. Természetesen ezek a színházművészeten belül dúló „konfliktusok" összefüggtek a szocialista kultúrpolitika változásaival és fejlődésével is, ez is befolyásolta, hogy mikor mi tűnt modernnek és mi konzervatívnak. Míg folytak ezek a viták, modernségről, dekadenciáról, szocialista realizmusról, az igazi értékek éltek, hatottak, új tartalommal gazdagodva fejlődtek.

A mai színház sokszínűségét tekintve értelmetlen lenne azon elmélkedni, hogy az élő dráma és színház mely formai változata jelenti a színpadon a modernséget. A modernség soha nem volt és ma sem redukálható formai kérdésre, hanem mindig a téma és a mondanivaló korszerűségét jelentette. Lehet modern színházat játszani ma is a lélek-tani dráma zárt formái között, meg-győző példa volt erre a Leningrádi Gorkij Színház Kispolgárok-előadása. Ugyanakkor a színpad a maga sajátos jelrendszerében képes asszimilálni minden drámaiatlannak tűnő kifejezési formát, mint az epika, líra, tánc, pantomim, dal, sőt a fény- és hanghatásokat is. Egymásnak ellentmondó elemeket képes egységes színházi élménnyé ötvözni, ha általuk korszerű és közérdekű gondolat keresi adekvát kifejezési formáját. A színpad halálát csak az érdektelenség, a tematikai szürkeség, az izgalmas élményt nyújtó közérdekűség hiánya jelentheti. S ilyenkor nem segít a bravúros dramaturgiai forma, mert kiáltó a spekulatív, művi úton létrejött konstrukció, az eredetiség látszatával kacérkodó epigonizmus.

Érdemes számba venni értéket jelentő hagyományainkat, felfigyelni a szocialista országok drámairodalmában külön-külön ható és összecsengő tendenciákra. A drámai forma önmagában nem modern és nem konzervatív, de segítheti *vagy* gátolhatja a dráma művészi hatékonyságát. A dramaturgiai fejlődés törvényeinek ismeretében viszont többé-kevésbé megállapítható, hogy egy adott gondolati tartalom hordozására a drámai kifejezési eszközök mely elemei a legcélravezetőbbek. A fejlődés és egymásrahatás törvényszerűségeinek ismerete tudatosabbá és hatékonyabbá teheti a dramaturgiai munkát.

Az élő múlt

Hosszú időn át Gorkij nevéhez „a szocialista realizmus megteremtője" jelző társult. Ez a megállapítás túlzás volt és főleg dogmatikus. Úgy tekintette Gorkijt, mintha minden irodalmi előzmény és folytonosság nélkül tudatos és zseniális megalkotója lett volna egy irodalmi irányzatnak, amelyet később szocialista realizmusnak neveztek el. Gorkij valóban hidat alkot a polgári és szocialista dráma között, s az ő műveiben jelenik meg először a szocializmus gondolatvilága, de kevés írónál mutatható ki pontosabban, hogy milyen szorosan kapcsolódik elődeihez, a polgári dráma óriásaihoz: Csehovhoz, Ibsenhez. És fellelhetők azok a pontok is, ahol többet, újat alkotott, ahol túllépte elődeit. Ibsen az individuális lélektani drámát fejlesztette tökéletességig, Csehov művészetében ez az individuális forma társadalmi atmoszférával gazdagodott. Gorkij tolla alatt a lélektani dráma társadalmi drámává szélesedett.

Az ibseni dramaturgia legfontosabb elemeit: a szerkesztés szigorú, szinte geometrikus zártságát, az egy szálon futó, látványos külső cselekmény nélküli drámaiságot, a mélylélektan régióiban játszódó tragikumot új formában látjuk viszont Csehovnál. Csehov hősei ugyanúgy körülhatárolt, szűk, fullasztó világban élnek, mint Ibsenéi, közös vonás az is - amin a modern polgári dráma éppen ideológiai kötöttségei folytán máig sem tudott túllépni -, hogy hőseik személytelen, megfoghatatlan ellenséges erővel állnak szemben, amely életüket tönkreteszi, emberségüket, morális tartásukat deformálja. Ibsen a morális széthullás, az élet kilátástalansága elől legtöbbször embernemesítő, kispolgári moralizálásba menekül. Csehovnak nincsenek ilyen hamis illúziói, nem hiszi, hogy az emberek morális átnevelésével megváltoztatható a világ. Hősei miközben elmerülnek a sivár szürkeségben, emberi értékeiket, vágyaikat alkoholba, cinikus öngúnyba fojtják, soha nem szűnő szomjúsággal áhítják a tisztább emberi életet, ahol az alkotó munkának célja, értelme van, ahol a tehetség nem szürkül el, s a szerelem sem torzul értelmetlen és tehetetlen önkínzássá. Csehov hősei hisznek a tisztultabb élet lehetőségében, csak éppen a cselekvésre képtelenek. Drámái mélyén a humanista gondolkodó önkínzó útkeresésének konfliktusa feszül: a változás szükségességének felismerése mellett a cél és a cselekvés módjának ismeretlensége.

A csehovi dráma a drámatörténet ritka jelentőségű fordulópontja. A XX. századi polgári és szocialista dráma egyaránt elődjének és kiindulási pontjának

tekintheti, a továbblépés mikéntje és iránya azonban világnézeti kérdés. A polgári drámában a csehovi konfliktusok személytelensége, megfoghatatlansága él tovább. E személytelen ellen-fél emberfelettivé nőtt, az ember kiszolgáltatott volna egy társadalmilag meghatározatlan világban a végsőkig abszolutizálódott. Így ami Csehovnál hamvába holt lázongás, szebb emberi élet utáni vágy volt, csírája lett a mai nyugati irodalomból oly ismert jelenség, az elidegenedés érzékeltetésének, ahol a hősök küzdenek ugyan valami ellen, amit senki sem ismer, vagy egyszerűen csak várnak valamire, de ők maguk sem tudják meghatározni, hogy mire.

Ugyanakkor a csehovi drámák fent említett eszmeisége, az elvágyódás, az értékes élet utáni vágy a szocialista gondolat szerves előzménye is lett.

Csehov azonban nemcsak gondolati síkon teremtette meg az átmenetet a szocialista drámához, hanem a drámai formát is alkalmassá tette a társadalmi fejlődés diktálta új problematika befogadására. Az ő műveiben indul el a dráma intellektualizálódási folyamata, amely a XX. századi modern dráma egyik fő ismérve lett. Csehov képes először a tudatformákban zajló változások ábrázolására. Bár a csehovi hősök felismeréseit egyéni életük kiúttalansága diktálja, a csehovi dráma nem lehangoló, szemlélete nem nihilista. Az egyén teljes széthullását, az emberi értékek esztelen tékozlását úgy tudja ábrázolni, hogy a dráma szimbolikus atmoszféráján keresztül kifejezésre jut az író ellen-tétes álláspontja. Azáltal, hogy hőseit nem sajnáltatja, hanem sorsukat iróniával szemléli, nem az érzelmekre, ha-nem a néző intellektusára kíván hatni. Ez volt az az eszmei és formai alap, ahonnan Gorkij más irányba tudott továbblépni, mint a polgári dráma, az individuális nézőponttól a társadalmilag meghatározott ábrázolásmód felé.

Az egyenes ívű, felfelé irányuló társadalmi mozgás, a forradalmi körülmények az emberi sorsok és magatartásformák sokrétűbb ábrázolási lehetőségét, dinamikusabb mozgásirányok megragadását kínálták Gorkijnak. Az egyén és társadalom eddiginél élesebb ellentétének, valamint az egyéni cselekvés és a társadalmi mozgás teljes harmóniájának ábrázolására egyaránt lehetőség nyílt.

A gorkiji hősök zömmel a letűnő világ jellegzetes képviselői, akik aktív cselekvési terüket elvesztették, s ezáltal kicsúszni érzik lábuk alól a talajt, tehát egyre élesebben szembekerülnek az új társadalmi valósággal. A társadalmi szituáció a tragédia egyik alaphelyzetét kínálja, az önmagát, saját világát túlélő hős tragikumát. Gorkij életműve ennek a haldokló Oroszországnak körképét festi: felvonulnak a lecsúszott, demoralizálódott arisztokraták *(Utolsók),* az elvont humanitásba menekülő értelmiségek (A *Nap fiai),* a nyárspolgári életforma rabjai *(Kispolgárok), s* az orosz tőkésvilág képviselői *(Élleuségek. Jegor Bulicsov). A* differenciált művészi látásmód és a mélyen kimunkált lelki folyamatok ábrázolása megóvja Gorkijt attól, hogy sommázó képet nyújtson a pusztuló osztályok képviselőiről. Tisztelettel és együttérzéssel nézi az emberi értékek pusztulását, anékül, hogy világnézetileg azonosulna letűnő hőseivel. Állásfoglalását az a felismerés diktálja, hogy a forradalmi idők parancsa a múlt kártékony erőivel együtt elsöpri azokat az értékes embereket is, akikben nincs elég emberi tisztaság és erő a jövő vállalására.

Bár Gorkij a múlt felől közelít a megváltozott jelenhez, nála jelenik meg először a társadalmi mozgásiránnyal harmóniában cselekedni tudó és akaró hős. az új Oroszország megtestesítőiben. Igaz, hogy ez az ábrázolás még bátortalan, művészi erő tekintetében nem éri utol az ellentábor rajzát, de Gorkij meg-kísérli, hogy a polgári dráma kitérője után visszaállítsa egyén és társadalom lehetséges harmóniájának ábrázolását, amelynek valódi kiteljesedését a reneszánsz művészetében láthattuk.

Gorkij kiemelte hőseit a társadalmi légüres térből, s ezzel hőseinek szubjektiv konfliktusa is társadalmilag meghatározott lett. Az írói látószög kitágulása az individuálistól a társadalmilag meghatározott felé - amely a gorkiji életműben erősödő tendenciát mutat - a lélektani drámát társadalmi drámává szélesítette.

Ez a fejlődési folyamat nem maradt hatástalan a drámai formára sem. A korai Gorkij-drámák *(A Nap fiai, Utolsók. Kispolgárok)* még többé-kevésbé változatlanul őrzik a csehovi formát, bár a forrósodó társadalmi atmoszféra már feszegeti ezeket a kereteket. A szocialista forradalom utáni évek legjobb drámáiban a szorító keretek szétpattannak. A valóság egyre erősödő forradalmi ritmusa betör a gorkiji dráma zárt világába is. A társadalmi mozgás dinamizmusa pergöbb, sodróbb erejű képsorokat diktál, nagyobb számú szereplőgárdát kíván. A legszemélyesebb dráma sem zajlik le többé négy fal között anélkül, hogy alakulásába a külső világ rohanó eseményei bele ne szólnának, sőt legtöbbször ok-okozati kapcsolatban ne állnának egymással. A késői Gorkij-drámák legjelesebbjén, *a jegor Bulic*sovon lehet lemérni leginkább a szoros drámai forma epikus fellazulásának jeleit.

Annak ellenére, hogy a forradalmi idők sodrában a gorkiji dráma formája is változott, Gorkij mindvégig megmaradt a lélektani-társadalmi dráma mű-fajánál. 'Ezek a műfaji keretek azonban a forradalmi élményanyag sokrétűségének kifejezésére nem bizonyultak alkalmasnak. Talán ez az oka, hogy Gorkij soha nem vállalkozott a forradalom nyílt összecsapásainak ábrázolására, s ezért érte - ma már nyilvánvaló, hogy méltánytalanul - a konzervativizmus vádja a fiatalabb nemzedék részéről.

A következő szovjet drámaíró nemzedéknek a pályakezdés első nagy élményét a szocialista forradalom adta, témavilágát a forradalom és polgárháború eseményeiből merítette, s a gorkiji drámával ellentétben a társadalmi rend forradalmi' átalakulását a társadalmi osztályok közvetlen, éles összeütközésein keresztül ábrázolta. *A* nyílt forradalmi harc színrevitele lazább szerkesztésmódot, cselekménydús meseszövést kívánt. E nemzedék a drámaépítés technikáját tekintve főleg a schilleri dramaturgiához nyúlt vissza. De míg a régibb korok klasszikusainál az ábrázolt kor egy-egy nagy személyiség személyes drámájának hátteréül szolgált, a forradalomban születő új dráma egyik sajátsága, hogy az alakuló történelem száguldó eseményei kerülnek előtérbe, főszereplővé pedig a történelmet alakító nép válik. Trenyov, Ivanov tolla alatt születik ez az újfajta dráma, amely összeolvasztja a történelmi és társadalmi dráma kategóriáját. A kor történelmét látjuk a színpadon, a hősök pedig azok az egyszerű emberek, akiket a forradalom hősökké növel.

A drámaszerkesztés technikáján túl a művészi látásmód, az ábrázolás romantikája szintén a schilleri hagyományhoz kapcsolja e drámatípust, melynek legfőbb pozitívuma az őszinte hangú, szuggesztív hatású, szocialista pátosz. A forradalmi hatás azonban az ábrázolásmód romantikus szélsőségeivel párosult, s így gátolta a szocialista forradalom viszo-

nyainak sokrétű áttekintését. S mivel a figurákat a „forradalmár-ellenség" végletes kategóriájába sorolta, lehetetlenné tette a jellemek fejlődésének, a hősök belső küzdelmének mélyreható rajzát.

Ma már világos, hogy a forradalmi romantika hangvételével jelentkező drámatípus vált leginkább a sematizmus melegágyává. A társadalmi és kultúrpolitikai tényezőkön túl ez a forradalmi romantika szemléleti sajátságaiból is fakadt. Míg az osztályharc fegyveres összecsapásainak drámai megjelenítése volt a feladat, ezek az ábrázolásbeli gyengeségek nem ütköztek elő szembetűnően, sőt nem egy méltán nagy színpadi siker is született (Trenyov: *Ljubov Jarovaja,* Ivanov: *Páncélvonat).* Amikor azonban a békés évek más jellegű konfliktusai kerültek előtérbe, kiderült, hogy forradalmár-ellenség szembenállásának drámai képletté merevítése a valóság el-szürkítése, sőt meghamisítása.

Míg a forradalmi romantika körébe sorolható műnek a sematizmus leküzdésével kikoptak a szocialista dráma fő áramából, a csehovi-gorkiji hagyományhoz kapcsolódó lélektani-társadalmi dráma új tartalommal telítődve a szocialista drámairodalom szerves alkotórésze maradt.

Új utakon,

Az első világháború kitörése után a polgárság is ráébredt teljes emberi kiszolgáltatottságára a kapitalista állam- és hadigépezetben. A forradalom szelét érző kapitalista világ a polgári értelmiség szemében is elvesztette stabilitásának látszatát. Fiatal, tehetséges művészek egész sora lázadt fel a polgári élet-forma keretei, a nyárspolgári ízlés el-len. Az izmusok, a művészeti avantgarde a munkásmozgalom és a proletárforradalmak kísérőjelensége volt. Polgárellenességük azonban megállt a burzsoá rend felületi jelenségeinek ostorozásánál, sokszor hangos handabandázás, nyárspolgár-riogatás maradt, újító és meg-újuló törekvésük nem tudott továbblép-ni a szubjektív idealizmus talajáról. Kétségtelen azonban, hogy amíg a polgári dráma az üzletté laposodó színházban egyre inkább kommercializálódott. háromszögdrámák álkonfliktusait s a polgári világ hazug romantikáját kínálta, a társadalmi haladás az avantgarde irányzatokban találta meg kifejezési formáit.

Az izmusok anarchista, burzsoáellene hevületétől a társadalom fejlődéstörvényeinek felismeréséig hosszú az út, Kevés írónak sikerült az izmusok útvesztőiből elérkezni a XX. század tudományos világnézetéig, de ők a szocialista dráma teljesen új ágát teremtették meg azáltal, hogy az eddigiektől merőben el-térő mondanivalójuk számára a kifejezési formáknak is meghökkentő újszerűségét hozták. Túlzás nélkül elmondható, hogy a század eleji izmusok tarka sokfélesége a szocialista dráma másik nagy ágának, az epikus drámának vált forrásává, bölcsője egyrészt a weimari köztár-saság, másrészt a fiatal szovjet állam volt.

A XX. századi dráma újabb mérföldköve, akihez forrásként egyaránt visszajár a polgári és szocialista dráma is: Bertolt Brecht. Dramaturgiai tételeivel lehet egyetérteni vagy vitatkozni, de letagadni, hogy átformálta a színházat, nem lehet. Dramaturgiája és drámai életműve hatással van még azokra is, akik elméletét elutasítják.

Noha Brecht soha nem vállalt nézetazonosságot az expresszionistákkal, mert az álpátosz taszította, korai műveinek individualista-anarchista társadalomszemlélete az expresszionistákkal rokonítja, sőt az expresszionizmus számos forma- és stíluseleme végigkíséri egész életművét. (Például a harsány hangvétel.) Az anarchista lázongás, majd a didaktikusan politizáló tandrámák korszaka után jut el Brecht a filozófiai tudatosságig, mely éppen a német társadalom fasizálódásának időszakával esik egybe. A marxizmus megértése segíti drámaelméletének helyes alakulását is. Ekkorra kristályosodik ki a maga teljességében az a műfaj, amelyet epikus dráma néven ismerünk. Ezek a drámák fiatalkori műveinek problémáit hozzák vissza ismét, de művészileg és ideológiailag magasabb szinten. Egyén és társadalomi viszonyában nem lát többé olyan feloldhatatlan ellentétet, mint munkássága első korszakában. A fő probléma továbbra is az ember helye és szerepe a társadalomban, de a horizont kiszélesül. Nem is elvont tételeket akar már megmagyarázni, mint a tandrámákban, hanem az egész emberiséget érintő kérdésekre keresi a helyes választ. Miért dúlnak az osztálytársadalmakban pusztító háborúk *(Kurázsi mama)?* Mivel tudta a fasizmus a tömegek széles rétegeit a zászlaja alá sorakoztatni *(A rettegés birodalma)?* Miért uralkodik farkastörvény a kapitalizmusban, amely visszájára fordítja az ember jó tulajdonságait is *(Szecsuáni jó ember)?* Mi a feladata a tudósnak és milyen felelősség nyugszik a vállán az atomkorban *(Galilei élete)?* Az egyénben már nem az ellenséges társadalom áldozatát látja, hanem az ember felelősségét hirdeti a világ sorsáért. Felelős mindenki, aki gyáva cselekedni, aki gerinctelenül meghajlik az embertelen hatalom előtt, aki tudását áruba bocsátja. A világ jobbá formálható, s az ember feladata, hogy átalakítsa. Egyén és társadalom érdekei tehát nem ellentétesek, egy lényeges ellentét van: a kizsákmányolók és kizsákmányoltak ellentéte.

Erre az eszmei szintézisre jutott el a brechti epikus színház 1920-tól 1949-ig. A valóság dialektikájának feltárása lehetetlen a hagyományos realizmus módszereivel, a figurák szigorú egyénítésével, a történet egyediségének hangsúlyozásával. Az írói cél megnövekedett volta megköveteli mind a történet, mind a figurák erőteljes általánosítását, szimbolikus típusokká növelését. A típusalkotásnak ez a stilizált módja azonban már nem mechanikus, mint volt a tandrámákban, mivel a figurák megteremtése közben is egy-egy társadalmi típus ellentmondásos összetevőit keresi, cselekedeteinek okait kutatja, következményeit elemzi, s e folyamat végén ítéletet mond, nézőit is állásfoglalásra késztetve. Az ítéletalkotás során mindig saját kora emberéről mond véleményt, bármilyen fiktív történet hősét láttuk is. Például a harmincéves háború markotányosnője a II. világháború előkészítésében segédkező kispolgár felelősségéről beszél. Kurázsi mama kétlelkűsége révén a kispolgári mentalitás szimbólumává nő.

Az epikus színház tehát nem formai kérdés, hanem az ábrázolásnak abból az igényéből fakad, hogy a világot változónak és változtathatónak mutassa be. Maga Brecht is elismeri, hogy az epikus színház elnevezés formális, és nem fedi teljesen a mögötte levő tartalmat. Az általa használt formaelemeket (táblák, vetített képek, elidegenítő effektusok) nem tartja egyedül üdvözítőnek, csak egy módnak a lehetségesek közül, mellyel a társadalom változó és változtatható voltát kívánta érzékelhetővé tenni. Kifejlett művészetének lényege az az írói attitűd, amellyel a környező világ dolgaira reagált, s az az igazságkutató szenvedély, amellyel a jelenségek mögötti lényegig hatolt.

Ahogy Gorkij, úgy Brecht sem magányos csúcs a drámairodalomban, s az epikus dráma műfaja sem egyedüli újító

műve. Maga Brecht vallja, hogy írói módszerének sok elemét készen találta Shaw drámáiban. Kétségtelen, *hogy a* polgári társadalom álszent normáinak groteszk kigúnyolásában sokat tanult Shaw-tól, csak éppen következtetéseiben sokkal messzebbre ment. S hogy az új dráma kimunkálása a társadalmi fejlődés követelménye volt, bizonyítja, hogy egyidejűleg is szinte minden kapcsolat nélkül, a proletárforradalom győzelme után a fiatal szovjet államban a Brechtével rokon dramaturgia és színházi irányzat indul erőteljes fejlődésnek. De míg Brecht a kapitalizmus viszonyai között keserves és hosszú utat tesz meg az eszmei tisztánlátásig, s ezzel egyidejűen művészete kiteljesedéséig, az orosz burzsoá rendet a futurizmus oldaláról támadó művészek számára a forradalom lökésszerűen tisztázza a hovatartozás kérdését, majd meggyorsítja művészetükben az eszmei és formai rend megteremtését is. E kor szovjet írói gyorsabban és zökkenőmentesebben terem-tik meg az új drámát és színházát, mint Brecht. Az eltérő társadalmi viszonyok magyarázzák a weimari politikus színház és az új szovjet színház közötti hangvételbeli különbséget is. Brecht és tanító-mestere, Piscator dokumentáló tárgyilagossága, vitázó kedve, fanyar gunyorossága a kapitalista, majd fasizálódó társa-dalmi viszonyok nyomását tükrözi. A kor szovjet drámájának és színházi stílusának viszont fontos tartozéka a forradalmi pátosz, ami ugyancsak társadalmi valóságból táplálkozik. A különbségek mellett az írói cél és a téma megközelítési módjában szembetűnőek az azonosságok. Majakovszkij szatíráiban a futurizmusból vett stílusjegyek mellett jelen van a brechti elidegenítő szándék is. Negatív figuráival, az általuk bemutatott magatartásformákkal állásfoglalásra akarja késztetni nézőit, s ezáltal változtatni gondolkodásukon. Ezért nem elégedhet meg ő sem a humor szokványos, naturális eszközeivel, hanem a szélsőségekig megy el. A vizsgált emberfajtákat szinte nagyítóüveg alá helyezi, ahol hibáik, társadalmilag káros tulajdonságaik a torzító tükörben végső következményükig kifejlesztve jelennek meg. E vizsgálódás során figuráit bábuként mozgatja, hangsúlyozva a színpadon látottak játékjellegét, hogy nem a valóság reális bemutatásáról, nem konkrét esetekről van szó, hanem skiccszerűen fel-vázolt, kinagyított típusokról. Ez a szatirikus ábrázolásmód rokon a brechti stilizált figurateremtéssel, gondoljunk például Arturo Ui figurájára. A groteszk mellett célja érdekében nem riad vissza abszurd és irracionális elemek felhasználásától sem. A mai abszurd drámák legjobbjain e korai hatás is kimutatható.

A parabola-műfaj szovjet változatát is megtaláljuk e kor drámairodalmában, Lunacsarszkij tollából. Brechttől függetlenül, elméletét valószínű nem is ismerve írta meg a szocialista forradalom paraboláját, *A megszabadított Don Quijotét,* amelyben Brechthez hasonlóan egy adott történet átértelmezésével mutat rá új társadalmi összefüggésekre, nevezetesen arra, hogy a szocialista forradalom viszonyai közepette az el nem kötelezettség járhatatlan út.

Az expresszionizmus stílusjegyei Visnyevszkij művészetében ütköznek ki leghangsúlyosabban. Darabjai az események logikájára fűződő epikus képsorok *(Az első lovashadsereg).* De a szaggatott ritmus és a szuggesztív pátosz nem öncélúan átvett stílusjegy nála sem, ha-nem a forradalmi események gyorsuló és magával ragadó ritmusát idézik.

A húszas évek közepére, amikor Brecht még csak ábrándozik a kollektív élményt nyújtó, intellektuális színház megvalósításáról, a Szovjetunióban a forradalom létrehozza ezt a színházi ideált. Izgalmas, vitáktól pezsgő, teljesen újszerű színházi élet alakul ki, amelynek fő törekvése, hogy lerombolja a válaszfalat a színpad és közönség között. E törekvés Meyerhold színházában látható legpregnánsabban, ahol Majakovszkij és Visnyevszkij darabjai is első sikereiket aratták. Meyerhold vitte színre már 1918-ban a győztes forradalom első évfordulójára írt Majakovszkij-művet a *Buffo misztériumot,* amely az emberiség fejlődésének és a forradalom eseményeinek agitatív, szimbolikus kép-sora. Szemlélete és ábrázolásmódja sokban rokon a brechti tandrámákkal.

Érdekessége és mai szemmel nézve is modern vonása ennek a kialakuló új színházművészetnek, hogy eszközeit, megvalósulási formáját tekintve a „totális színház" első kísérletei. Az irodalmi szöveg mellett előtérbe kerül a rendezői koncepció és a díszlet, a játéktér fontossága. Az előadások egyéni hang-szerelése, a kivitelezés egyedi újszerűsége áll az érdeklődés és a viták kereszt-tüzében.

A szovjet dráma új alkotásai mellett Meyerhold és Tajrov megkezdte a hagyományok átértékelését és klasszikus műveknek a hagyományokkal szakító színpadi interpretálását. Meyerhold színháza a futurizmusból nőtt ki, s a futurista színház stíluselemeit hasznosította klasszikusok rendezéseinél is. Hangos vitát kiváltó munkája például Gogol *A revizora* 1927-ben. Meyerhold rendezésé-nek merész újítása volt, hogy a valóságot nem a néző, hanem Hlesztakov szemszögéből láttatja. Amikor például Hlesztakov részeg, a valóság meseszínekben pompázik. Ha hazudik, megittasul hazugságaitól, s szeme előtt - a nézők előtt is - megjelennek mindazok a dolgok, amelyekre vágyik. Meyerhold tehát a színpadon is megvalósította, amit a regény vagy a film természet-szerűen alkalmazott már addig is, hogy gondolatokat, vágyakat képszerűen is megjelenítsen. Elfogadva a fantasztikum, a karikatúra elemeit, kiszélesítette a színpad technikai lehetőségeit, a Gogol-szatírát a groteszk ábrázolásmóddal gazdagította.

A konzervatív kritika miszticizmussal és dekadenciával vádolta Meyerholdot, amire Lunacsarszkij így válaszolt: „A realizmus szélesebb értelmezése elfogadja a fantasztikus parabolát, a karika-túrát, a különböző torzításokat, ha egy bizonyos társadalmi vonás feltárásához az szükséges, hogy e jelenséget reális megjelenési formájától elütően ábrázoljuk, de úgy, hogy a torzított, karikaturisztikus képmás éppen azt tárja fel, ami a jelenség tisztes álarca mögött rejtőzik." S Meyerhold ezt tette. Az alkohol-mámorban eltorzult valóság stilizált lát-tatása révén a színpadi általánosítás magas fokát teremtette meg, mert erőteljesebb megvilágítást adott a Gogol által elítélt életfilozófiának.

Meyerhold mellett Tajrov Kamara-színháza keresett erőteljes egyéni utakat. Művészete az irodalmi szövegtől egyre inkább függetlenedő színészi játékot a színpadi játék és mozgás magas-

kulturáltságát helyezte előtérbe, s így adott klasszikus műveknek is új-szerű értelmezést.

A gyorsütemű fejlődés ellenére ez az új és gazdag eredményekkel dicsekvő színházi kultúra nem kerülhetett be az európai színház áramkörébe. De sajnos a kialakuló kultúrpolitikai dogmatizmus tudatosan is elsorvasztotta, a de-kadencia vádjával visszafejlesztette ezeket az eredményeket. Mire Brecht a fasizmus elől emigrációba kényszerülve, a 30-as évek vége felé világhírűvé váló epikus drámáit megalkotja, a szovjet

dráma és színház a sematizmus szürkeségébe süllyedt. Ez a kettétört ívű, rövid szárnyalás után visszahulló fejlődés magyarázza, hogy a modern európai drámát Brecht életműve hatékonyabban befolyásolta, mint a szovjet színház követésre méltó kezdeti eredményei.

Az epikus dráma, a parabola, az abszurd szatíra ma is virágzó műfajai a szocialista drámának. A műfaji tarkaság, a kifejezési eszközök sokfélesége ellenére egy lényeges ponton találkoznak: ez az írói cél és a téma megközelítési módja. Míg a lélektani és társadalmi dráma az egyén konfliktusai, problémái felől indult el, s ezen keresztül nyújtott társadalmi látleletet, itt az írói megközelítés fordított. A társadalom mozgása, törvényszerűségek megragadása, nem az egyes ember, hanem egész nemzedékek, osztályok vagy éppen az emberiség ügye, jövője a téma. Ez a kiszélesedett tematika nem fért cl a dobozszínpad mikrovilágában, az egyén szubjektív konfliktusának ábrázolási formájában. Az írói mondanivaló általános érvényűségre törekedett, tehát kifejezési formában is kereste az általánosítás művészi eszközeit, a típusalkotás stilizált formáit. S honnan vette formaelemei zömét ez az új dráma? Ahonnan jött, az avantgarde stílus-forgatagából. De amíg az izmusok idea-lista képviselői, akik gondolatilag nem tudtak továbblépni, hamarosan puszta irodalomtörténeti érdekességgé váltak, a szocializmussal találkozó íróknál a világnézeti tudatosulás művészetük formai letisztulását is eredményezte. Az expresszionizmusból, a futurizmusból, a szürrealizmusból csak azokat az elemeket vették át, amelyek segítettek újfajta közlendőjük tolmácsolásában, s el tudták dobni a divatos sallangokat, még ha korábban előszeretettel alkalmazták is. Brecht a *Kaukázusi krétakörben, a Galilei életében* sok drámai elemet ötvöz az epikus drámába, s ebben az ötvözetben a drámai elemek is új, intellektuálisabb funkciót kaptak. Hasonló példa Visnyevszkij *Optimista tragédiája,* amelyben a személyes tragédia katartikus hatása fokozódik az epikus ábrázolásmód általánosító történelemszemlélete révén.

ERŐDY KÁLMÁN

Kispesti népszínházat ...

Színházi körökben, sajtóban, konferencián sok szó esett és esik a fejlesztés útjáról, módjáról. Feladatainkról a fejlődés érdekében. Röppennek az elgondolások: kísérleti színház? . . . pinceszín-pad? . . . népszínház? . . . Ki-ki szenvedélyesen védi elképzeléseit, és alátámasztja érvek tömegével. *Az ügy,* a hivatás szeretete izzítja forróvá a vitát.

Én peremkerületi népszínházak alapításában látom legfőbb feladatunkat. Pár évvel ezelőtt tettem is javaslatot a Művelődésügyi Minisztériumnak egy Kispesten létesítendő népszínház megszervezésére.

Alábbiakban ezt a javaslatomat ismétlem meg, más területekre is gondolva, és újabb érvekkel alátámasztva. Az idő, sajnos, „nekem dolgozott".

Miért van rá szükség?

Amíg a környező államok, a Szovjet-unió éppen úgy, mint a népi demokráciák, a meglevő, működő színházakat államosították, addig mi 1949-ben, az államosításkor összevonásokkal nagy létszámú együtteseket hoztunk létre, és ezzel addig nagy színházi kultúrával rendelkező városokat - kicsit és nagyot - színház nélkül hagytunk. Ezek színházi érdeklődése elsorvadt, és ezen tájelőadások szervezésével is csak kis részben tudtunk segíteni. Ezt a következtetést egy, a szövetségünk által szervezett széles körű megbeszélésen vontuk le.

Így történt ez nemcsak vidéken, de Budapesten is, főleg Nagy-Budapest megalakulásával. Újpest, Kispest, Óbuda, Csepel, Budafok, Pesterzsébet, Pestszentlőrinc, Pestszentimre stb. mind *önálló* színházzal rendelkező városok, községek voltak, melyek közül nem egy teljes évadon át volt képes színházat fenntartani, eltartani. Régi színészekkel, volt igazgatókkal beszélgetve, a múlt sajtókommentárjait, színlapokat, évkönyveket olvasgatva leszögezhetjük: e helyeken valódi színházi élet folyt. Sok színházigazgató ezeken a helyeken hozta be a deficitjét, így a kitűnő szakemberként ismert és elismert Horváth Árpád, aki debreceni ráfizetését hozta be Pesterzsébeten, a nyári évadban. Radó László bosszú hónapokig játszott társulatával Kispesten, és bár a bevétel 25 százalékát fizette a helyiség tulajdonosának (Flóra mozi), megtalálta számítását.

Példák múltból

De hadd menjek egy kis elvi támogatásért még jobban vissza a múltba. 1915-ben, a Magyarországi Munkásműkedvelő Társaságok Szövetsége megbeszélést tartott, melynek tárgya: „Állandó színházat akarunk a munkásság számára megteremteni, munkásszínpadot, ahonnan a mi eszméinket művészi formában hirdethessük." (Népszava, 1915. III. 19.)

Az. 1919-ben, a Tanácsköztársaság kikiáltása után alakult Kollektív Színtársulat célkitűzése ez volt: „A fáradt munkás ne legyen kénytelen bejönni a színházért, hanem a színháznak kell utána mennie, hogy ha a műhelyből hazatér, ott legyen a szórakozás."

És ugyanebben az időben megalakul a Csepeli Gyári Színház, a Bebel Színház, a kelenföldi laktanyában, de a la-kosság számára, a Népszínpad, az újpesti a kispesti színházak. Megkezdi működését a Hermina körúton a Proletárgyerekek Színháza, melynek megnyitójához Várnai Zseni és Peterdi Andor ír prológust. Ez a gyerekszínház sűrűn játszik az angyalföldi Tripoliszban is, főszereplői: a kis Bársony Rózsi, Halmai Imre, Lubinszky Tibor.

De nézzük a mát. Újpesten, a Könyves Kálmán gimnáziumban, a József Attila Színház 1958-ban beszélgetést rendezett az iskola tanáraival, diákjaival - nézőikkel. A beszélgetés során az egyik diák szenvedélyes hangon kérdezte: miért nincsen nekik, újpestieknek önálló színházuk? Bár nagyon szeretik a József Attila Színházat, előadásait és színészeit, néha beljebb is járnak színházat látni és élvezni, de a saját színház az más, annak külön varázsa van, azt teljesen sajátjának érzi és tudja a közönség. „A saját színház színészei nem-csak a mi művészeink, de barátaink, a kapcsolat élő és közvetlen velük az élet minden hétköznapi területén is" - mondta.

És ez a diák egyben öntudatlanul megadta a választ arra is, hogy miért bukott meg később a másfél millió forinttal átépített CSILI mint a Nemzeti Színház kamaraszínháza. És miért fulladtak kudarcba a sokszázezer forintos költséggel (szállítás, díszlet- és jelmezkopás) fenntartott perem-tájelőadások.

***Egy színház* példája**

Igazolja *ezt a* József Attila Színház nagyszerű példája. Angyalföldön, munkáskerületben a színház több mint tíz-éves munkájával bizonyítja, hogy a munkásosztály igényli, szereti, magáénak *érzi* színházát és színészeit.

Természetesen Kispest csak központja lenne egy peremkerületi színháznak. Kb. 320 ezer lakosú területről van szó. Érinti ez Pesterzsébet, Pestimre, Pestlőrinc, Csepel, a Wekerle-telep, valamint az Üllői úti és a József Attila lakótelep lakóit. Megállapítottuk, hogy nagyon kis hányad jár be erről a területről a városközpontba, tőlük nagy távolságra fekvő színházakba. Megnéztem a Központi Színházi Jegyiroda csepeli forgalmát. A Fémmű szervezőivel kb. évi 20o ezer forintos forgalmat bonyolítanak le. És ebben a Cirkusz is benne van. De hasonló a helyzet a többi üzem jegyforgalmazóinál is.

Ez utóbbi adatok azt bizonyítják, hogy egy ilyen „saját" színház nem lenne konkurrenciája a belső színházaknak. Sőt. Igényt ébreszt.

Hol legyen?

A XIX., Vörös Hadsereg útja 154. sz. alatti Kölcsey mozi helyén. Ezt a MOKÉP üzemelteti, de fenntartásához nem ragaszkodik, mert méreteinél fogva filmszínháznak nem alkalmas. Fekvése színház céljaira ideális. Főútvonalon fekszik, előtte villamos fut. Az épület átépítésre kiválóan alkalmas, három oldalról nyitott. Színpadot kell szélesíteni és mélyíteni, próbatermet, műhelyeket, irodákat, dohányzót kell hozzáépíteni, és belső átalakításokra, felújításokra is szükség van. Építési szakemberek a költségeket kb. 9-10 millióban állapították meg.

A kerületi pártbizottság a legszélesebb erkölcsi támogatásáról biztosított A színházat mind Kispesten, mind többi munkás-perernkerületben nélkülözhetetlennek tartják. Ebben az értelémben beszéltek a kerületi tanáccsal egyetértésben a Fővárosi Tanács elnökével, Sarlós István elvtárssal, aki anyagi nehézségekre hivatkozott - a velem való beszélgetés alkalmával is -, é azt mondta, hogy 4-5 éven belül épül 60 milliós költséggel egy kulturális kombinát, ebben lesz színházterem is, vár ;utak addig. Én - és nemcsak én nem tudok ezzel a halasztó elképzeléssel egyetérteni. Teendőink sürgősebbek.

GYÖRFFY LÁSZLÓ

A kötéltáncosok hite

Kötéltáncosnak lenni foglalkozás. A kötéltáncos épp úgy jár kötélen - már ami a lépés biztonságát illeti -, mint más a földön. Megszokta. Fizikai és idegrendszeri neveléssel elsajátította. A kezdő kötéltáncos is végig tud menni a kötélen. Bár a tapasztalatokban és években gazdagabb kötéltáncosnak kétségtelenül nagyobb esélye van arra, hogy valami rendkívülit produkáljon, de a szakma alapját - kötélen menni - a fiatal is tudja. Mondom, az alapját.

Igen nehéz helyzetbe kerülnek azonban a kötéltáncosok, amikor egy szakadék fölött több irányba, egymást keresztező köteleken kell órákat (napokat? éveket?) sétálni. Aki nem bírja, leesik. Szerencsére alul a szakadékban, tegyük fel, víz van, továbbsodródik, és később partra kapaszkodhat. Csak: nem kötél-táncos többé. Leesett, nem bírta. Mind-egy, hogy miért.

Egy biztos: amikor elkezdi valaki a köteleken való mászkálást, szükségszerűen határozni kell, munkának tekinti vagy hivatásnak, miért csinálja, meddig, és minden körülmények között csakis erre képes-e?

Szándékosan az artistavilágból vett szimbólummal kezdtem írásomat, ez a világ ugyanis tagadhatatlan tényeivel - ügyesség, bátorság - sokkal inkább a tehetség szerinti kiválasztódáson alapul, minta színházi. Írásom kifakadás, töprengés és oknyomozás: mit tervezhet, kívánhat egy fiatal művész - színész -, és mit fejezhet ki?

Meddig köteles engedni a színházcsinálás Örömeire lázító belső szellemi kényszernek, szemben az egymással vitázó újságcikkel, rossz műsortervekkel, esetleges rendezésekkel és a mindezek-nél is esetlegesebb tehetség szerinti kiválasztódással?

Egy, a témát érintő, közelmúltban megjelent szellemesen igaz cikk (Molnár Gál Péter: *A korszerre színjátszás.* Új Írás, 70/8) bizonyítja, hogy a kritika - vagy csak a cikk szerzője? - színházi életünk bizonytalanságát a színészek munkájával magyarázza.

De mit kezdhet a szakmát elsajátítani akaró fiatal szobrász az olyan kritikával, amely egy méreteiben és kidolgozásában esetlen szoborról íródott, de annak csupán fejrészét bírálja részletező kíméletlenséggel a kritikus, mert csak azt készítette az illető fiatal művész. Holott ez a fejrész is csak torz, mint maga a szobor. Hogy jelen esetben színházművészetünket szimbolizálom ezzel a szoborral, talán nem is kell mondanom.

És milyen világban áll ez a szobor?

Az ember a történelem folyamán először kerül önmagával szembe - Heisenberg megállapítása szerint. Nem az őt körülvevő természeti világgal hadakozik, hanem a megismerés iránti lehetőségekkel, tudásának hasznosításával. (Még ha ezt féligazságnak fogadjuk is el, figyelmeztetőnek épp elég!) Ez a

Műsorpolitika és műsorterv

E téren a teendő kézenfekvő: olyan műsort kialakítani, mely beszoktatja színházába a közönséget. Vagyis először igényes szórakoztatást adni, majd fokozatosan emelni a mércét, egy lépéssel mindig a közönség előtt haladva - előrelépni.

Az előadások száma évi 320 lehetne. Minden szerdán a színház Dunaújvárosban, illetve Székesfehérvárott játszana.

Ehhez véleménye szerint mint repertoárszínháznak az első évadban nyolc, a további években hat darabot kell bemutatnia, oly módon, hogy legalább három darab tovább fut a következő évadokban.

Társulat

A társulat kialakításánál figyelembe kell venni a státuszrendszer megszűnésével keletkezett állami és szakszervezeti gondokat. Továbbá figyelembe kell. venni az egyes színházaknál mutatkozó belső munkanélküliséget, mely jogos művészi kielégítés és kielégülés hiányában rossz hangulatot teremt. Néhány ki-*váló* vidéki színművész már esedékes pesti elhelyezése is megoldást nyerne.

Zárszó

Zárszó volt a jelszavunk: „Színházat a munkáskerületeknek!" (Független Színpad). Illő volna, hogy több mint három évtizedes késéssel megvalósítsuk.

kvantummechanika, a neutronok, a kvarkok és DNS fehérjemolekulák gyakorlati kutatásainak világa, a diákmozgalmak és az egyre nehezebben befogadható kommunikációs áradat, a tüntetések élén kiabáló világsztárok és a szervátültetések erkölcsi jogosultságát vitatók világa - egyre növekvő szabadidővel. Ez utóbbi talán a leglényegesebb.

No és ebben az új helyzetben áll a mi színházművészet-szobrunk - operettruhában.

Ezen szobor részeként kellene a színészeknek, és főként a fiataloknak, a minden társadalom alapját jelentő *gondolatcserét* kíméletlenül és elengedhetetlenül terjeszteni? Történelmileg új helyzetbe került emberek világképét és műveltségét, szellemi érdeklődését és szellemi kíváncsiságát jelezni?

Szép feladat, de ilyen jelmezben?

És ha hétköznapi tényekre gondolok - újságolvasás, hetenként megjelenő könyvek böngészése, a rádió és filmhíradó hírei - kétségtelenné válik a fiatal művész elengedhetetlen igénye: *cselekvően* kapcsolódni az emberek szellemi életéhez. Talán megemlíthetném azt is, hogy a szocialista művészet egyik alapirányítója a közéletiség. Nem túl érhetően azonban nálunk ez a közéletiség a pályájuk kezdeti éveit taposók számára néhány személyi kapcsolatig jut csak el. Ha ezt egyáltalán közéletiségnek lehet nevezni.

A következőkben, úgy gondolom, legcélszerűbb, ha csak néhány kérdésemet írom le, elsősorban a vidéken dolgozó fiatal művészekre vonatkoztatva.

Ha a főiskolán aránytalanul sok az elméleti óra a gyakorlatihoz viszonyítva, vajon felkészítik-e a hallgatókat a felesleges és nem egyszer eredménytelen, de tisztességes kínlódásra? Mert a vidéki színházakban két-három hét alatt összecsapott operettekre és ugyanennyi idő alatt elkészült klasszikus darabokra számíthatnak. Majd az ilyen rövid felkészülési időből következő esetleges gesztusokra, hadarásokra, pöszézésekre, görcsösen, idegeskedve megoldott rutinszerepelgetésekre.

Töprenghet heteket egy fiatal művész valamely figura belső alkatán, küzdhet egy rossz válltartás ellen vagy sablon-vigyorok és elhangzott szavaktól független rutinmozdulatok ellen? Gyakorolhat hosszabb időn át egy nemesebb veretű szöveg pontos és szép kiejtésű elmondásáért?

Van-e ideje megtalálni azt - az esetleg idősebb kollégák megrögzött sablongesztusaitól eltérő - nem szokvány tartást, mellyel színészi eszköztárát gazdagíthatja?

Módjában áll olyan darabokban részt venni, olyan szerepeket játszani, melyek, ha csak halványan is, de alkalmat adnak a fentemlített „cselekvő kapcsolatra"?

A pódiumművészet gyakorlása, a szaporodó előadóestek vajon hány esetben a fiatal színész egyéni kísérletezései, és hány alkalommal csupán a nem kielégítő munka pótlékai?

Milyen mértékben kaphat anyagi és erkölcsi támogatást egy olyan stúdió-együttes, mely más szocialista államok mintájára (pl. Lengyelország vagy Csehszlovákia) izgalmas, a szokványtól eltérő, intellektuális élményt produkál előadásaiban? Ha alkalomadtán létre-jött egy-egy ilyen produkció, következhetnek-e mások, vagy csak a szerencsés körülmények egyszer-kétszer megismétlődő összjátékának köszönhető-e?

Ha nem áll módjukban a fiatal művészeknek - akik rendszerint nem tagjai a Színházművészeti Szövetségnek, de még az adott színházak művészeti tanácsának sem - egyetlen segítő szándékú megjegyzéssel sem bírálni az adott színház műsortervét, az évad munkáját, mert ezt írja elő a színházi rendtartás, mert idősebb kollégáik (érdemes művészek is!) a rutinmunkák sorát végzik - már fásultan és különösebb zúgolódás nélkül -, akkor mi módon segíthetik vagy változtathatják meg a jelenlegi, üzemenként dolgozó vidéki színházakat? (Teljesen mindegy, hogy például Jan Kott Shakespeare-értelmezésére vagy Grotowski laboratórium-színházára gondolok. Egy vidéki társulatban jelenleg alig valósítható meg akár az egyik, akár a másik.)

De ha nem is bonyolódunk korunknak mondani akaró színházi erőfeszítésekbe, csak saját operett- és egyéb jelmezbe öltöztetett előadásaink szervezésénél maradunk, vajon ott nem találunk szitkozódásra és kínos nevetésre ingerlő gátakat? Egy-egy bemutató előtt néhány nappal tervteljesítés céljából, főpróbák helyett tájelőadásokat kell tartanunk; vagy *egy-egy* darab műsorra tűzésénél szinte egyedülálló szempont az igénylők kívánsága. Végső soron egy színházi előadás árucikk, ez nem kétséges. De a minőségi áru bizonyult mindig a legjobb üzletnek.

Vajon mindez nem eredményezi-e, hogy jó néhány fiatal magánélete, gondolkozásmódja és a végzett munkája közti szakadék - bármennyire is igyekeznek megoldani a hivatásszeretet diktálta erőpróbákat - egyre kínosabb méreteket ölt?

Vajon az időbeni és tehetség szerinti kiválasztódás rossz gyakorlata (Békés András említi ezt a SZÍNHÁZ augusztusi számában) nem eredményezi-e szín-házi életünk általános „elöregedését"?

Vajon meddig köteles várni egy fiatal színész a filmgyár vagy a televízió statisztái mellett, meddig kénytelen néhány mondatos szerepmegaláztatásokat eltűrni, mikor az amatőrök szinte játszi könnyedséggel vesznek részt abban a művészeti munkában, mely erkölcsileg és anyagilag talán mégis azokat illetné, akik ezt tanulták?

Vajon nem érzékelhető, hogy egy tudományos vita a televízióban már lassan érdekfeszítőbb, mint egy vidéki (vagy fővárosi) színházi előadás? Ez esetleg a bérletet váltók és az előadáson meg nem jelenők létszámának különbségéből is kitűnik.

Az eddig kialakult magatartásformák sablonjaival a huszadik század második felében - közelgő utolsó negyedében - nem lehet semmire sem jutni. Társadalmunk alapvető problémái talán már nem annyira anyagi természetűek - a megélhetéshez feltétlen szükséges anyagiakra gondolok - inkább *az emberek egymás közti új szellemű kapcsolatait* jelentik. Ezeket az új szellemű kapcsolatokat köteles befolyásolni minden művész, hiszen a legegyszerűbben gondolkodó ember döntéseit is meghatározhatja elvi tájékozottsága, humanista műveltsége.

Nem elengedhetetlenül szükséges-e a vidéken élők és egyre több szabad idővel rendelkezők szellemi életét befolyásolni egy-egy olyan színházi előadással, mely - ha nyomaiban is -, de össze-függéseket mutat egy jelenlegi politikai esemény, egy tudományos felfedezés között? Hogy ez nem egyedül a fiatalok privilégiuma, ez természetes, de *a gondolkodás* huszadik századi „művészeténél" rájuk kell elsősorban számítani.

A „kötéltáncosok" így vagy úgy, csak egyre képesek: a saját „kötéltáncukra". Csakhogy a köteleken mászkálók dolgát is lehet könnyíteni és akadályozni. Egészen a földre zuhanásig.

világszínház

MOLNÁR GÁL PETER

Újítások és „újdonságok"

***Varsói színházi** jegyzetek*

Goldfaden álma

A Zsidó Színház olyan, mint egy elhanyagolt művelődési ház: kopott és porszagú. Nem piszkos, de valahogyan kiesik az életből, mintha nem volnának nedvszívó gyökerei, mintha fokozatosan halna el minden körülötte. Fényreklám-ja nincsen. Homlokzata is dísztelen. Ha nem keresnénk itt Varsóban, szemben a Nemzeti Színház hatalmas épületével, véletlenségből nem bukkannánk rá.

Szelíd arcú, fiatal púpos nő a pénztárban. Úgy kezdődik az egész mint egy bizarr színjáték. Kissé bizalmatlanok vagyunk. A nézőtéren vagy harmincan ülnek. Kevesen használnak tolmács-f ülhallgatót. Hamarosan kiderül, hogy akiket mi nézőnek néztünk, szintén a szín-házhoz tartoznak, csak beültek vattának. Egy féllábú mankós német önfeledten merül el az előadásban, néha hátrafordul, kontaktust keres velünk: szintén idegenekkel.

A varsói Zsidó Színház hivatalos neve: E. R. Kaminskáról elnevezett Álla-mi Zsidó Színház. Művészeti vezetője Chewel Buzgan, igazgatója Szymon Szurmiej.

Estet Rachel Kaminska (1868-1925), akiről a színházat elnevezték, hírneves színésznő és a színháztörténetek *úgy* hívják, hogy a „zsidó színház anyja". Mi sokkal többet tudunk leányáról, a most *71* éves Ida Kaminskáról, aki néhány évvel ezelőtt nagy sikert aratott Varsóban *„A fák állva halnak meg"* című színműben, és akit világszerte Jan Kadar és Elmar Klos *Üzlet a korzón* című filmjének főszerepében ismertek meg. Egészen a legutóbbi időkig ez a legendás hírű és nevű nagy színésznő igazgatta a színházat, amíg ki nem vándorolt az Egyesült Államokba; vezető egyéniség nélkül hagyván társulatát.

Díszleteknek és jelmezeknek egyformán szegényszaguk van ebben a szín-házban, primitívek. Némi chagallos hatás érződik a krétavonalazású előfüggönyön; revüfüggönyként húzódik össze és szét a változásoknál vagy a vásári kép inszcenálásában. Az erdődíszletben kajla fák láthatók, göcsörtös ágaik mintha akcentusos gesztussal tartanák kezüket zajos magyarázgatás közben.

Színfalhasogatással kezdődik a *Goldfaden álma*. Kiderül lassanként, hogy a stílus indokolt és perszifláló, mert a keretjáték arról szól, hogy az új igazgató operettet, divatos, jól eladható darabot akar műsorra tűzni, míg a zsidó színház súgója és szereplői a jiddis színjátszás hagyományait akarják követni, és meg-idézik ősüket, Goldfadent.

Abraham Goldfaden 1877-ben Jasiban alapította meg színházát, és a hivatásos jiddis színjátszás voltaképpen innen kelteződik. Több száz darabot írt, és ezek mindmáig jellegzetesen magukon hordják a kabaré és az operett, a rémdráma és a gúnyirat, a vásári bohóság és a varieté összevissza hányt elemeit. Érzelmesek és maróan gúnyosak. Népszínmű szerkezetűek, amelyben a szereplők prózából könnyedén mennek át éneklésbe. Bőségesen alkalmazzák ezek a darabok a pantomimikus és tánc-elemeket is

A Goldfaden álma mesejáték. Vékonyszálú a cselekménye. Fiatal emberek keresgélik egymást, és ez a keresgélés ad ürügyet arra, hogy egy sereg eleven típust mutassanak be, és tarka helyszínekre vigyék magukkal a nézőt.

Még a legkevésbé jó színész is nagyszerűen énekel az előadásban. Többségüknek gyönyörű, képzett énekhangja van, vagy ha nem, hát kiválóan megtanultak egy sanzontechnikát egy erősen plasztikus énekbeszédet. A süllyesztett zenekar a színpadról a nézőtérre vezető lépcsősor mögött bújik meg, két-három hegedűs és egy zongorista ül oda-lent. A dalok érzelmesek gunyorosak, hajszoltak és fájdalmasak.

A betétszámok és darabba illesztett dramaturgiájuk, atmoszférájuk arra figyelmeztet, hogy mennyire nyílegyenesen ered innen az amerikai musical comedy. Ha a musical legjelesebb művelőire gondolunk, nagyon gyakran ütközünk bele kelet- és közép-európai nevek-be. Vagy az első, de legalább a második nemzedék tagjai ezek, akik Amerikában tevékenykednek, és többnyire Orosz- vagy Lengyelországból érkeztek az Államokba. A hasonlóság megdöb-

IDA KAMINSKA FRIEDRICH DÜRRENMATTAL

bentő, és még csak nem is olyan mű-
hasonlóságáról van szó, mint pl. a *Hegedűs a háztetőn,* ahol nyilvánvaló a közös eredet. A rokonság a dramaturgia vegyességében fedezhető fel legelőször, abban a színes, már-már az improvizáltság képzetét keltő összedobáltságban, ahol a különféle elemek arra szolgálnak, hogy minden rendű és rangú nézőréteget kielégítsenek: ki-ki megtalálja a darabban a maga örömét. A szenti-mentális szerelmi szál (itt is, ott is) a cselekmény fővonalát teszi ki, de a bonyodalmat a mellékszereplők karakterisztikus és folklorisztikus tarkasága tekergeti. És nem elhanyagolható közös vonás a két műfajban, hogy mind a musical comedy, mind pedig a zsargon-színjátszás csípősen politizál, teli van időszerű kiszólásokkal, és nagyon sok szállal kötődik a napi valósághoz.

A Goldfaden álmában a játéknak és a dalok előadásmódjának jellegzetes megkínzott extatikussága van. Közel még a vallásos rituálé: az a színháztörténeti pillanat ez, amikor a teatralitás kiszabadul a templom és a vallás szigorúságából, és világivá válik. *Már* szórakoztatás a célja, de *még* vallási propaganda; minden gesztusán, minden hang-súlyán ott érződik még a szakralitás. Kemény torokhangok, kaparó hehezetek és puha nazalitás az előadás vokális élménye, a mozgás pedig a latin gesztusrendszernél is színházibb jelentésű gesztikulációt kínál a színpadnak.

Laza dramaturgiája revükeret voltaképp. Dalokat fűz föl egy egyszerű, kergetős cselekményszálra, de alkalmat ad önironikus-parodisztikus életképekre: alkudozásokra, a vigéc élet csavaros epizódjaira, veszekedések és lamentálások, kedves nagyképűségek bemutatására. Báj lengi be a színpadot és a játékot, s ez a báj fájdalmas és keserű öngúnyból áll, amint összekeveredik az érzelmességgel. Alig érhető tetten, mikor parodizálják önmagukat és önmaguk stílusát: mégis, az egész játék paródiával befuttatott iróniát kap, amely a bőrfelület alatt húzódik meg diszkréten és átrózsállik a felületen, mint a vér. A humor harci eszköz itt, és életmentő akasztófa-humor: az oroszul beszélő cári őrmester és a kereskedők ábrázolásában. Fontos eleme az előadásnak a humor mellett még az érzelem is: a leggyengébb színész is, mikor énekelni kezd, nemcsak hangjával szólal meg, hanem belülről, mélyről, valahonnan a szívből.

Az előadást Jakub Rotbaum (született 19o1-ben) munkája, akit Edward Csato lengyel színháztörténete is az egyik legjelentősebb rendezőként ismertet. (S fő műveként éppen *a Goldfaden álmát.)* Díszlettervezőként kezdte a pályáját, majd a lengyel zsidó színháznál rendezett, a második világháború után visszatért az Egyesült Államokból, és a Kaminska vezetésével működő Zsidó Színház rendezője lett. De működése nem maradt a zsargonszínjátszás területén, dolgozott Wroclavban is, ahol jelentősebb rendezése *a Hamlet,* vagy Pagonyin *Puskás embere.* Rotbaum egyik legkiválóbb munkája Wyspianski *Lakodalom* című drámájának 1960-as rendezése, mely ennek a fontos drámának egyik legfigyelemreméltóbb felújítása volt, ez emelte ki Wyspianskit a megkövesedett hagyományokból.

Lakodalom

Egymástól függetlenül világszerte folyik a megkövesedett stíluseszmények robbantgatása. Adam Hanuszkiewicz hat évvel ezelőtt a Teatr Powszechnyben Wyspianski romantikus drámáját fordította ki, és mutatta meg, hogy a fonák-ja az igazi. Nem egy mindenáron való átértékelésről beszélünk, hanem egy gunyoros és önkritikus szellem nemzetostorozó kaján látomásáról, egy valóban kincset érő nemzeti látomás megtisztításáról. Mintha valaki egy régi fringiát akasztana le a múzeum faláról, lekaparná róla a rozsdát, kiszidolozná és megköszörülné, hogy ne csak ereklye legyen, hanem harcolni is lehessen vele. Wyspianski *Lakodalmát* méltóságteljesen és unalmasan játszották azelőtt, a kötelező olvasmány részletező terjengősségével. Fölszabdalták realista miniatűrökre. Elcsámborogtak részleteiben, és epizódjait mély realizmussal elevenítették meg. Ennek következtében naturalista technikával fölrakott romantikus drámát kaptak: tele nemzeti illúzióval, megrendült önsajnálattal, az ábrándok tragikus túlértékelésével és a reménytelenség metafizikus mártásával leöntötten. Hanuszkiewicz meglehetősen szemtelenül vetette el a játszási hagyományokat. Megkísérelte Wyspianskit játszani a Wyspianski-hagyományok helyett, amik ráadásul még eltorzított hagyományok is voltak.

„Wyspianski a meiningeniektől függetlenül, akikről bizonyára semmit sem tudott, s egy évtizeddel Craig, Reinhardt, Appia, Fuchs és a színházreform más gyakorlati meg elméleti képviselői előtt drámájának szövegkönyvét a legrészletesebb díszlet- és jelmeztervezési utasításokkal látta el, elgondolta minden jelenet megvilágítását és alakjainak mozgását, kissé nagyobb hangsúlyt adva az előadás optikai, mint akusztikai elemeinek: ez volt az egész színházreform kiindulási pontja" - írja Leon Schiller 1937-ben az író halálának harmincadik évfordulója alkalmából.

Stanislaw Wyspianski (1869-1907) festő, költő, drámaíró, színházi reformátor. A krakkói művészeti akadémián Jan Matejko tanítványa volt, majd Párizsban Van Gogh és Gauguin hatása alá került. Festészeti működése nem úri műkedvelés: egyenértékű alkotó volt a képzőművészetben és a drámaköltészetben, csakúgy mint később Witkiewicz. Wyspianski a monumentális színház kikísérletezője volt, a lengyel színházi hagyományokat (Mickiewicz, Slowacki) egyesítette a görög és az Erzsébet-kori dráma tapasztalataival. Legjelentősebb drámája az 19o1-es *Lakodalom,* amelynek alapját egy valóságos anekdota képezi. Az Ifjú Lengyelország körének egyik költője a kor divatja szerint paraszt-lányt vesz feleségül. Az esküvő egy birtokon zajlik le, résztvevői értelmiségiek és helybéliek. A krakkói intelligencia „népbarátkozik" a parasztokkal, majd a vendégek között megjelenik egy madárijesztőszerű szalmacsutak - a *chochol* -, varázsszavára felidéződnek a történelem nagy figurái, azok, akikkel az úri vendégek gondolatban foglalkoznak. A jelenések ráébresztik álmodóikat a valóságra és történelmi feladataikra. Eközben a parasztok kaszára kapnak, és értelmiségi vezetőiktől várják a jel-szót, de azok tétlen bénulatban várakoznak tovább.

Hanuszkiewicz visszaadta a drámának a verset. Nem engedi, hogy a nyolcasütemű mértéket színészei prózává laposítsák, és elmélázzanak egy-egy figura hitelességének megteremtésénél. Szilaj és harsogó előadást csinál a Nemzeti Színház színpadán. Meglehetősen egysíkú, de erőteljes figurák mozognak szélsebesen. Látszólagos egyéniségük csupán álcázza tehetetlenségüket és azt, hogy mindannyian beleragadtak a lengyel ábrándozás és önsajnálat mocsarába.

A rendezés szakított a sírós és lihegő hazaszeretettel. Ez mindenhol meglevő passzív hazaszeretet, és megelégszik a múlt nagy árnyainak körülsóhajtott fölemlegetésével, a jelen nehézségeinek elsiratásával, szóbeli ostorozásával, de

semmit nem tesz a helyzet megváltoztatásáért.

Ennek kifejezésére Hanuszkiewicz nagyszerű színpadot talált. Elsősorban persze a sok és bonyolult képet kívánta gördülékenyen megoldani, és ennek a technikai követelménynek a lebonyolítása pompás és plasztikus rendezői gondolathoz segítette. A színpadon olyas-féle faházikó áll, mint amilyenek a faragott barométerek, kétoldalán sematikus figurák tűnnek föl, keresztülsiklanak a színen, és eltűnnek a másik oldalon le-vő ajtón. Ilyen paraszti barométert állított a színpadra, de ha ennél megállt volna, ötletét még nem nevezhetnénk olyan nagy vívmánynak. Ezt a színpad-szerkezetet már láttuk Dejmektől is, a József-legendában. A színpad azonban mást is tud. Forogni tud. Nagyszerűen és vidáman forog. A két szélső ajtóban bábuként tűnnek föl a lakodalom figurái, kedélyesen tarka jelmezekben. Néha *úgy* viselkednek a figurinok, mintha mozdulatlanok volnának, és egy körhintára helyezett panoptikum viasz alakjai-ként siklanak körpályájukon; máskor pedig táncolnak, kurjongatnak és sétálnak, mintha egy görkorcsolya-revü szereplői volnának. A színészek talpa alatt mozgó sík bábuszerűséggel ruházza föl a dráma alakjait, s így már az első megjelenésüknél is komikusnak mutatja be őket, amint hihetetlen igyekezetet fejtenek ki, hogy egyénien viselkedjenek, bölcselkedjenek *vagy* mulassanak, miközben nem veszik észre, voltaképp mennyire gépi-esek, és akaratuktól független mechanikus erő mozgatja őket szűkre méretezett pályáikon.

A szellemalakok a régi felfogásokban reális jelenésként vettek részt a drámában, most négy lengyel formába rakott szalmakazal jelenik csak meg, s csupán hátsó oldaluk visel maszkot, ábrázol bálványt vagy faragott termékenység-istent. A kazal belsejéből egy gonosz és mosolytalan Puck beszél - *a chochol*. (Wyspianski szerette ezeket a karcsú szalmakazlakat, rajzain és festményein gyakran találkozunk velük, de a *Lakodalomban* a szalmabáb és a szalmahevület ugyanolyan rosszalló töltéssel jelenik meg, mint a magyar nyelvben.)

A dráma harmadik felvonásában (ezt a Varsói Nemzeti Színházban most második részként játsszák) a krakkói urak megmerevednek álmaikra függesztett szemekkel. Nem veszik észre, hogy veszély fenyegeti Lengyelországot, hogy harcolniuk kellene: várnak mélán, be-

ZOFIA KUCÓWNA ÉS ADAM HANUSZKIEWICZ A WYSZPIANSKI LAKODALOM CÍMŰ DARABJÁBAN (VARSÓI NEMZETI SZÍNHÁZ)

lejegecesedve egy heroikus sültgalamb-várásba.

„Puck" két szalmaszállal hegedülni kezd. Megmozdul a színpadi élőkép. Lassan kerengeni kezdenek a szereplők: egyszerre idézve föl Wajda *Hamu és* gyémántjának kísérteties mazurkáját a fölkelő hajnali fényben, a rendetlen kávéház falai között, és Mrožek *Tangójá*nak csikorgó haláltáncát. (Wajda neve nem véletlenül képzettársítódott ide: Wyspianski ismeretében az ő életművét is gazdagabban érthetnénk meg. A *Hamvak* című műve talán sosem jött volna létre Wyspianski *Légiója* nélkül.) A szalmabáb hegedül, hegedül kínlódóan kéjes vigyorral az arcán, azzal az eltökélt határozottsággal, hogy halálba táncoltatja a magatehetetleneket. Szalmaszálai eltörnek, és most már az üres levegővel hegedül abbahagyhatatlanul. Varázslat alatt tartja a színpadi lényeket. Egyetlen gonosz pillantással ki-tekint a nézőtérre - anélkül, hogy abba-hagyná haláltánc-muzsikálását. Ez a szemvillanás megérteti velünk, hogy nem csupán az elsüllyedt történelmi kor panoptikumfiguráiról van szó, nemcsak azok fölött ítél a halálos zene, hanem a mai álmodozók és öncsalók, tehetetlen várakozók is ugyanerre a muzsikára hullanak a sírba.

Gyilkos bekomorulása ez egy tarka és kedélyes előadásnak; döbbenetes befejezés. Fölizgató, ha másra nem: hát ellentmondásra sarkall. Megmozgatja a nézőt. Nem hagyja nyugodni. Legalább tiltakozását igényli, még azt is értékesebbnek tartja romantikus szemmeresztésénél.

Tapsrend: előrejönnek. Nem csinálnak semmit. Állnak párhuzamosan a rivaldával. Meg sem hajolnak. Ritmikusan mozgatják lábfejüket, mintha vezényelnék az ütemes tapsot. Öntudattal és kevélyen hallgatják egy darabig. Hirtelen összenéznek. Megelégelik az ünneplést. Sarkonfordulva elhagyják a szín-padot. Nem jönnek ki újból meghajolni.

Főpróba a Hamletből

Hanuszkiewicz, a Varsói Nemzeti Szín-ház igazgatója, próbát ír ki első öltözéssel, hogy az este hazautazó budapesti kollégái megnézhessék a *Hamletet.* Fél-órával korábban lépünk be a nézőtérre: cigarettázik, idegesen világítja a jeleneteket. A földszint közepe táján asztal-lapokat erősítettek széktámlákra. Szabályosan megterített asztalok : termoszban fekete, poharak, cukortartó, sütemények, konyakos üvegek. Fejedelmien kényúri, - tehát barbár - és demokratikusan baráti egyszerre e gesztus. Micsoda feudális ötlet - gondolom -, *a Hamlet* közben konyakozni, vagy feketés csészét kevergetni, míg odafönt a színészek izgulnak a külföldi szakmai szemektől. De eszembe jut, Hanuszkiewicz is népi demokratikus napidíjjal utazik külföld-

re, és tudja, mennyire jóleső az ilyen baráti mozdulat.

Benépesül a nézőtér. A mi Nemzeti Színházunktól kevesebben vannak, de a Varsói Nemzeti fiataljai (vagy egyetemisták voltak?), szabadnapos színészek és fiatalemberek rajztáblákkal, fodrászlányok és öltöztetőnők fegyelmezett fölényükkel helyezkednek el a széksorokban. A fiatalemberek sportosan öltözködnek. Bársonynadrág van rajtuk és mélyen kivágott bársonyzubbony, nagy csatos öv: hirtelen egybefolyik nézőtér és színpad, idelent is jelmez, odafönt is köznapi ruhák... hol ér véget és hol kezdődik a színház ?... fölbukkan az első sor előtt a rendező bársony Hamlet-ruhájában, nyakláncosan, mint egy negyvenes playboy. Egymásután gyújt rá amerikai cigarettáira: Hamlet atyjának szelleme amint Winstont szív, őrület!

S elkezdődik.

Kicsapódik a jobb első nézőtéri ajtó. Megjelenik az egyik őr. (Marcellus vagy Bernardo, sosem tudom, melyik melyik, mindig fölcserélem őket szándékolt összetéveszthetőségükben, puha kontúrtalanságukban.) Felsiet a színpadra és a leeresztett vasfüggönyt keményen verni kezdi az öklével. Dörömböl a vaslemezen, az csikorogva-mennydörögve fölemelkedik - mintha nem is a Varsói Nemzeti Színház tűzbiztonsági vasfüggönye volna, hanem a helsingőri bástya vaskapuja -, mögötte furcsa látvány: kábelek, huzalok, traverzek, ipari szerkezetek, lámpák, folyosók, vaslépcsők. Az első világítóhidat eresztette le a rendező, hogy előfüggönyként zárja a színpad-nyílást, elfedje a hátteret és az ott folyó díszítéseket, meg azért, hogy sejtelmes körvonalakat engedjen csak kibukkanni egy hátulra rendezett tömegjelenetből, csak egy-egy kar, fej, vagy váll tűnjön elő a világítóhíd gubancos szerkezetén átvillanva.

De nemcsak függöny ez a híd, hanem bástyafok is, ahol őrségváltás folyik, és ahol föltűnik az öreg király kísértete. Magát a várat jeleníti meg ez a furcsa szerkezet, amit diszkréten el szoktak rejteni a szuffita függönyök mögé, hogy ne szabdalja szét az illúziót. Most Hanuszkiewicz szándékoltan bontja meg a hangulatot. De csínján kell bánnunk a dezilluzionálás színpadi fogalmával. Mert amint szétrombolja a középkor végi várbástya hangulatát, ezt a romantikus emlékezetű képet bennünk: ugyanakkor újrateremt egy másfajta illúziót, mert az illúziófoszlató díszlet is illúziódíszlet. Most ez a szerkezet - amit vonakodás nélkül fogadunk el bástyafoknak vagy annak a huzatos folyosónak, ahol a királyfi olvasva jő - egy ipari szervezettségű királyi hatalom képzeteit kelti a nézőben, a tudatküszöb táján piszkálgatja a látvány képzeletünket, tán nem is tudatosodik bennünk, hogy gazdagabb illúziót kaptunk ilyformán, mintha a föstött vár képe jelent volna meg kísértet-váróan ködös, „északi" hangulatával.

Gertrud rövid hajjal

„Az egyetlen színészre épült színházban - írja Akimov* - az úgynevezett másodszínészek a nézők tudomására hozzák mindazt, amit a darab körülményeiről tudni kell: megadják az expozíciót. Ők adják a végszavakat is a vezető színésznek. E folyamat jellege tisztán informatív, és semmi köze nincs az esztétikai élvezethez. De íme, megjelenik a vezető színész, aki a maga személyében átnyújtja a nézőnek azt a színházművészeti adagot, amelyre a jegy árának megfizetésével jogot szerzett."

Majd így folytatja: „Hány szerep számíthat központinak ? Az egyszerű számtan itt a színház alkotómunkájának sarkkövévé válik. A »vendégszereplő«-típusú színházban *a* Hamletben egyetlen szerep van - Hamleté. A »társulati« színházban a legszerényebb számítás szerint is húsz, közte minimum kilenc vezetőszerep, ha a sírások jelenetét is beleszámítjuk. Az olyan »epizódszerep« mint Fortinbrasé szintén csak vezető színészre bízható. Itt tehát ha komolyan vesszük munkánkat, húsz vezető színész nélkül hozzá sem kezdhetünk *a Hamlet* színrehozatalához . . . Valószínűleg minél jobb egy színház, annál több vezetőszerepet talál egy színdarabban."

Világos beszéd ez, és aki színházzal foglalkozik, tudja, miről van szó. S én várok egy olyan előadást, ahol Fortinbrast végre megoldja színész és rendező. (A Major rendezte *Athéni* Timonban *ez* megtörtént. A Fortinbras-értékű Alkibiadész [Sztankay István] nem dramaturgiai kóda volt, hanem megtisztító erejű, teljes értékű megoldás.)

Hanuszkiewicz nem oldja meg Fortinbrast, sőt: elsüllyeszti az effektusok közé - de Gertrudot a darab középpontjába állítja, főszereplővé teszi. A király-né még a legjobb Hamlet-előadásokban is a háttérben tűnik föl, amint elsuhan egy ablak előtt, és óvatlanul kihallgatja Polonius és Leartes beszélgetését. Gertrud a saját drámájával, rendszerint hátul és oldalt áll a színpadokon.

Itt, a Varsói Nemzeti Színházban, a második kép tróntermében menten magához ragadja tekintetünket egy modern és ideges fiatalasszony, fiúsan rövidre vágott szőke hajával, nyugtalanságával, hatalmas szemeivel és azzal a különleges érzékeny képességével, hogy a színen levő minden szereplővel kapcsolatba tud lépni. Ebből a fiatalasszonyból lángolva csap ki az érzékiség és az érzéki nyugtalanság. Megpihenés nélkül jártatja körbe-körbe tekintetét. Pillanatokra megállapodik egyik vagy másik udvaroncon, mintha mérlegelné, milyen szerelmi partner válna belőle. Nem idegbeteg Gertrud, nem is nimfomániás. Csak tele van egészséges szerelmi éhséggel.

Ez a fegyelmezett vágy és folytonos (féltudatos) szerelmi érdeklődés súlyt ad a királynénak. Összpontosított figyelései és kapcsolatteremtései kisugárzóvá teszik alakját, s egyben értelmezik is a szerep rejtélyét, azt, hogy miért követte a gyászt oly gyorsan az új esküvő.

Elzbieta Wieczkorkowska a színház egyik vezető színésznője, Hanuszkiewicz felesége. A folyósó falain látható Johanna szerepében. Wyspianski *Lakodalmá*ban karakter-szubrettes jelenségnek hatott. Pikáns, különös szépség, tekintete értelmesen tüzes, arca kissé franciás, és fölső fogsora merészen előreáll. Kétségesnek tűnt számunkra - egyetlen látott szerepe után -, miként lehet ilyen szabálytalan, mai arccal Gertrudot eljátszani. De Wieczkorkowska nagyszerű színésznő, belülről szépül meg. Ilyen szép királyné talán még sosem játszott a Hamletben.

Hamletnek apakomplexusa van

Nincs eleve elhatározott elméleti kitűzése a rendezőnek Hamlettel. Nem valamely elmélet illusztrálására használja föl a darabot. Ily módon nem is megy bele a különféle magyarázatok megelevenítésébe. A kapcsolatok gondos kimunkálása teszi ki a dráma cselekményének szövetét. S ha Gertrud gondolkodásának középpontjában a nemiség áll, akkor nincs semmi különös abban, ha ez a hevülékeny és túlfűtött asszony kissé egzaltált fiát olyan szorosan öleli át, hogy eszünkbe sem jut, eszünkbe sem juthat az anyai szeretet. Fenntartás és gátlás nélkül menekülnek egymás ölelésébe.

* Akimov: Színház és varázslat. Színháztudományi Intézet, 1964.

Hamletnek a lengyel színpadon ez az egyik föloldódott pillanata.

A másik boldog és magafeledkezett - mégis fájdalmas - pillanata, amikor apja szelleme a királyné hálószobájában átöleli fiát, és a két férfi szájoncsókolja egymást.

A játéknak ez a meghökkentő mozzanata kinek-kinek szájaíze szerint értelmezhető. Engedtessék meg, hogy sajátosan értelmezzem. Miután az idősebb Hamlet és az ifjú herceg egyforma ruhában van, egyforma nyakláncot hordanak, olyan hatás támad, mintha a szellem a herceg képzeletének teremtménye volna, de legalábbis tudatának egyik fele. S ha a hálószoba-jelenetben - egyetlen alacsony és széles, rugalmas szivacsbélésű kerevet jelzi a királyné hálószobáját - gyanúsan közel kerül Hamlet az anya-, illetve az apaszerelem vádjához: mégsem az apakomplexum vagy az anya iránti vonzalom kaján emlékét visszük el magunkkal élményként. Az apa csókja spiritualizálódik: Hamlet királyfi a túlvilági, magasabb rendű erkölcs hívása (apa) és a földi, elsődlegesen szexuális hívás (anya) között vívódik. Még elvontabban: az apa vagy anya (és miért ne volna a kérdés dilemmává tehető, így: apa és anya), a kötelesség vagy az élvezet drámai kettősségét jelenti itt.

Opheliát megnyírják

Amikor Hanuszkiewicz irodájába beléptünk az első napon, íróasztalán színes rajzok hevertek. Saját jelmeztervei a *Hamlethez*, kissé chiricós modorban. Szembeszökő volt - de büszkélkedett is vele - egy apródruhás ifjú képe, amint fehér ingének nyílásából leánymell lát-szik ki. Ez a kétnemű rajz Opheliát ábrázolta. Miért így? A válasz: a leány őrültségében menekül saját neme elől.

Baljós előjel volt ez a *Hamlethez*. Kissé aggódva vártuk, miféle spekulációk bukkannak majd elő ebben a rendezésben. Hímnős Ophelia? Menekül neme elől? Lehet. Miért ne menekülhetne? De honnan veszi ezt Hanuszkiewicz? Hol van erre utalás a darabban?

Mindez szerencsére nem derül ki az előadásból. Csak a munkát serkentő elméleti ajzószer. (Milyen hívságosak is ezek az újítások, ezek a rendezői „újdonságok" mindenhol a világon. Azt mondja Hanuszkiewicz, hogy ebben az előadásban szakítanak a lengyel hagyománnyal, és első alkalommal játssza majd nő a Színészkirálynét. Kénytelen vagyok arra gondolni: ha eddig nő játszotta volna, most büszkén újságolná, hogy *ezzel* a hagyománnyal bántak el. Az ilyen gesztusoknak kétféle értelmük van. Az egyik a színház belső egészség-ügyére tartozik: időről időre változtatást kell alkalmazni a klasszikusokon, hogy a megkövesedett tradíciókat, az évtizedes, sokszor évszázados sallangokat lerobbantsák a játék-átöröklésről, s friss szemmel tudják elolvasni a színdarabot, mintha abban az évadban hozta volna be a *Hamletet* egy fiatal szerző a dramaturgiára. A másik - ez inkább a közönségre tartozik -, hogy időről időre meg kell változtatni a konvenciókat. Föl kell rúgni a közmegegyezést. Ha nő játszotta például Violát, akkor hivatkozni kell az Erzsébet-kori játszási körülményekre, amikor fiúk alakították ezt a szerepet. De ha kifárad a konvenció: ismét merészen vissza kell térni, és színésznőre osztani a leányszerepet. Hogy e mögött a konvencióváltás mögött mennyi ízlésháborúskodás - vagyis világnézeti változás - húzódik meg, arra talán elég jellemzésül, hogy nálunk még a század elején is nők játszották Oberont, nyilván hogy lebegőbb, éteribb, meseibb és poétizáltabb legyen a *Szentiványéji álom*. Puck nadrágszereppé át-alakítása is évszázados hagyomány szín-padjainkon, és csak Szinetár szegedi rendezésében váltott vissza kamaszszereppé, egyrészt, hogy érdekesebb hangokat csaljon elő a játékból, keserű-karcos arcát mutassa felénk, másrészt a külföldi minták nyomán, és csak harmadrészt azért, mert Mészáros Ági Robin pajtása évtizedekre szinte lehetet-lenné tette, hogy nő eljátszhassa nálunk, hiszen még a férfiszereplők sem tudnak kiszabadulni az ő szerepfelfogásának hagyományából.)

Bemegyünk a szünetben a színpad melletti színésztársalgóba. Belép az Opheliát játszó fiatal színésznő, akinek ez az első szerepe a színháznál. Hanuszkiewicz, Hamlet atyjának jelmezében, megnézi a bőrruhába, vadászcsizmába öltöztetett kisasszonyt - ez az első öltözéses próba -, elégedetlen az apród-ruhával. Kikap az öltöztetőnő kezéből egy szabászollót, és nekikezd a bőrjel-mez földarabolásának. Levágja a gallért. Lyukakat nyír a mellénykébe és az ingujjba. Most mintha erdei ágak szaggatták volna meg Ophelia ruházatát. Szövet- és bőrdarabok repkednek. Tele a kicsiny dohányzó az elrongált jelmez ficnijeivel. Dermedt csönd. Mi, a vendégek, bénultan bámuljuk ezt a színházi jelenetet, nyilván szerepünk van benne nekünk is: Hanuszkiewicz az idegen közönségnek is „játssza" munkamódszerét. Állkapcsa szigorúan összeharapott, erősen koncentrál, föl sem néz a ruha metéléséből, szenvedélyesen rombolja a sok pénzt érő kosztümöt. Kezében az ollóval hátralép: szemügyre veszi munkáját. Megpörgeti maga előtt a kis színésznőt, az mukkanni sem mer, és engedelmes próbababaként tűri, hogy rajta alkossák meg a színpadi ruhát. A rendező most a vörhenyes, hosszú hajú parókára pillant. Egy idős fodrásznő az ajtóból szinte keresztülúszik a levegőn, elfogja a parókát, így megmentvén az ollótól. Később a' színpadon kurta hajjal látjuk viszont Opheliát.

Szóval sem mondom, hogy így kell elkészülnie a megfelelő színházi jelmeznek. Még csak példamutatónak sem tartom a módszert. De lenyűgöző Hanuszkiewicz határozottsága, szenvedélye, megszállottsága, és abban egészen biztos vagyok, hogy jó színházat csak ilyen korlátlan hatalommal és tekintéllyel lehet csinálni. El kell még azt is mondani, hogy sem a színészek, sem az öltöztetők, senki a társulatból egyetlen megjegyzést sem tesz a későbbiek folyamán sem (és nekünk sem) igazgatójuk jelmezátalakító rohamáról, s nem azért nem szólnak, mintha félnének, vagy mert megszokott jelenet lehetett ez színházuk életében, hanem mert a fiatal művész feltétlen bizalmukat élvezi, hisznek benne, hogy tudja, mit akar.

Mit olvas Hamlet?

Daniel Olbrychski, a lengyel filmművészet világhíressége, Andrzej Wajda kedvence játssza a címszerepet. Amikor megjelenik a színpadon, szokatlanul könnyednek tűnik, a legkisebb feszültségtől mentesen laza. Könnyed fesztelenséggel közlekedik a darabban, de né-hány perc elteltével olyan érzésünk támad, mint amikor egy súlyemelőt ki-fogástalan szmokingban látunk. Pontosan nem mondható meg, mi a baj - talán egy parányit *húzza a* lábát -, de Olbrychski mozgásában van némi kényszeredettség eleinte. Hamarosan szétoldódik azonban, és magával ragad kispor-tolt lezsersége. Később megkapjuk a magyarázatot is: a *25-26* éves filmszínésznek ez élete első színpadi szerepe. Nem első *nagy* színpadi szerepe, nem. Először van' életében színpadon, és elsőre éppen Hamletet játssza. Ennek jó és

rossz következményei vannak. Egyáltalán nem mondható el róla, hogy meg-érett volna a szerepre. Ez egyszersmind erénye is alakításának. Nem „a" Ham-letet játssza, a szerepek szerepét; nincs tisztában tudós magyarázók nézeteivel, nem terheli meg alakítását olyan mozzanatokkal, amikre fölkapnánk fejünket, és egyetértően biccenthetnénk - mint például Oliviernél -, hogy igen, igen, ennek így kell lennie.

Olbrychski Hamletje egy szerep. Mintha a világirodalom bármelyik szerepét vagy egy filmgyári föladatot kapott volna. Nem érzi a dolog kivételességét, és ezért nem érezteti jutalom-játék jellegét sem. Hamletje pusztán egy fiatalember, egy diák, aki most tért haza kollégiumából, ahol sok mindent megtanult és megértett.

Jan Kott Wyskianski Hamletjéről szó-ló tanulmányában arról elmélkedik, mi-féle könyvet olvashat Wyskianski Hamletje. Természetesen Montaigne-t. És ha most meg kellene nevezni a könyvet, amit Olbrychski Hamletje tart a kezében, bizony zavarba jönnék. Ez a Hamlet nagyszerűen vív, ugrik, verekszik, kimunkált fölsőteste arról tanúskodik, milyen jó sportoló. Wittenbergában nyilván tagja volt a nyertes kézilabdabajnok csapatnak. Talajtornából és szertornából is kiemelkedő eredményeket ért el. Feltehetően remekül korcsolyázik. Osztálytársai bámulhatták és szerethették sporteredményeiért. De olvasni ...?! És mégis, hiszen a felső függőfolyosón kis könyvvel a kezében jön, és Polonius is észreveszi az olvasmányaiba mélyedt ifjú fenséget. Vajon ez a könyv nem csalétek csupán, nem fedezék-e, amely mögül rókatekintetével kipillanthat, és alaposan fölmérheti a terepet, ahol majd meg kell vívnia, egyelőre szópárbaját. Nem, Hamlet valóban olvasva jő. Mit olvas hát? Könnyen rávághatnánk, hogy persze Sartre-t olvas, vagy Genet önélet-rajzát, *az Egy tolvaj naplóját.* De nem mondanánk igazat. Ez a Hamlet Reader's Digest-et olvas, és ebben a zsugorított formában is csupán Hemingwayt, a jó öreg antiintellektuális és célratörően szikár Hemingwayt.

Elképesztőnek hat, hogy egy színész Hamlettel debütáljon. De láttam sokkal rosszabb Hamleteket is, hatalmas művészi és emberi tapasztalat birtokában. Olbrychskiben van valami elragadó, mélán játékos és mélyen szomorú, de szomorúsága nem az élettapasztalatok adta keserűség, hanem egy gyermek rossz előérzetei, baljós félelmei és lidérces szorongásai. Jóllehet, *a Hamlet az* érett férfikor drámája, miért ne lehetne mégis egy sihederé, egy mai sihederé is, aki oly sok fájó és kiábrándító tapasztalattal gazdagabb, mint az előtte járt nemzedékek tagjai voltak ilyen idős korukban.

S amikor Olbrychski nem mindig tudja teljes gazdagságában fölragyogtatni a monológokat, tehát nem képes hátán hordani a mű egész bölcseleti építményét: virtuózan (és ezt a jelzőt most ne henye sablonként értse az olvasó, hanem eredeti értelmében) játssza el fizikai cselekvéseiben a dán királyfit. Ilyen csillogó és kisportolt Hamlet talán még sosem járt színpadon. Csak Moissi legelső Hamletje lehetett - ha megpróbálom elképzelni a fényképek nyomán - ennyire ékes, az ifjúság minden erényével el és bájával. Amikor a hálószobajelenetben indulatkitörésével meg akarja ijeszteni anyját, fölpattan a puha ágyra, és csizmás lábával úgy ugrál rajta, mint artista a gumiasztalon vagy mint rossz kölyök a papa dolgozószobájának heverőjén.

A vívójelenet az előadás egyik fénypontja. Két félmeztelenre vetkőzött fiatal sportszerű mérkőzése. Egyáltalán nem hasonlít azokra a szánalmas szín-padi kardpiszkálásokra, amiket a Hamlet utolsó felvonásából ismerünk. Hatalmas erejű, művészien megszerkesztett vívás, élethalál-viaskodás, művészivé lényegítve. Feledni tudjuk, hogy Olbrychski nemrégiben még a lengyel ifjúsági kardcsapat versenyző tagja volt, mert nem a produkciót, nem a mutatványt élvezzük, hanem a jelenet lénye-gének tökéletes kifejezését. És csupasz felsőtesttel ül a földön, félrebillent fej-jel, és vérzik, és nem látszik az arcán a közeledő halál görcse, de nem is ragyog rá a színpadi exitus önelégült várakozása, az a bizonyos beteljesedést váró mosoly: csak értetlen szomorúságot áraszt, mint egy fiatalember, akit megsebeztek.

Azt hiszem, nagyon jól jártunk Olbryehski félig eljátszott Hamletjével. Erről a rejtelmes királyfiról annyit tudunk és annyiféle véleményt hordunk magunkban róla, hogy még a legrosszabb előadásba is belevisszük saját elképzeléseinket, és beleérezzük mindazt, ami talán ott sincsen. De Olbrychski ragyogó dán hercege megjeleníti mindazt, amit pohos Hamletek sosem tudtak velünk elfogadtatni: az ifjúság varázsát, és azt a szörnyű tényt, hogy valaki, aki fia-talon élhetne még és könnyelmű lehetne, éppen annak kell a legsúlyosabb kérdéseket magára vennie.

Hamlet a liften

FORTINBRAS Négy százados Emelje Hamletet, mint katonát, A ravatalra ...

És jön két százados és fölemeli és ráhelyezi a dán fiút a felvonóra, és elindul a szerkezet fölfelé, és fényben szikrázik a keresztvasak és korlátok között a fekvő test. Vége az előadásnak. Ellenállhatatlanul komikus a teherfelvonón közlekedő királyi tetem, még akkor is, ha dübörögve ereszkedik a képre - harsogó harci szekérként - a vasfüggöny, és zárja el előlünk örökre a királyfit. Ellenséges kriptafedél csukódik rá a szín-padi sírra. Az ipari konstruktivitás elemei hatják át Hanuszkiewicz Hamletjét, de a befejezést, miközben a színpadi látványt nézzük, át kell fogalmazni magunkban: „Négy százados emelje Ham-letet, mint katonát, *a liftre" ...*

Próba után

Kora délutánra ér véget a főpróba. Ebédelni indulunk. Megyünk át a Nemzeti Színház előtti hatalmas téren, mellettünk Olbrychski, kurta kabátkában, sportos cipőben és kalapban, zsebrevágott kézzel, ugrándozva. Fecseg. Nem érezni rajta azt a pokoli munkát, amit az elmúlt órákban végzett. Fáradtságnak nyoma sincs rajta. Szétrobban az energiától. Ahogy megyünk, anélkül, hogy kezét kivenné a zsebéből, a tér közepén minden lendület nélkül, puhán bukfencet vet lazításul, és lépésváltás nélkül jön velünk tovább, mintha semmi sem történt volna. Ha azt mondják neki, hogy játssza el elejitől végig még egy-szer *a Hamletet,* szó nélkül megteszi.

Köpeczi Bócz István rajza

VEKERDY TAMÁS

*A színészi hatás eszközei Zeami művei szerint**

Az egyik nó-társulat 1957-es párizsi vendégszerepléséről szóló vezércikkben a vezető színész nyilatkozatáról ezt olvassuk: „További célja - így mondta - az, hogy tökéletesítse a gesztust meg-előző és követő *mozdulatlanság* egységét." (Rendezvous des Theatres du Monde, 3. szám.)

Miről beszélt a nő-színész?

Mi a nó?

Szarugaku-nó-nó

A nő-színház: a klasszikus japán szín-ház. Máig élő formáját Motokijo Zeami -- és apja Kanami - szabta meg az 1400-as évek legelején. *A nő* szó képességet, tudást jelent, azt jelenti, hogy valaki valamit meg tud csinálni. Zeami iskolájának teljes neve: *szarugaku-nó-nó*. Ez a feltehetőleg kínaiból származó szóösszetétel örömszerző képességet jelent. Pontosabban *az örömhír átadásának képességét* jelenti.

A nó-színész játéka közben cédrus-fává, fenyővé vagy madárrá változik át, vagy démonná, istenné, vagy elhalt hősök, anyák, költők, táncosnők szellemévé. Így ad hírt a múlt és a jelen, az emberi és a természeti világ egységéről, és ez a híradás, a nó-játék *gyógyító erejű* - az ősi felfogás szerint.

A nőt *a legjobb* cédrusfából épült színpadon játsszák, általában a szabadban, a színpad négy pillére földbe ásva egy-egy hordóforma hasas faépítményen nyugszik. Ez a négy hordó - szájával egymás felé fordítva a föld alatt - átveszi és felerősíti a táncléptek döngő ütemét.

Mert a nőt táncolják.

Táncolják és énekeik.

Szövege: vers.

A színészek száma: kettő, négy - néha hat.

Arcukat maszk borítja.

A zenekar - s a kórus is - fent ül a színpadon.

* Részletek *A színészi hatás eszközei -- Zeami mester művei szerint* című hosszabb tanulmányból.

JELENET A NÓ-SZÍNHÁZBÓL

A díszlet: a háttérben örökzöld fenyő-fa. (Ezenkívül néhány jelzés, kellék, amit a sötét ruhás „láthatatlan" ember helyez el, s a helyszínt jelzi.)

A maszk: szabása szerint „görög" maszk; a zenészek hangszerei: dob, pengetős, sípszerű fuvola. (Valószínűleg itt láthatjuk ma legelevenebben, milyen lehetett Aiszkhülosz színháza; Barrault is a *nő* zenéjét tanulmányozza az *Oreszteia* rendezése előtt.)

A színpad égő színű formái, foltjai: a jelmezek. A takácsművészet remekei, áttört, súlyosan szőtt, vagyont érő ruhák.

A színészek ügyessége akrobatikus. (Képzésük hétéves korukkal kezdődik - legalábbis Zeami társulatában.)

S mégis: a játék legfontosabb pillanata a mozdulatlanság pillanata.

Barrault, Brecht, Book, Beckett

A nó-színházon iskolázott a francia színház megújítói közül Dullin, Barrault és Marceau. Brechtet a Neue Zürcher Zeitung kritikusa *a nó* marxista interpretátorának nevezi (s megállapítja, hogy a *nó*ból táplálkozik Brecht késői darabjainak szövege és rendezéseinek mimikus kidolgozottsága; 1962. október 6.)

Maga Brecht így ír a távol-keleti színjátszásról 1936-ban, ekkor még csak a kínai színművészet ismeretében: „... bizonyos az, hogy e színművészet egyes alapelvei helyesen alkalmazva nagymértékben megkönnyítenék *a mai élet* színpadi ábrázolását. *Színházi embereinknek a technikai érdeklődést az etnográfiai elé kell helyezniök.* A nyugati színművészet, egy bizonyos szempontból nézve,

NÓ-MASZKOK

határozottan ezeknek az alapelveknek az irányába fejlődik." *(Megjegyzések a kínai színművészetről.)*

Brook is a nó-színházat tanulmányozza.

És Beckett?

Ídézzük Claudel néhány szavát 1921 és 25 között írott naplójából: *„Vaki,* talán emlékeznek, ez a másodszereplő, a kontrás, az, aki kinéz és *vár,* aki *azért jött, hogy várjon... Ő vár* - és valaki megjelenik, isten, hős, remete, démon, kísértet: a szhite (a főszereplő). Mindig: *az ismeretlen követe."* Ha még hozzátesszük, hogy a vaki mindig *a fa* előtt várakozik, s legtöbbször nem egyedül érkezett, nem egyedül vár, hanem a kísérőjével, s közben beszélgetnek eddig meg-tett útjukról, életükről, a tájról, az év-szakról, arról, hogy mi járatban vannak - már előttünk van *a Godot-ra várva* váza, *a kiszáradt* fa előtt az ismeretlenre várakozó két csavargóval.

Végezetül még Dullin néhány szavát hadd idézzük ide. Dullin így írja le a japán színészek mozgását: „A gesztusoknak valami határozott, éles hangsúlyt adnak, amelytől ezeknek teljes jelentősége érvényesül. Ha a színész megrúgja partnerét, a valóságban hozzá sem ér, de a mozdulat végrehajtása oly pontos és találó, hogy erőteljesebben kelti fel a brutális hatását, mintha valóban végbevinné. Ha lesújt, kardja élével alig érinti az ellenfél testét, de *a száraz kis mozdulat,* amellyel jelzi, hogy most húzza ki fegyverét a sebből, annyira igaz, hogy *valóban érezzük,* hogyan hatolt be a vas a hús mélyébe." *(Jegyzetek és emlékezések.)*

Valóban érezzük?

S miről beszélt a színész? Mit rejt - milyen hatást, erőt leplez - a mozdulatot megelőző és követő *mozdulatlanság?*

Mozgás és mozdulatlanság

A nó-színész gyerekkorától, sőt kisgyerekkorától gyakorolja az éneket, a táncot s a mozgást. Először csak egészen kötetlenül, szabadon. Tíz-tizenhárom éves korától mind pontosabban.

Maradjunk most a mozgásnál. Egy-egy mozdulatot a nó-színész tökéletesen megtanul és begyakorol. Mozgása és gyakorlata sokszor lassított, lassúbb a mozgás természetes kivitelezésénél máskor hirtelen felgyorsul. A lassú mozdulatban a mozgást szinte elemeire, inakra és izmokra, izomcsoportokra bontja, le-hántja a felesleges rezzenéseket és feszültségeket, s csak a legfontosabb, arra a mozdulatra legjellemzőbb inak, izmok, izomcsoportok maradnak megfeszített állapotban. Ezeknek feszültsége azonban fokozódik, s nagyobb lehet a közönségesen kivitelezett mozdulat feszültségénél. Ugyanekkor, a gyakorlás idején, a színész benső szemével, benső tekintetével - *szívével is* szemügyre veszi a maga mozgását, a mozdulatot. (A „szív" ebben a szaknyelvben *a belső látás* szerve.) A nó-színész hosszú tréningjében arra törekszik, hogy *egész testé-ről* a mozgás minden pillanatában ilyen benső képe legyen, hogy *lássa magát.* (Ezt nevezi Zeami „magunktól elválasztott látásnak".)

Mi történik mármost a mozgást megelőző és követő mozdulatlanság állapotában? A színész erre a benső képben felidézett mozdulatra koncentrál. Zeami azt mondja, hogy a néző nem is sejtheti, hogy ez a *„legnagyobb hatás pillanata".*

„Hogy azokban a pillanatokban, ami-kor egyáltalán nem játszik, lenyűgöző hatást gyakorol a színész - ezt benső tartása teszi; *az egyes* tetteket (akciókat) a legkisebb hanyagság nélkül, szí-vének erejével kapcsolja egymáshoz - amikor a szavak, az ábrázolás el-csitulnak - szívében a színész akkor a legfeszültebb. Ámde hogy szíve ily mélyen megindult, ezt a néző ne ismerje fel!"

Zeami (és *a nó,* de kínai színjátszás is, az egész távol-keleti színház) gyakorlatrendszerében olyan jelenségekkel is számol, növendékeit olyan képességekre is iskolázza, amelyeket a tudomány csak *ma,* csak a közelmúltban regisztrált Európában, Amerikában (angol, amerikai, francia és szovjet laboratóriumokban). Az úgynevezett *ESP* - extra sensory perception - érzékszerveken kívüli ész-lelés - jelenségeiről, közismertebb szóval a „telepatikus" jelenségekről van itt szó.

Arról, hogy a színész izmainak feszültsége, vérnyomásának, véráramlásának változásai, belső látomása - képzeleti képe - *közvetlenül* is hat vagy hat-hat a nézőre.

Zeami szavait prózai hagyatékából idéztük. Zeami nem csak a ma játszott kétszázegynéhány nó-darab java részét írta - apjával és fiával együtt - s nem-csak színész, koreográfus, rendező, zene-tudós és társulatigazgató volt egyszemélyben, hanem *a nó* gyakorlatáról szó-ló *prózai írások* szerzője is. Ami a mindennapok gyakorlatán túl van, amit csak az avatottak ismerhetnek meg - erről szólnak iratai. A hagyaték „titkos" volt, mert csak a családhoz szólt. (A család itt egyben a társulat is.) 19o9-ben jelenik meg először tizenhat írása. A továbbiakat is e hagyaték könyveiből idézzük.

Tíz/hét

Miután a nó-színész akrobatikus ügyességgel elsajátította a mozgásokat, mozgásából háromtizednyi részt „visszavesz". Ez a tíz/hét törvénye. Mit jelent ez?

„A szívet tíz részben, a testet hét részben mozgatni, ez azt jelenti: a kéz s a láb betanult mozdulatait úgy kivitelezzük, amint mesterünknél tanultuk, mégis azonban, *mihelyt kellőképpen uraljuk a mozgást,* a kéz gesztusait s a láb mozdulatait ne olyan intenzíven valósítsuk meg, amint a szívben történik, hanem némiképpen *tartsuk* vissza. Ez nemcsak a táncra érvényes és a hevesen gyors táncra; a közönséges testmozgást is alakítsuk valamivel tartózkodóbbá; *takarékoskodjunk vele a szívben elvégzett mozdulathoz képest.* - - - - Éppen ezt találja majd a néző különösen el-bűvölőnek."

A néző nem is tudja, hogy itt *kevesebbet* lát - de a feszültséget érzékeli.

Az öreg színész pedig egyenesen a tíz/hat törvénye szerint játszik. Mozgása még visszafogottabb.

Hogy az öreg színész játéka elbűvölő marad-e, *az* éppen azon múlik, hogy *lelki, szellemi frisseségét* meg tudja-e őrizni úgy, hogy a belső képben, képzeletében - a szívben - *valóban végrehajtsa a teljes mozgást.* Ebben az esetben a feszültség még nagyobb lesz *a látható és a láthatatlan* között s a nézőt a játék - akit éppen ez a feszültség kerít hatalmába - még biztosabban lenyűgözi. (Ez az eszköztelen játék tehát csak külsőleg *stilizált* - nem szívesen használom ezt a szót -, belsőleg *minden eszközzel, az évtizedeken át begyakorolt mozgás minden apró rezzenésével él.)*

Az öregember

Zeami azt írja az öregember hagyományos ábrázolásáról - ilyenkor a színész csípőben térdben meggörbül, megroggyan, egész teste meghajlik -, hogy eb-ben a játékmódban csak kevés az elbűvölő.

„Ha mélyebben behatolunk az ábrázolás művészetébe, elérünk egy fokot, amelyben többé *nem akarunk hasonlítani.* Aki az ábrázoló művészetet tökéletesen bírja, és az ábrázolandó személy leglelkéig hatolt, *nem gondol többé arra, hogy hasonlítson."*

Hanem ?

Mire gondol ?

A szerepre való felkészülés közben szellemi eszközökkel - gondolati koncentrációval is - azon fáradozik, hogy előhívja magában, *képzelete* erejével az öregember *benső állapotát.* Az öregember természetesen egyáltalán nem „gondol" arra, hogy öregemberhez *hasonlítson* - hanem *szíve vágya szerint fiatalosan* igyekszik mozogni.

Az öregembert játszó színésznek *vágya* szerint fiatalosan kell mozognia, beszélnie. Minden erejével le akarja küzdeni testének tehetetlenségét - ez azonban nem sikerül neki. A láb dobbantása, a kéz kinyújtása és visszahúzása *„szándéka ellenére!"* - valamivel megkésik a nagydob, az ének vagy a kézi dob be-lépése mögött, a taglejtés és a mozdulatok valamicskével - alig hajszálnyival, szinte észrevehetetlenül - az ütem mögött ide-oda sántikálnak (néha egy csöppet - csak egy rezzenésnyit - az ütem elébe szaladnak). „Minden mást játszunk úgy, mint szokásos és méltóság-teli."

Amit Zeami a legfontosabbnak tart: az öregembert játszó színészben *ne legyen* olyan *vágy* vagy *akarat,* hogy ő az öregemberhez hasonlítson.

Vágya és akarata - az ifjúságra áhítozó öregemberé legyen.

Zeami hisz abban, hogy ez a bensőséges, láthatatlan mozzanat - hat a nézőre és hatalmába keríti őt. (Sőt, ki is mondja, hogy a néző „benső látásban" meglátja a színész benső állapotát.)

Ugyanígy az őrült ábrázolásánál. (A színésznek benső tekintetével *nem az őrültet* kell látnia, nem *az őrületet* kell átélnie, hanem azt a fájdalmat, fájdalmas sorsot, ami az alak őrületét okozta.)

A túlságosan jó nő betegsége

Miután így a nó-színész mindent elkövetett, hogy a nézőt hatalmába kerítse, most újabb veszély fenyeget.

Az, hogy e teljes élmény sodra elmossa a néző és a színész érzéseinek szabadságát, kioltja öntudatát. Ezáltal a nó zavarossá válik, értékei elmosódnak.

„Éppen mert a *nó* hasonlíthatatlanul jól sikerül; és minden kiválónak lát-szik, a néző szíve túlságosan felgerjed, megfeszül, *szem és szív elveszti szabadságát,* és ez okból hat a játék gyakran mintegy könnyedén elmosódottnak. Más-felől a színész is túlságosan heves tűzbe jut; és éppen ott, hol a játéknak úgyszólván tökéletessé kellene zárulnia, *a néző szíve ugyanúgy, mint a színészé elveszíti szabadságát,* az értékes helyek elveszítik fényüket, avarossá válnak, és *a nó* fel-színessé lesz és rosszá. *Ez a túlságosan jó nó betegsége.* Ha ily esetben a színész némiképpen visszatartja magát, mérsékel kifejező erőt és mozgást, s így a néző szemének és szívének egyként időt hagy, nyugodjanak, mintegy lélegzetvételnyi szünetet hagy nekik, s ezután hozza csak elő a darab lebilincselő helyeit, mély lelki higgadtsággal, akkor ezek annál mélyebben a szívbe hatolnak."

A hely hangulata, a kellő pillanat

Miközben a nó-színész ilyen aprólékos pontossággal dolgozik a játék külső és belső fölépítésén, nem feledkezik meg arról, hogy amit így megragadott és ki-

fejezett - a folyton változó állapotú *másik emberhez, a nézőhöz* kell szabnia.

Zeami írja apjáról, Kanamiról, hogy *„mindig fontolóra vette nézőinek szív-béli állapotát, művészi gyakorlatában, és a legnagyobb figyelemmel tanulmányozta át a hely hangulatát, a legtávolibb hegyvidéken, a legmagányosabb falvacskában is."* Úgy képzeljük ezt el, hogy megérkezvén a vendégjátékra, először figyelte vendéglátóinak életét, megtudta, mi örömük, mi bánatuk van az ott lakóknak, mi újság a faluban - hogy majd az előadáson az ő sajátos helyzetükhöz tudja igazítani szigorú törvények megszabta játékát.

Ezenkívül a nó-színész folyton szemmel tartja az egész nézőteret - már a játék megkezdését megelőző pillanatoktól kezdve. Hogy mikor kell *egy-egy* akciót megkezdeni - mennyi várakozás után -, hogy mikor kell a mozgás, a dobbantások és a hang erejét fokozni vagy csökkenteni, ezt a színész *„benső látásának"* erejével ismeri fel. Erre iskolázza ma-gát. Zeami egyik könyvében egy egész kis fejezet viseli ezt a címet: *„A kellő pillanat megragadása, belső látással."* (Vagy: „A kellő pillanat intuitív meg-ragadása.") Az európai színész is tudja - Barrault hosszan ír erről - hogy a nézőtér hangulata már a függöny felmenetele előtti pillanatokban kitapintható, már a játék első perceiben meg lehet mondani, hogy a közönség azon az estén résztvevő lesz-e vagy száraz, hogy forró hangulatú lesz-e vagy hideg. De ezt a tapintó képességét a nó-színész tudatosan iskolázza.

„Fontos, hogy *a nőt,* mindig időhöz és helyhez szabottan úgy játsszuk, hogy a nem értőknek is szívéig hasson."

Zeami tudja: ahhoz, hogy *rám* figyeljenek, előbb *nekem figyelnem kell.* őt kell figyelnem, *a másik embert,* akinek a figyelmét magamnak akarom megnyerni.

.. A színészek teréből kilépve a színész a hídon állva marad, és mustrálja darab ideig az egész nézőteret; abban a pillanatban, amikor minden jelenlevő megborzong a feszült várakozásban: »Hopp! Most kezdi el!«, rákezd a dalra. Minden néző türelmetlen *várakozását hatalmunkba keríteni, és* a válságos pillanatban énekelni, ez »a kellő pillanat megragadása, belső látással.« - - - - Ez a válságos pillanat *a hangulatban gyökerezik;* csak a színész belső látásának (intuíciójának) erejével ismerhető fel és ragadható meg. - - - - Ez e napon a játék legfontosabb pillanata."

A természet változásai

A szabad ég alatt játszó nó-színész nemcsak a néző hangulatának pillanatnyi változásait követi - hanem a természet változásait is.

Már a nó-darab megválasztásakor tekintetbe veszi, hogy ősszel vagy tavasszal, nyáron vagy télen lesz-e az elő-adás. Nappali vagy éjszakai órában. (A nó-színész ugyanis élt *korának* természettudományos, orvosi ismereteivel. S úgy tudta - így tudjuk ma is -, hogy tavasszal egészen más a szervezet állapota, mint ősszel, de egészen más a délelőtti órákban is, mint délután, s más éjszaka, mint nappal. A nó-színész játékával *ki-egészíti* az emberi szervezet természet adta állapotát. A túlzott feszültség, a tettrekészség idején - tavasszal, nappali órákban - higgadt, lassú darabot, nyugodt játékkal ad elő; a bágyadás, a tét-lenség óráiban heves, gyors a színpadon a mozgás - hogy csak egészen egyszerű példával éljünk.)

De ezen túl a színész alkalmazkodik az időjárás *pillanatnyi* változásaihoz is. Elég egy kis borulat - a néző tán észre sem veszi -, s a színpadon máris erősödik a dobbantás, kissé gyorsabb, feszesebb a ritmus.

Világkép

Zeami hagyatékát *a Die geheime Überlieferung des No* című 1961-es Inselkiadás alapján idéztem. Ez a hagyaték az utóbbi években - évtizedekben - válik mind ismertebbé Európa- és Amerika-szerte is. Teljes világkép fogja itt egy-be a sok száz gyakorlati részletecskét. Ez a világkép a zen buddhizmus és az ősi japán sintoizmus pillérein épül. A *zen* a kínai *csan* szóból származik, és befelé fordulást, benső szemlélődést jelent. (A kínai szó pedig a szanszkrit *dhjana* változata, minthogy a zen buddhizmus alapítója az indiai Bodhidharma volt 1400 évvel ezelőtt.) A zen, a csan, a dhjana azt *a gyakorlatot is* jelöli, amelyben a tanítvány - gondolkodásának megtisztításával - eljut a megvilágosodásig. A sinto pedig: az istenek út-ja vagy aZ istenekhez vezető út. Természetszemlélete szerint *minden isten, az anyag legkisebb részecskéje is.* Ez a természetszemlélet összefonódva a zen befelé fordulásával hozza létre a sajátos japán művészi formákat. Áhítatos műgondot kíván az anyag legkisebb részecskéjének megmunkálásában is s mély belső elmerülést.

Végezetül még a japán művészetelmélet két fogalmát s a sintoizmus egy szakkifejezését hadd idézzük. *Szabi, vabi* és *hőben. Szabi* - a benső fényt jelenti, ami lassan dereng fel a szemlélő előtt; a mű látható és láthatatlan nemessége, fénye fonódik eggyé a szabiban. *A vabi* - a megmunkálás módját jelen-ti, azt a kívánságot, hogy lehetőleg minden tartsa meg természetes és sajátos anyagának megfelelő formáját; a művész a természet alkotta formákkal és anyagokkal mintegy *együttműködve* hozza létre művét. *A hőben* pedig az igazság

– a rejtett, teljes igazság - megjelenítése.

Az igazság megjelenítése *olyan formában*

– hasonlatban, példázatban, mozdulatban -, amit képzetlen, a be nem avatott hallgató is hallhat, néző is láthat. A kimondhatatlan igazságnak ilyen kinyilvánítására törekszik a japán művészet

– ezen belül *a nő.*

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Szántó Judit:

A sötét galamb a Nemzetiben

Hermann István:

A Huszonötödik Színházról

Szilágyi János:

Négy szovjet bemutató

Majoros József:

Csehov világának új jelentései

Pályi András: Latinovits Zoltán arcai

Angyal Mária:

Dayka Margit munka közben

Koltai Tamás:

Jobb-e a színház Bukarestben?

Szeredás András:

A bölcs Nathan Budapesten

Antal Gábor: Sokszemközt a színészetről

Hont Ferenc: Színjáték és cselekvés

Juhász Ferenc:

Jancsó Adrienne estjéről

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Színházi Bábel Belgrádban

Németek, angolok, svédek, jugoszlávok 4. Nemzetközi Színházi Fesztiválon

A színházi fesztiválok értékcsökkenésé-nek idejét éljük. Kifáradt ötletek, ellaposodott koncepciók mindenfelé. Nancy, Avignon, Chichester, Verona - megannyi devalvált valuta. De az értékcsök-kenést nemcsak a régi fények megsápadása okozza. Ha kezünkbe vesszük mondjuk a Theater Heute vaskos fesztiválkalauzát, már-már azt hihetnénk, hogy egy nyár végi kiárusítás katalógusát lapozgatjuk.

Ebben az áttekinthetetlen sokaságban a belgrádi BITEF elég kivételes eset: ez a nemzetközi találkozó éppen az elmúlt évek fesztiváláradatában küzdötte magát a felszínre.

Hogyan csinálták?

Kezdetben volt az Atelje 212, ez az 196-ban alakult színház, amely célul tűzte ki, hogy rövid idő alatt leküzdi a jugoszláv színház viszonylagos elmaradását, és bemutatja közönségének a világszínházi repertoár újabb, főleg avantgarde alkotásait, függetlenül attól, hogy a darabok milyen filozófiát fejeznek ki. Első bemutatójuk Beckett *Godot-ja* volt, mely azóta is szerepel a színház műsorán. Az Atelje megkülönböztetés nélküli érdeklődéssel fordult a színházi avantgarde minden új irányzata felé, és az elmúlt másfél évtized során színpadot adott Mrožek, Różewicz, Peter Weiss, Adamov, jarry, Sartre, Genet, Ionesco, Eliot, Pinter, Schisgal, Kopit és mások műveinek. A színház saját avantgarde drámaíró gárdát is nevelt. Vaško Ivanovič, Aleksandar Popovič és Brana Crčevič műveit azóta Jugoszlávia más színházai is játszották. Az Atelje úgy szerzett polgárjogot a kísérleti színháznak, hogy maga mellé állította a jugoszláv színjátszás nagy egyéniségeit. Kevés állandó színésszel és sok vendégművésszel dolgoztak, és elérték, hogy a rendezők és színészek náluk váltsák valóra dédelgetett terveiket, legféltettebb ambícióikat.

1964 óta *már* nem a szűk, korszerűtlen 212 személyes helyiségben játszanak, hanem egy új, négyszáz személyes kis színházban, melyet a társulat első igazgatója, Bojan Stupica tervezett. Noha a színház a színpad változtathatóságát és a közönség-színpad viszony új formáinak kialakítását illetően hagy bizonyos hiányérzetet, a művészek leleményesen keresik az adott lehetőségek között a legeredetibb színpadi megoldásokat. A barátságos, fesztelen hangulatot árasztó színház pincéjében kialakítottak még egy hetvenszemélyes stúdiót is, és így megszületett a kísérleti színház külön kísérleti laboratóriuma.

Megalakulása után tíz évvel a társulat elég erősnek érezte magát, hogy rendszeres, évenkénti nemzetközi fesztivált kezdeményezzen. Noha a fesztivál nevében erre nincs utalás, a belgrádi fesztivál, a BITEF úgy került be a köztudatba, mint az avantgarde, a kísérleti színházak találkozója. Valójában a fesztivál kezdettől fogva sokszínű, de jellegében heterogén műsort kínált. 1967-ben például a nézők láthatták Grotowskit és a Living Theatre-t, egy francia elő-adásban Weingarten *Nyárát,* a híres *Troilus* és *Cressidát a* román David Esrig és *a Három nővért* a cseh Otomar Krejča rendezésében. 1968-ban és 69-ben még több hatás és irányzat jelent meg, A kegyetlenség és szex színházát a pá-rizsi Victor Garcia társulata képviselte Arrabal Autótemetőjével, valamint a New York-i D*ionysos 69,* melyet Euripidész nyomán Richard Schechner állított színpadra. A szovjet színjátszást ki-magasló színvonalon Tovsztonogov Kis-*polgárok* rendezése képviselte. A politikai és dokumentumszínház jelenlétét az NDK-beli Perten *A luzitán szörny* rendezése biztosította. De ismét helyet kaptak a klasszikusok modern rendezésben (egy nyugatnémet *Szeget szeggel,* az angol D. H. Lawrence A *meny* című darabját a Royal Court hozta, Majakovszkij *Gőzfürdőjét,* mely úgy klasszikus, hogy még ma is avantgarde-nak számít, a krakkói Stary Teatr mutatta be).

A fesztivál vezetői, Mira Trailovič és Javan Čirillov mindent elkövettek, hogy évről évre szélesítsék a fesztivál hatósugarát.

Minden fesztiválon részt vett néhány hazai társulat. Meghívtak Európán kívüli együtteseket (elsősorban az Egye-sült Államokból, de Indiából, Argentínából és Iránból is), és a prózai előadások mellett rendszeresen törekedtek arra, hogy a modern tánc- és balettművészet képviselői is eljussanak Belgrádba. (Cullberg balett - Stockholm, „Alvin Nicolais" Dance Theatre - New York, Kathakali Dance Theatre - ln-dia, Contemporary Dance Theatre - London stb.)

A BITEF vezetői év közben sokat utaznak. A sajtójelentések alapján és kiterjedt levelező hálózatuk segítségével válogatják *ki* a megtekintendő előadásokat. Európában majdnem mindent megnéznek, aminek jó híre kelt.

A BITEF jelentős anyagi támogatásban részesül. Segíti a Szerb Szocialista Köztársaság kormánya és Belgrád városi tanácsa. Az eladott színházjegyek fedezik a kiadások mintegy harmadát. A szocialista országokból érkező társulatokat az adott ország utaztatja ki államköltségen. Hasonló a helyzet a nagy, államilag szubvencionált nyugati színházak esetében is. A kicsi és szegény, de ugyanakkor nagy művészi erőt mutató kísérleti színházakat és csoportokat ők utaztatják. Ezek a társulatok Belgrádban nem lapnak nagy gázsit, de azt minden részvevő eleve tudja, hogy ezen a fesztiválon ott lenni művészi rangot jelent.

Mint láttuk, a fesztivál meglehetősen általános és átfogó cél szolgálatában áll. Az új színlázi tendenciákat kívánja be mutatni, é9 ebbe a programba belefér a klasszikusok újszerű értelmezése épp-úgy, mint a politikai színház vagy az avantgarde kísérletezése.

Pufajkás Philoktétész

Az újságokban már láttam a hamburgi Deutsche Schauspielhaus Philoktétész bemutatójának előző napi kritikáját, most az előadás Vitájára csöppenek be.

A fesztiválon az a szokás, hogy az előadás másnapján a vendégtársulat találkozik a színházbarátokkal, és elbeszélgetnek, vitatkoznak a produkcióról.

Éppen Hans Lietzau, a rendező fejti ki elgondolásait. Úgy látta, hogy mondanivalóját nem tudja kifejezni Szophoklész eredetijével, ezért az NDK-beli Heiner Müller változatát rendezte meg. Állásfoglalása világos, elkötelezett: azért állította ezt a változatot színpadra, hogy tüntessen a háború, méghozzá *általában* a háború ellen. Azért nyúlt inkább Müller klasszikus veretű, de sziklakemény és kegyetlen átdolgozásához, mert gondolatainak valóban nem felelt meg a szophoklészi értelmezés. A görög eredetiben igazságos háborúról van szó, melynek során történt bizonyos embertelenség a győzelem érdekében. A beteg Philoktétészt kitették Lemnosz szigetére, hogy jajkiáltásaival ne rontsa a katonák harci szellemét. Ez az ember-

A BELGRÁDI BITEF ELŐADÁSAIBÓL
A CÍMSZEREPLŐ HELMUT GRIEM HEINER MÜLLER PHILOKTÉTÉSZ CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN
(DEUTSCHE SCHAUSPIELHAUS, HAMBURG)

A BELGRÁDI BITEF ELŐADÁSAIBÓL
JELENET **HEINER** MÜLLER **PHILOKTÉTÉSZÉBŐL**
(DEUTSCHE SCHAUSPIELHAUS, HAMBURG)

telenséget az istenek szüntetik meg azzal, hogy addig hátráltatják a görögök győzelmét, amíg Philoktétész nem csatlakozik a sereghez.

Müller világában nincsenek istenek. Philoktétészre azért van szükség, mert katonái nem hajlandók nélküle harcolni. Égeti őket a lelkifurdalás, *hogy* milyen könnyen kitették a lakatlan szigetre. Odüsszeusz azért vesz részt a békéltető misszióban, mert győzni akar, és látja, hogy ez nem megy Philoktétész nélkül.

Este a hamburgiak megismételték az előadást, és így láthattam a sajátos koncepció megvalósulását is.

A színpad vakító fehér fényben úszik. Egy lejtős deszkaácsolatot látunk, ez Lemnosz szigete. Lomha mozdulattal két fehér pufajkába öltözött és fehér, orr alá érő gipszálarcot viselő alak lép fel a deszkákra. Egyikük maszkján a szemnyílás szögletes, ettől a merev álarc ravasz és kegyetlen kifejezésű lesz. Ő Odüsszeusz. A másik szereplő álarcának kerek szemnyílása csodálkozó, sőt bamba arckifejezést ad a szereplőnek. A háttér fehér körfüggöny, teljesen elvont térben vagyunk, a színpadon az egyetlen realisztikus kellék a szereplők lándzsája. Neoptolemosz - mert ő a csodálkozó arcú fiatalember - azt a feladatot kapja, hogy keresse fel Philoktétészt és vegye rá a visszatérésre. Mindez nem úgy zajlik, mint ahogy klasszikus daraboknál megszoktuk. A két ember sokat mozog, kerülgeti egymást, beszédük, gesztusaik olyan nyersek, mint az ősembereké lehetett egykor. Önkéntelen mozdulataik, hirtelen felcsattanásaik többet árulnak el, mint a szavaik. Neoptolemosz vonakodó állatka, szűköl, nyüszít, bármit megtenne, csak ne kellene a félelmetes Philoktétésszel találkoznia. Odüsszeusz végül fegyverrel kényszeríti engedelmességre.

Philoktétész megjelenése csakugyan ijesztő. Arcán fekete maszk, szakadt gúnyát visel, a világosabb színű rongyok alatt a fekete mez a testét borító sebeket jelzi. Féllábon biceg elő, a másik lába már teljesen elfeketedett. A tekintete ádáz, már tíz éve nem látott embert. Mióta kitették a szigetre, számára „az emberfaj sárkányfog-vetemény." Az ártatlan, reszkető Neoptolemoszt rászegzett nyilával úgy kerülgeti, mint egy csapdába ejtett vadat.

Az előadás végig ebben a felfogásban zajlik. Minden indulatot, minden csalódást heves, sokszor önveszélyes mozdulatokkal, esésekkel, ugrásokkal, csúszásmászással, egész testükkel élnek át.

A hét jelenetből álló darabot egyvégtében játsszák el, a jelenetek között csak percnyi szünetet tartanak. Ilyenkor kilépnek szerepükből, lazítanak, isznak egy korty vizet, kifújják az orrukat.

A német Philoktétész befejezése teljesen eltér a görög eredetitől. Az utolsó jelenet előtt közjátékot látunk. Odüsszeusz és Neoptolemosz álarcot vált és római atellána maszkban különös gladiátorviadalba kezd. A nyíltól a géppuskán át az aknavetőig a különböző korok fegyvereinek képzeletbeli bevetésével próbálják ölni egymást, majd fakardot ragadva addig viaskodnak, amíg mindketten holtan maradnak a porondon.

A befejező jelenet ugyancsak a közjáték szellemét sugározza. Az ismét aljas-nak bizonyult Odüsszeuszra Philoktétész fegyvert emel s a jámbor Neoptolemosz

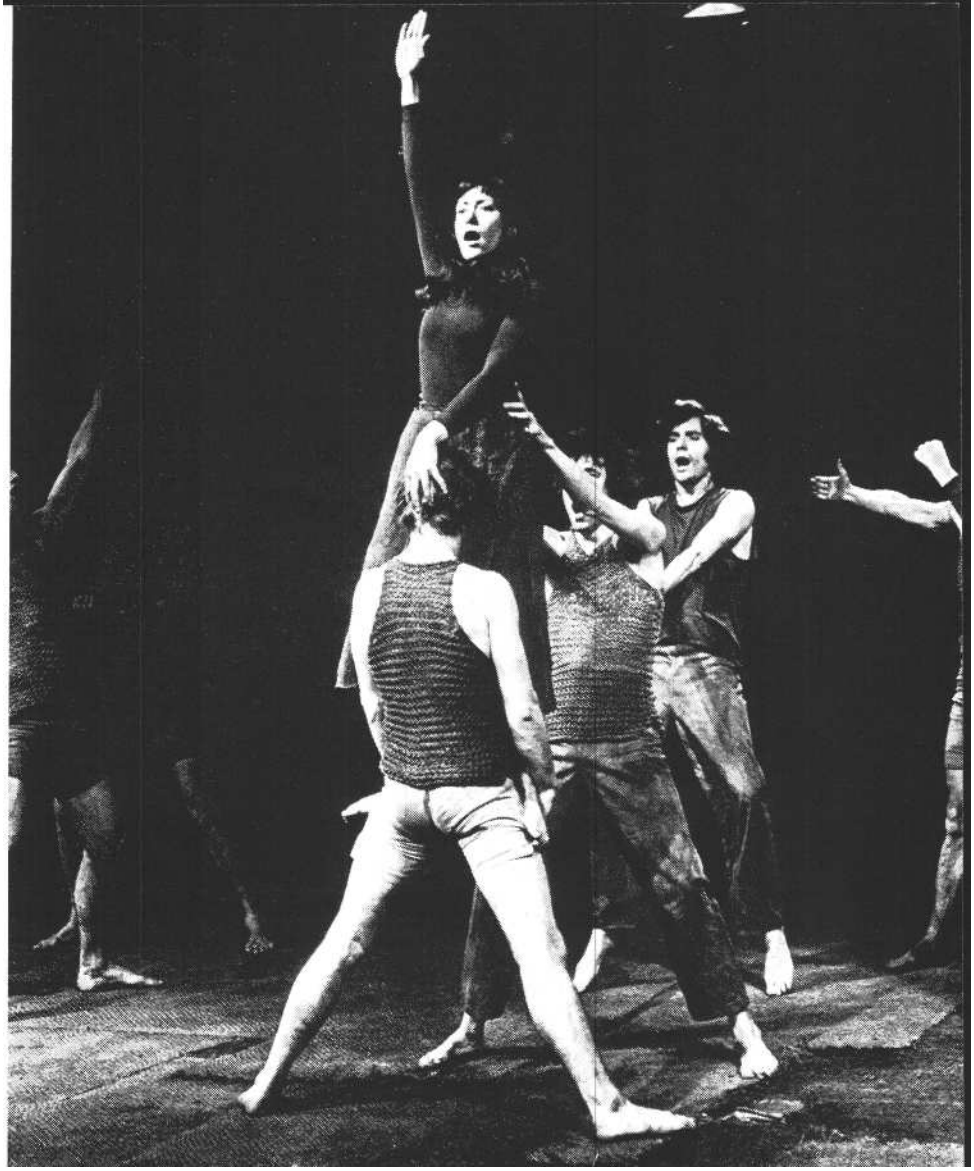
- hogy megmentse társát - ijedtében megöli. Így hát hiába vetették latba minden leleményességüket, hiába volt a sok fenyegetés, a mézes-mázos rábeszélés: Philoktétész halott. A fáradt, kimerült Neoptolemosz vállára veszi Philoktétész tetemét és Odüsszeusszal együtt lassan vánszorogva elindulnak hosszú, végtelen útjukra. Helyben járnak. Egy-helyben menetelnek, hátukon az átkos teher. Csak mennek, mennek, nem érik el a görögöket sohasem. A győzelem feltétele halott. A háborúnak nem lehet győztese - ismétli Heiner Müller konokan, makacsul.

Hangos pantomim

Ami nem ugyanaz, mint a fából vaskarika. Bizonyítja ezt a londoni Freehold Theatre *Antigoné* előadása. Peter Hulton szétszabdalásában az egykori görög tragédia a következőképpen fest: az egyik színész emelt, kicsit izgatott hangon nagyon röviden elmeséli a darab tartalmát. Közben a többiek pantomimikus jelzésekkel, nyögésekkel, kiáltásokkal kísérik a történetet.

Mi az ember ? - ezzel a kérdéssel kezdődik a következő jelenet. Minden idők csodája, az állatok ura, törvényalkotó, városépítő, betegséget gyógyító - hangzik percenként *egy-egy* válasz. Kicsit mulatságosan hat, hogy minden elhangzó megállapítást eljátszanak. Például, ami-kor a narrátor azt mondja, hogy „az ál-latok ura", a társulat négykézlábra ereszkedik, ugat, vicsorog, majd az ember szavára megszelídül. Egyáltalán minden jelenetet agyonmozognak, agyonrohangálnak. Kár, mert így a szép, költői szövegre alig van fülünk. Az utolsó megállapítás: „Az ember évszázadokon át törekedett arra, hogy megteremtse a békét és a rendet." Ez már Antigoné és Iszméné páros jelenetének hangulatába vezet. Itt Antigoné temetésre rábeszélő szavait a kórus általános értelművé teszi: „Hány és hány ember jutott holtában Polüneikész sorsára ? Volt, akit máglyán égettek el, volt akit agyonlőttek, volt akit szögesdrótról, áramütötten kapartak jeltelen sírba, volt, aki tiltakozásul önmagát égette el... "

A győztes katonák véres bohóctréfát rögtönöztek Polüneikész holttestével. Egymásnak lökik, labdáznak vele, obszcén célzásokat tesznek a merev hulla ne-mi potenciájára. Közben egy nem létező blablanyelven hadarásznak és olyan az arcjátékuk mint fékeveszett elmebetegeké. Rövid időre eltűnnek s ekkor Antigoné tér vissza. Behinti bátyja testét apró papírszeletekkel, áldozatot mutat be, imádkozik, jelképesen eltemeti, majd eloson.



A BELGRÁDI BITEF ELŐADÁSAIBÓL
SZOPHOKLÉSZ: ANTIGONÉ (THE FREEHOLD THEATRE, LONDON)

A visszatérő katonák elmeháborodott bohóckodása hisztérikus félelembe csap át, amikor észreveszik, hogy valaki meg-adta a halottnak a végtisztességet. Először habogva egymást vádolják, majd - hogy elkerüljék a felelősségre vonást - kihantolják Polüneikészt. (Háztartási tollseprűvel söprik le róla a papírszeleteket.)

Gyáva megrettenésüket éppúgy túlbohóckodják, mint a hullagyalázást s a néző mindig abban a pillanatban ébred rá a jelenetek tragikus borzalmára, amikor elneveti magát.

Antigoné szembesítése Kreonnal eléggé hasonlít a hagyományos felfogáshoz. Tisztán érvényesül a kifejezett gondolat: az emberiség íratlan erkölcsi törvényeit még a zsarnoki hatalom sem hághatja át büntetlenül. (Kreon drámáját az előadás szándékosan háttérbe szorítja.)

Gyakran látunk szerepcserét a színpadon. Az előbbi katonák egyike Kreon fiát, Haimónt játssza, Antigonéból pedig rövid időre királyné lesz. A színészek egyforma stilizált jelmezt hordanak. Ez is, a szerepcserék is mutatják, hogy az előadásban a hangsúly nem az egyé-ni teljesítményen, hanem a „csapatmunkán" van. A szerepcseréket némi külső jelzés teszt először nyilvánvalóvá. Ami-kor Antigonéból királyné lesz, a színész-nő fátylat' húz és úgy értesül a hírnöktől a fiatalok haláláról. Vagy amikor az egyik katona (aki legelőször a narrátor volt) Kreonná változik, vastag hullám-papírból készült maszkot tesz föl.

Amikor a tragédia befejeződik, az előadásnak még nincs vége. A színészek kis egymondatos kommentárokban eljátsszák, hogyan fogadná ma az utca embere Antigoné halálát:

„Éppen elég gond nekem a családom."

„Nem tudok hozzászólni, nálunk a férjem dönt a politikáról."

„Minek fölfújni az ügyet?"

„Ez csak egy eset. Az egész rendszer rohadt."

„Ki az a nő?"

„Biztos, hogy igaz, amit mondanak?"

A befejezés hosszú felsorolás az embernek ember ellen elkövetett bűneiről. Minden szörnyűség után ugyanazt a refrént mormolja a kórus: In the name of love - A szeretet nevében...

Egy Álomjáték, mely majdnem alvással végződött

Az Álomjáték (Ett drömspel) megérdemli, hogy megkapja a neki kijáró tiszteletet, ugyanúgy mint Zola művei, melyeknek tudományos megállapításai fölött eljárt az idő, de művészi értékük maradandó. Amit e darabból megtudunk az álomról, az ma már a szürrealizmus és Freud jóvoltából közhely. Ennek ellenére a darabnak vannak olyan költői részletei, melyek az egészet a muzeális jelentőség fölé emelik.

Az Álomjátékot Strindberg 1902-ben írta, ez az első tisztán expresszionista technikájú darabja. A prológusban elmondja, hogy célja az álmok világának szabad asszociációit, laza logikai összefüggésű történéseit újrateremteni. Az egymást követő jelenetek háttere nyilván a valóság: emlékek, élmények, szabad fantáziálás, abszurditások és improvizációk laza szövedéke a darab. Híven az expresszionizmus akkor még csak kialakulóban levő szabályrendszeréhez, a darab egyik meghatározó jellemvonása a szereplők mérsékelt egyénítése. Az expresszionista színpad szívesebben mozgat egyfunkciós figurákat, mint valóságos embereket. Itt is a negyven szereplő közül nagyon sokan a foglalkozásuk, a hivatásuk nevén jelennek meg. Író, Katonatiszt, Apa, Rendőr, Ügyvéd, Kokott, Nyugdíjas, Dékán stb. Ezek nem olyan komplex egyéniségek, mint amilyenekhez a realista daraboknál hozzászokhattunk. Nem élnek, csak mozognak s illusztrálnak valamit. Mindenesetre nagyon érdekes, hogy amit Strindberg leír, arra Freud később adja meg a lélektani, tudományos magyarázatot. Néhány jellegzetes álommotívum *az Álomjátékban:* a szereplők időnként összesúgnak a főszereplő háta mögött, aki biztos benne, hogy róla beszélnek (üldözési mánia); egy nagy ünnepség közepén, amikor minden-ki a főszereplőre néz, hirtelen leesik róla a ruha és ott áll meztelenül, megszégyenülten; egy másik főszereplő visszakerül az iskolapadba, mert kiderül, hogy nem érvényes a bizonyítványa, újra kell vizsgáznia számtanból, és éppen ez a gyengéje, még azt sem tudja, hogy menynyi kétszer kettő (kényszerképzetek).

Történetről alig beszélhetünk. A darab elejét a rendező, Ingmar Bergman némileg megváltoztatta. Elvett valamit a keretjáték buddhista misztikumából és az egész előadást arra koncentrálta, hogy hogyan fojtja meg az emberben a költészetet a közönséges valóság. Az előadás úgy indul, mintha egy panoptikum kelne életre. Mindenféle emberek -- hivatalnokok, csavargók, fiatal lányok, tengerészek, öregasszonyok népe-sítik be a színpadot s közben lassú verklizene nyekereg. Háttal a közönségnek, asztalánál ül a költő, akinek álmában az események és a szereplők megjelennek. Indra, egy hindu isten leánya lejön a földre, hogy tanulmányozza az emberek életét. Rövid és kedves jeleneteket látunk, meghitt családi együtteseket s köz-ben nagyon halkan távolról orosz balett-zene szól. Aztán elhangzik valami durva, valami közönséges és a zene elhallgat. Az egyik szereplő, a Katonatiszt mindvégig Viktóriát, az örök szerelem jelképét keresi. Sok szereplőről nem derül ki, hogy van-e szimbolikus jelentésük, csak a jelenlétükkel hatnak, mint a kövér, fiatal táncosnő, aki futólag kacérkodik a tiszttel.

Egy másik főszereplő Ágnes, aki előtt felvonul a női sors sok lehetősége. Ő szeretné a gazdag, könnyű életet választani, de amikor egy jelenetben meglátja, hogy a tiszta, hófehér gondtalanság mögött mennyi nyomornak kell állnia, megmarad rossz természetű férje mellett a szegénységben.

Egy tárgynak is fontos szerepe van. Áll baloldalt egy ajtó, amelynek másik oldalát senki sem látta, és amelyre mindenki kíváncsi. Az egyetem dékánjai előtt a szereplők végül megfordítják az ajtót, mely az élet értelmét, titkát nyit-ja. A túloldalán nem találnak semmit.

A zárókép csalódott, szomorú tabló, a szereplők Indra búcsúszavait hallgatják. Lassú, de látványos előadásra hull rá a függöny.

Korbács és szeretkezés

Arrabal: *A gyönyörök kertjét* (Le Jardin des délices) jugoszláv társulat, a spliti Kripta *70* (zord nevű, de pajzán kedvű) színház adta elő. Az előadás egy magyar novinár (újságíró) vagy kriticsár (kritikus) szemének elég szokatlan látvány.

Miről szól a darab ? Ezzel kellene kezdeni. Csakhogy ez sokáig nem derül ki. Egy nagyon csinos fiatal, szőke nőt látunk teljesen abszurd helyzetben: bosszú fehér hálóingszerű ruhát visel. A szobában (?) ahol fel-alá sétál, áll három oszlop és fekszik egy nagy átmérőjű betoncső. Az egyik oszlop phallus szobornak látszik, a másiknak a tetejére áramvonalas kiképzésű ketrecet építettek. Ebben egy derékig meztelen férfi tartózkodik, aki azonban sokáig nem ember, hanem madár, vagy majom - mindenesetre a csinos nő állatkája. Áll még a színen egy óriási kőváza, melyet nagy, színes, szalagos lámpaernyővel fedtek be. A vázában két gúzsba kötött birka. Hogy ki ne ugorjanak, azért a kötelék. Mert ezek valódiak. Állandóan skandalumot okoznak, mert zavarja őket a fejüket fedő lámpaernyő. A közönség sokszor csak az ernyőt ingató birkákat figyeli és nevet, amikor fontos, komoly dolgokról beszélnek a szereplők. A zavart még fokozza, hogy időnként elektronikus és emberi hang-kompozíciókat hallunk, amelyeket eleinte nem tudunk hová tenni. De még ez sem minden. Időnként filmrészleteket vetítenek az oszlopokra. A filmek néha híradósnittek, néha csak képek valami rejtett jelentéssel. Némi minimális információhoz azért hozzájutunk. Gyakran keresik telefonon a hősnőt a tele-vízióból. Kiderül róla, hogy Laisnak hívják és színésznő, de most nem akar szerepelni, mert jól érzi magát az általa teremtett fantáziavilágban. Eljön hozzá (vagy csak képzeli, hogy eljön ?) egy nála idősebb gyermekkori barátnője, akivel együtt nevelkedett egy zárdában. A barátnő apácafőkötőt és hosszú, hálóingszerű ruhát visel, amely azonban egészen a csípőjéig fel van hasítva. A barátnő félreérthetetlen ajánlatot tesz, a színésznő azonban egyelőre nem fogadja közeledését. Távozása után a szín-padon fekvő nagyátmérőjű betoncsőből előbújik egy cselgáncsozónak öltözött férfi. Fején csíkos bukósisakot visel és megtudjuk, hogy ő volt a színésznő első nagy szerelme. Még most is nagy hatással van rá. A férfi első felszólítására látható lelkesedéssel tisztítja ki a cipőjét. A deréktól lefelé állatnak öltözött és most a ketrecéből kiengedett férfi mindenkire féltékeny: a bukósisakosra éppúgy, mint a kacér apácára, vagy a birkákra. Ő szeretné szeretni a színész-nőt, de csak tagolatlan kiáltásokkal tud udvarolni. Ráadásul a színésznő egyre nyíltabban kelleti magát a bukósisakos-nak. Derékig fölemeli a ruháját „válts meg, szabadíts meg" - zihálja, de a férfit ez hidegen hagyja. Az ugyancsak féltékeny apáca jelképesen kasztrálja a szí-

nésznőt, hogy ne lehessen boldog senkivel. Az egyre sűrűsödő erotikus légkör az első felvonás végén akkor „tetőz", amikor a féltékeny madár- vagy majom-ember a ketrecéből levizeli a színésznőt.

A szünet után a birkák a vázával együtt eltűntek. A bukósisakos megvádolja a színésznőt, hogy ledér és őt nem is szereti igazán. Ez aztán olaj a tűzre. Most már a közben főkötőjét levetett apáca is izgalomba jön. Ketten simogatják a férfit, majd az apáca korbácsot ránt elő, azzal üti-veri a még érzéketlen bukósisakost. Tehetetlenségében az apáca önmagát kezdi korbácsolni és egyre kíméletlenebbül veri magát. A férfit ez a látvány végre felvillanyozza. Átveszi a korbácsot és ő veri a két nőt. Kényszeríti őket, hogy nyihogjanak, mint a kancák és négykézláb mászkáljanak. A cipőjét csókoltatja velük és mindenféle módon megalázza őket. Egy idő múlva megelégeli a játékot s miközben tompított fénynél újabb filmvetítés kezdődik, közösülést hajt végre a színésznővel. A férfi ezután fáradtan leül a színpad szélére és üres tekintettel mered a semmibe. A két nő jobb híján egymással folytatná a szerelmeskedést. Ez azonban a férfit sérti és ezért ingerülten szétkorbácsolja őket. A hangulat most más gyorsan hanyatlik. A megnyugodott apáca kenyér-galacsinokkal eteti a madárembert, aki a darab végére - talán a kiállott izgalmak hatása alatt - megtanul beszélni és az utolsó percekben úgy viselkedik, mint egy normális ember.

Amikor kigyulladnak a lámpák, a közönség zavartan, szinte lesütött szemmel igyekszik kifelé.

Négy előadást láttam, ez az idei fesztivál műsorának egynegyede. Évről évre hosszabb lesz a találkozó. Idén a bemutatók szeptember 6-án kezdődtek a londoni Modern Táncszínház fellépésével és a hónap utolsó napján fejeződtek be Racine Berenice-ével, melyet Roger Planchon társulata, a Théâtre de la Cité adott elő. Majdnem egy hónapon át Belgrád igazi színházi világvárossá változott. A tarka öltözetű, egzotikus megjelenésű, időnként utcai happeningeket rögtönző amerikai, argentin, vagy francia színészek nemcsak a járókelők köré-ben keltettek nagy feltűnést, a belgrádi eseménysorozatra felfigyelt a világsajtó is. Az Atelje *212* helyiségeiben rendezett oldott hangulatú délutáni beszélgetéseken gyakran szót kértek a párizsi Le Monde, a londoni Plays and Players és más jól ismert lapok munkatársai, valamint a jugoszláv újságok kritikusai. A jugoszláv napilapok egyébként minden egyes vendégjáték után képes beszámolót, valamint elemző vitacikkeket is közöltek.

A BELGRÁDI BITEF ELŐADÁSAIBÓL
ARRABAL: A GYÖNYÖRŐK KERTJE (KRIPTA 7o SZÍNHÁZ, SPLIT, JUGOSZLÁVIA)

A találkozót a jugoszlávok gyakorlottan és hatásos külsőségek bevetésével rendezték. Hangosság, színesség, feltűnéskeltés jócskán adódott ezekben a hetekben, de hiányoztak azok a „külsőségek", amelyek nélkül egy olasz, francia, vagy spanyol fesztivál aligha zajlik le. Nem voltak botrányok, nem voltak betiltások. A közönség érezhetően fel volt készülve arra, hogy provokáló elő-adásokban lesz része. Szerencsére, ami magukat a színházi produkciókat illeti, nem a külsőségek uralkodtak. Nem volt erőszakos „nézőbevonás", tüsszentő- és viszketőpor, arcbakiabálós agresszivitás, volt viszont bőségesen igazi, gondolat-provokáló előadás.

Az idei vendégek többsége a klasszikusok modern, néha szándékosan tiszteletlen értelmezését tekintette céljának. A New York-i La Mama társulat az Erzsébet-kori realista rémdrámát *az Arden of Feversham-et* játszotta, Krejčaék Divadlo za Branou-ja a nevezetes Csehov-előadással, *az* Ivanovval jött el, mely korábban már a párizsi Nemzetek Színházában is szerepelt. A román Teatrul Bulandra két előadásáról (Diderot: *Rameau unokaöccse,* David Esrig rendezésében és Büchner: *Leonce és Léna* Liviu Ciulei rendezésében) következő számunkban Koltai Tamás ír bukaresti beszámolójában.

A sajtóbeszámolók és saját tapasztalataim szerint a modern darabok mérsékeltebb visszhangot keltettek, mint a klasszikus előadások. Copi *Eva Peron*-ját a párizsi Théâtre de l'Epée, Handke *Kasparját* a belgrádi Drámai Színház mutatta be. Szerepelt még egy perzsa és egy argentin avantgarde darab. Ezek inkább egzotikumukkal, mint szellemi izgalmukkal hatottak.

Az Atelje 212, vagyis minden szeptemberben a BITEF utcájában, a Lole Ribarán sok zászlót láttam. Piros-fehér-zöldet nem. De azért ne adjuk fel a reményt. Argentína és Irán felfedezése után előbb-utóbb a magyar színházra is sor kerül. Talán nem is vagyunk olyan messze ettől?

színháztörténet

BÁNOS TIBOR

Színházavatás a Kerepesi úton *

Földváry Gábor hintója a vámsorompóig jutott csak el. Pest vármegye alispánja onnét, a Kerepesi úti (ma: Rákóczi út) új színház meszesgödrökkel és homokbuckákkal tarkított udvaráig vezető utat - amely pár száz méternél semmiképpen sem lehetett több, ebben a vásár-napi felfordulásban mégis hosszabbnak tűnt, gyalog tette meg.

A vármegye makacs és kemény kezű alispánja mielőtt a vakolatlan főbejáraton át a színház előcsarnokába lépett volna, önkéntelenül is hátrapillantott. Mintha ebben a pillanatban akarta volna felmérni : vakmerő, nagy ellenfelet is ki-hívó vállalkozása pár órával a teljes győzelem, a színház megnyitása előtt, hová is telepedett.

Amit látott, abban több gond és kétség feszült, mint egy hatalmas munka beteljesülésének tiszta és zavartalan öröme.

Szemben a színházzal, a Kerepesi út túlsó oldalán egyemeletes vendégfogadó, a Fehér Hattyú kopott, időverte épülete állt, mellette földszintes házacska, előttük kirakodó falusiak portékáival: szőlővel, dinnyével, zöldségfélékkel megrakott bódék és gyalulatlan deszkákból rögtönzött piaci asztalok sorakoztak. Az Országút (ma: Múzeum körút) macskaköveit, a Széna-piac (ma: Kálvin tér) felől érkező szekerek kerekei kopogtatták.

A Széna-piac Pest legkülsőbb pereme volt. A vidékiek, akik Üllő irányából az új színház felé tartottak, előbb a Két Pisztoly-csárda előtt haladtak el, ezt egy hatalmas telek követte, ennek egy része a lovasiskoláé volt, a másikon egy évvel korábban kezdődött a Nemzeti Múzeum építkezése. Továbbmenet, jobbfelé a Tehénpásztorok utcája kanyarodott be, azt elhagyva, tornácos nemesi kúria következett; pár lépéssel tovább a botanikus kertet pillanthatták meg, amely egy hosszúkás alakú üres teleknél végződött. Ennek a teleknek az Országút felé eső oldalán - a színház tőszomszédságában - komor épület állt: a granárium.

A Kerepesi úton, jobbra a színház bejáratától rozoga, nádfedeles épület: a Griff, a „főváros legrongyosabb, szutykosabb földszintes csárdája; szekérállással, széna-szalma boglyákkal udvarán". (Jókai Mór).

Ha valaki a granárium előtt átsétált az Országúton, riasztó környezetbe cseppent. Ide nyílt a füstös, nappali világosságnál is nyomasztóan szürkén ható Zrínyi-kávéház (ma: Astoria) bejárata. Küszöbét a bátrabb pestiek is napköz-ben merték csak átlépni. Szürkülettájt tanácsosabb volt számukra is, ha egyáltalán nem lopakodnak ki a városból, különösen pedig ezt a kávéházat kerülik. A Pestről kiszorult kétes elemek - rab-lók, tolvajok és hasonszőrű barátaik - itt ütötték fel tanyájukat.

A Zrínyi-kávéháznál kezdődött egyébként a Hatvani utca is (ma: Kossuth Lajos utca). ezen át lehetett bejutni a városba - Pestre.

Ide színházat álmodni - miképp Földváry Gábor tette - inkább a fiaskót vállaló, mint a sikerre számító kockázat-nak látszott.

Tudta ezt jól Földváry is. De ha közben, a munka lendületében megfeledkezett volna is erről, gyakran szemére lobbantották. Mégis ő győzött, meg azok - a köznemesek -, akik kezdettől mellé álltak, vele tartottak.

Nyitásra készen áll a ház - jóllehet odabentről most is furcsa zajok, a kapkodás meg a bizonytalanság hangjai hallatszanak -, s ha ma még nem lesz minden úgy, ahogy szerették volna, a gépezet végre megmozdult. Újból nehéz lesz megállítani.. .

Hat évvel ezelőtt, amikor először röppent fel - igaz, akkor bátortalanul, a sok kudarc és csalódás után elcsigázottan -, hogy az első önálló pesti magyar szín-ház felépítése tovább nem halasztható, a sikerben kevesen hittek. Akkor is, mint előtte, de utána is sokáig, a kishitűek voltak többségben. Hányszor - de hányszor is ? - kellett szóval és szusszal győzni a mindig előnyösebb helyzetből támadó, lesre kész ellenséget, a saját sorok között is megbúvó, züllesztő ellenzéket, hogy a magyar színészet ügye célba jusson?!

S ime, most áll a ház! Alig pár lépésnyire Földváry Gábortól, aki - mielőtt belépne - tekintetét újból körülhordozza a környező utcákon, házakon. Látja a nemzetiszínű zászlókat, ahogy az izzó, augusztusi kánikulában szinte égnek a levegőben. Elég lenne a legenyhébb feltámadó szellő, hogy mozgást, életet támasszon. Az óhajtás ehhez persze nem elegendő.

Földváry megtörli izzadságtól patakzó homlokát, ez a mozdulat régi képeket, emlékeket villant fel benne. Agyában lepereg annak az őt esztendőnek kusza krónikája, amely az alapok lerakásától, de még előbbről, a szándék kimondásától máig vezetnek. Az első pesti magyar színház megnyitásáig.

Ezernyolcszázharminchét augusztus huszonkettedike van.

Kelemen László volt az úttörő. A szálak őhozzá vezetnek. Negyvenhét évvel ezelőtt Kelemen társulatával Budán, a Várszínházban és Pesten, a Rondellában magyar nyelvű színielőadásokat tartott. Összesen kettőt! A Pesten uralkodó német színészek indulatos féltékenysége elháríthatatlan akadályokat gördített további működésük elé.

Szegény Kelemen László! Mi mást tehetett volna - lévén béketűrő természete -, mint félreállt. Hátat fordított Tháliának és Csanádpalotán iskolamesteri kán-tornak állt be. Egyik hivatásától elütötték, a másiktól még mindig remélhette sorsának jobbrafordulását. De nem kísérte útját a szerencse. Karácsony táján történt, hogy egy temetési menet lovai megbokrosodtak, fenekestül felfordították a kocsit. Kelemen is rajta ült, és olyan szerencsétlenül esett, hogy sérüléseibe nemsokára belehalt. Ilyen vég-re jutott a magyar színészet első apostola. Ennek éppen huszonhárom esztendeje.

* Részlet a szerző *Pártolók és pártfogók* (A pesti színházak regénye) című készülő munkájából.

Az igazi ütközet, amelyben Földváryt és hivő táborát csaknem letarolták, 1808-ban, az országgyűlésen robbant ki. Ott döntöttek a Nemzeti Múzeum felépítéséről, s ennek kapcsán vetődött fel, hogy a megajánlott összeg egy részéből a pesti magyar színház ügyét nem lehet-ne-e előbbre lendíteni. De hát akkor még - akkor ? más országoknak már megalapozott, virágzó színházművészete, izmos és izgalmas drámairodalma volt akkoriban! - ilyenféle hangok, ellenvetések hallatszottak léptennyomon:

„Nem is látszik illendőnek lenni: hogy a theátrumról törvény tzikkely hozattasson. Más nemzeteknél-is nem lehet ennek nyomát találni: hogy ez iránt a törvény hozó hatalom különös törvényeket hozott volna. - Aztat is meg kell vallani: hogy megítéltetjük magunkat, ha nemzeti magyar öltözetet alakos jádzókra adjuk. Mit használ a felsőbb Magyar Ország részeinek, ha Pesthen magyar jádzó szín állíttatik ? - Nagy kérdés az, hogy többet használnak-é, vagy ártanak a nemzeti erkölcsöknek a theátrumok ?"

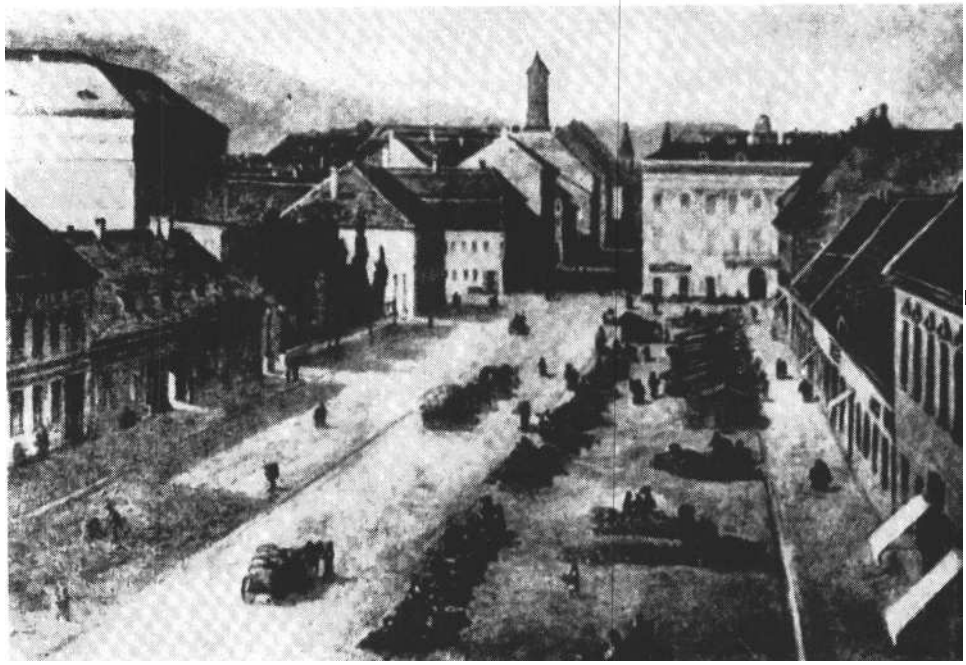
Hirtelen mégis felsejlett a győzelem reménysugara. 1808 nyarán hozzáfogtak Pesten a színházépítéshez. Nem telt el sok idő, és kiderült: azt nem a magyar, hanem a német színészeknek szánják.

Pest vármegye kezdettől fogva nem csak érdeklődést mutatott a magyar színészet létkérdése iránt, hanem - ami fennmaradásukhoz, körülményeik elviseléséhez a legfontosabb volt - anyagi és erkölcsi támogatásban is részesítette a Pestre vetődött társulatokat. Az új szín-ház hírének hallatára nyomban beadvánnyal fordultak József nádorhoz. Azt kívánták, hogy a nádor a megüresedett Rondellát engedje át végleg és minden bérleti díj nélkül a magyar színészeknek.

Az elképzelés jó volt, s már-már úgy tűnt, hogy tartóssá is válik. Néhány előadás után azonban szomorú vége lett: városszépítészeti okokra hivatkozva a magyar theátristáknak ki kellett költözniök a Rondellából, amelyet később le is bontottak. Így a magyar színészek - hazájuk fővárosában - megint csak földönfutókká váltak.

Kulcsár István volt a vezetője ennek az utolsó, Pesten szereplő magyar szín-társulatnak. 1814. június 23-án Kulcsár is megpendítette az állandó pesti magyar színház felépítésének múlhatatlan szükségességét:

„Mi gyenge vőt a német theátrom ez előtt 50 esztendővel azt Lessing vilá



A KEREPESI ÚT (MA RÁKÓCZI) ÉS AZ ORSZÁGÚT (MA MÚZEUM KORÚT) KERESZTEZŐDÉSE, JOBBRA A **NEMZETI SZÍNHÁZZAL,** MELLETTE A **GRIFF,** SZEMBEN **VELE** AZ **ARANY** HATTYÚ VENDÉGFOGADÓ (AKVARELL 1840 KÖRÜL)

gosan meg mutattya. Mi lehet ellenben a magyar theátrom tsak rövid idő alatt is, azt a nyelvnek gyengéd lágyságai, képekkel s hathatós kiejtésekkel bővelkedése; hangjainak a mértékre alkalmatos volta bizonyítja; tsak némell hazafiak pénzbeli segedelmekkel, mások theátromi játék darabokkal gyámolítsák, mellyeknek számok már most is 600-ra reá megyen. Sokkal illendőbb a magunkét gyarapítanunk, mint az idegenekét tsudálnunk."

Ezekkel a gondolatokkal indult útjára az a mozgalom, amely ha eleinte lassan - gyakran túlságosan is lassan - haladt, végül mozgásba hozta az egész országot. Pest vármegye felhívására az adakozók pénztárcái Pesten is, vidéken is megnyíltak. Kulcsár ezt biztató jel-ként fogta fel; a Hatvani utcában (ma: Kossuth Lajos utca és Szép utca sarok) telket is vásárolt, amelyet Pest vármegye szíves figyelmébe és gondoskodásába ajánlott.

Ez a nemesi származású iparoscsaládból született író, szerkesztő és színigazgató különös figurája volt a múlt század harmincas éveinek. Eredetileg papi pályára készült, hamarosan azonban művelődésünknek lett jeles harcosa. Írókat finanszírozott, lapot szerkesztett, mindenáron látni akarta még - életének, törekvéseinek központi kérdése volt ez! - a felépülő pesti magyar színházat.

Sietve megterveztette a színházépülete. Kaszelik Fidelius és Eberl Károly építőmesterek keze nyomán két vázlat is született. Pest vármegye az építkezés költségeit - amelyek 200 000 forint körüli összeget tettek volna ki - úgy próbálta előteremteni, hogy Eberl tervét - a két terv közül a jobbikat valamennyi vármegyének megküldte. A tervhez csatolt levélben szavazásra is bocsátották a kérdést: a magyar színházat Pesten vagy valamelyik vidéki városban látnák-e szívesebben ?

Bizonytalankodás, sőt nagyfokú értetlenség tükröződött a beérkező válaszokból. Senki nem akadt, aki szóban vagy írásban megmagyarázta volna: mit jelent egy magyar színház az ország fővárosában, az idegen - német - kultúra környezetében; milyen előnyökkel, sőt kötelezettségekkel jár a magyar nyelv, a nemzeti érzés ápolása, gazdagítása szempontjából, ha az ország első színházát például nem Debrecenben - ahogyan Szatmár *megye* kívánta -, de nem is Miskolcon - miképp Borsod, Gömör és Heves megyék szerették volna -, hanem éppen Pesten építik fel.

Csaknem félresiklatta a színházi mozgalom esélyeit, hogy - mint utóbb kiderült - a Kulcsár által félig kifizetett telken 21 000 forint teher volt, amely után évi 1200 forint kamatot és városi adót is kellett volna fizetni. Ilyen körülmények között a telket képtelenség lett volna megtartani. A Pest megyei közgyűlés ebben az esetben is példásan járt el, egyoldalúan nem akarta kimondani a döntést, arra hivatkozva, hogy a telek-vásárlás valamennyi vármegye adakozásából vált lehetségessé, s így további sorsáról is közösen kell határozniok.

A vármegyék erre felhorkantak. Manipulációt, mi több: huncutságot gyanítottak Pest vármegye ügykezelése körül. Borsod („bánatosan látva a Hazával együtt, hogy az az óhajtás, hogy Pesten egy valóságos nemzeti játékszín állí-

tasson föl, újra elenyészett") felkérte Pest megyét, hogy azon adományokkal együtt, amelyeket Gömör és Bars vár-megyék is küldtek, késedelem nélkül juttassák vissza.

Fejér megye („a reménység nélkül sikertelen fekvő pénzét") azzal az indokkal kérte vissza, hogy talán Fejérvárott megvalósíthatják, amit Pesten elmulasztottak. De Vas megye is visszaperelte ajándékát; nemkülönben Heves és Külső-Szolnok vármegyék is, amelyek - rendkívül pontosan - az általuk 1817-ben és 1829-ben küldött 1120 forintot és 4 koronát szerették volna mielőbb viszontlátni.

Ekkor történt, hogy újból vidéki színtársulat szerepelt Pesten. Előbb a Kerepesi úti Arany Hattyú fogadó udvarán, később a Beleznay park mutatványos bódéi mellett rögtönzött színpadon léptek fel. Ennek a társulatnak színészei naponta átsétáltak azon a Kerepesi úti üres telken, amelynek az Országút felé eső részén az ósdi granárium állt. Ez a telek meg a hozzá tartozó gabonaraktár nemsokára fontos szerepet játszik majd a magyar színjátszás történetében...

1831 elején olyan döntés született, amely újabb bizonyságul szolgált, hogy Pest vármegye milyen komolyan veszi a Pesten felépítendő magyar színház ügyét.

Előzménye: a francia forradalom, amely Bécset is engedékenyebb politikára kényszerítette. Az országgyűlés ennek hatására alkotta meg azt a törvényt, amely a magyar nyelv használatát a közigazgatásban és a törvénykezésben kötelezően írta elő. Kidolgozták a Magyar Tudós Társaság alapszabályzatát is, s ennek a testületnek feladatául szabták meg, hogy a magyar nyelv kiművelésében a nemzeti játékszín segítője legyen.

Pest vármegye is megalakította a „honi nyelv terjesztésére ügyelő küldöttségét", ahova Széchenyi Istvánt is beválasztották, sőt megbízták az állandó magyar színház részletes tervének kidolgozásával.

Széchenyi 1832 áprilisában tette közzé röpiratát, amelyben - mint a legfontosabbat - kimondta: a cél, vagyis a nemzeti játékszín mielőbbi felépítése úgy érhető el, ha mindannak, amit ebben az ügyben addig tettek, ettől fogva az ellenkezőjét cselekszik majd!

Javasolta, hogy a felépítendő magyar színház országos legyen, vagyis *nemzeti*, hiszen az addig elért szerény eredmények (az adakozók között több volt a *testes*, mint *a lelkes* - írta finom, találó iróniával), azt bizonyították, hogy a nehézségek és gondok felett csak egy anyagilag jól megalapozott részvénytársaság tud majd úrrá lenni. Széchenyi ehhez 400 000 forint tőke előteremtését tartotta szükségesnek.

De még előtte törvénybe kell iktatni azt a rendeletet, amely a pénz- és hitelviszonyokat rendezi.

Széchenyi az új színház helyéül a József-piacot (ma: Roosevelt tér) ajánlotta, ahová a Magyar Tudós Társaság és a Városháza épületeit is odaképzelte.

Pest vármegye vezetői - nem is alaptalanul - alig titkolt csalódással vették tudomásul, hogy addigi igyekezetüket a „legnagyobb magyar" egyetlen szóra sem méltatta, sőt röpiratában olyan célzások is előfordultak - a gondtalan pénzkezelést említette Széchenyi -, amelyeket egyenesen támadásként fogtak fel. Az sem igen tetszhetett a vármegye ne-meseinek, hogy Széchenyi egyszerűen át-nyúlt felettük, szinte igyekezett távol tar-tani őket egy olyan mozgalomtól, amelyet jól-rosszul - de inkább jól és talán csak kellő tapasztalatok híján, olykor kétbalkezes módjára - évtizedekig egyedül képviseltek.

Széchenyi javaslatait, ha kényszeredetten is, de végeredményben tudomásul vették. De nyomban arról is gondoskodtak, hogy a hivatal útvesztőiben - mert ilyen labirintus már akkor is volt - a röpirat előbb elkallódjék, aztán elfelejtődjék.

1833 nyarán Budára érkezett a kassai színtársulat. Pest vármegye - szokásához híven - a kor legjobb aktorait, Kántornét, Megyerit, Barthát, Telepyt magába foglaló társulatot szárnyai alá vette. Szánalmas körülményeikről Fáy András nagy szomorúsággal írta:

„A társulat szegény volt, mint a templom egere, vagy pár láda rongyból állott gardrobeja, avit vászon darabokból dekorátiója, néhány silány fordítású vagy kikopott színdarabból könyvtára, és üres zsebekből testületi s magánpénz-tára."

Eleinte nagy volt a tolongás, és zajos a siker. A karmeliták feloszlatott rendjének egykori templomából - Kempelen Farkas tervei nyomán - kiképzett Vár-színház estéről estére megtelt. A főnemesek azonban már a második hónapban elmaradtak. Beköszöntött az ősz, majd a tél, s ez a jeges Dunán át való gyalogközlekedésnek nem kedvezett. A pestiek ugyanis így tudták megközelíteni csak a budai Várszínházat; Buda magyar ajkú lakossága elenyészően csekély számú volt. A kassaiak év végéig 118 alkalommal játszottak itt, összesen 128 darabot hoztak színre. Tavasznál viszont - úgy tetszett - semmiképpen sem bírják tovább.

Fáy jól tudta: ha most szélnek eresz-tik a társulatot - márpedig a közönség távolmaradása éppen ezt a végső kétségbeesett fordulatot siettette -, akkor hosszú időre befellegzett a pesti magyar színháznak.

1834 tavaszán - hogy valamiféle kényszermegoldást találjanak - Fáy a társulat két jeles színészével, Megyerivel és Telepyvel átsietett Pestre. Megkísérelték azt, ami eleve lehetetlennek látszott: alkalmas épületet találni, ahol a következő szezont esetleg elkezdhetik.

Végigmentek a Hatvani utcán, és kijutottak a Kerepesi útra. A vámsorompónál Megyeri hirtelen felkiáltott: „De hiszen mi ezt keressük! Ez aztán színháznak való!"

Fáy és Telepy felkapták fejüket, arcukon mintha átsuhant volna a bizakodás. Megyeri most már kézzel, lábbal mutogatta azt a körülbelül 900 négyszögölnyi üres telket, amelynek az Országút felé eső részén a granárium állt. Először csak a magtár lobbantotta fel fantáziájukat, de annyira, hogy egyenesen a megyegyűlésre siettek. Fáy lelkesen újságolta Földvárynak, milyen becses zsákmányra bukkantak. Nem is kellett messzire menniök, hogy kiderítsék, kinek a tulajdonát képezi a szóbanforgó telek és magtár. Egy Bujánovics Lukács nevű képviselő is ott ült közöttük, aki mellesleg Grassalkovich herceg jószágkormányzója volt.

Az ingatlan ugyanis a Gödöllőn lakó hercegé volt, akit azokban a hetekben hitelezői szorongattak. Pest vármegye Grassalkovich pártját fogta, nem mondták ki az elmarasztaló ítéletet ellene. A két szándék - Fáyé, aki a granáriumot színházi célra szerette volna megszerezni és Grassalkoviché, akinek a vármegye jóindulatára égető szüksége volt - szükségszerűen találkozott.

Fáyék most már Bujanovics társaságában - újból kimentek a Kerepesi útra. A jószágkormányzó felnyitotta a mag-tárt, amelynek átalakítása - Fáy szerint - nem került volna többe 20-25 ezer forintnál.

A megyei közgyűlés azonban ezt a tervet méltatlannak találta és elvetette. Helyette a Kerepesi úti *telket* kérték

Grassalkovichtól, aki azt - mint a szín-ház ügyében kiküldött bizottság 1843. június 11-én Pest vármegye közgyűlésének jelentette - át is engedte. A pesti magyar színjátszás tulajdonképpeni krónikája, a szervezett és rendezett körülmények közé települő magyar színművészet története ezzel a közgyűlési jelentéssel kezdődik tehát:

„Azon deputátió, melly a magyar theatrom ügyében állandóul ki küldve vagyon, teszi tudósítását: Hogy Grassalkovich Antal úr ő hertzegsége megyebeli al ispány úr által a 4042-1833. szám alatt költ végzés következtében felszóllíttatván: a Hatvany kapun kívül levő major házhelyének azon részét: mellyet mint fa depositóriumot szokott használni a magyar theatrom fundussául oda ajándékozta légyen: olly feltétel alatt: hogy az soha cl ne adattasson, sem más célra ne fordíttassék: hanem egyenessen magyar theatrom épüljön rajta; melly adakozását nevezett az ispány úr az adakozáshoz mint hálás köszönettel: a vármegye helyben hagyásának reménysége alatt Salvo Jure tertii el is fogadott."

A legfontosabb kérdés persze nyitott volt: miből építsék fel a magyar szín-házat ? Pest megye közgyűlésén szóba került ugyan egy sorsjáték terve, a szerencsejátékokra azonban igen komoly tilalom volt akkoriban, s ez alól csak a helytartó tanács adhatott felmentést, különlegesen indokolt esetekben.

Széchenyit Pozsonyban érte a hír, hogy a megye nyugtalan nemesei egyfelől megszerezték Grassalkovich Antal Kerepesi úti telkét, másfelől egy kétes kimenetelű szerencsejátékhoz óhajtják kapcsolni a magyar színház felépítésének sorsát. Tüstént Pestre indult tehát, ahova a megyei közgyűlés megnyitására érkezett.

Ezen a közgyűlésen két párt nézett egymással farkasszemet. Széchenyi, aki - Pest megye tisztségviselőinek hiedelmével szemben - egyáltalán nem mondott le a Duna-parti színház felépítéséről, sőt újabban a Lánchíd gondolata is egyre élesebben körvonalazódott benne, s ez a színházról alkotott elképzelését is némiképp módosította. Kezdetben - röpiratában - Széchenyi arról beszélt még, hogy az első állandó pesti magyar színháznak „szelídvilágú kis bájlaknak" kellene lennie, ezen a vármegyei közgyűlésen viszont díszes palotát emlegetett már, amely a tervezett Lánchíddal pompásan kiegészítené egymást. Tervével szemben állt az egész vármegye, külö

A NEMZETI SZÍNÁZ 1860 KÖRÜL

nösen pedig a Földváry-párt. Ők haladéktalanul hozzá akartak látni a munkához.

Heves szópárbajuk közben Széchenyi olyasmit mondott, amit többé nem tudott jóvá, meg nem történtté tenni, és örökre megrontotta a Földváryhoz fűződő kapcsolatát vele. A pesti magyar színház ügyét védelmező Széchenyi ezt kiáltotta Földváry Gábor felé, aki - a maga módján és vérmérsékletével - ugyanezt az ügyet szolgálta:

- Akik a Grassalkovich-telken színházat akarnak építeni, a nemzet egyik legbecsesebb palladiumát szemétdombra kárhoztatják!

Széchenyi egyre fokozódó hevességégel azt a szerény eredményt érte el, hogy a Karok és Rendek kimondták: ,,... még a szükséges előkészületek, u. m. tervrajzok, mellyeknek fontosságát minden épületeknek, de kivált egy theatrumnak építésében tagadni tellyességgel nem lehet, nem mentek tökélletességre, továbbá, hogy a Lotteria játéknak meg engedése még felsőbb resolutiótól fügjön és az actionarius társaságnak planuma sem légyen még kidolgozva - az építkezést ez egyszer elhalasztatni rendelték azon tekintetből leginkább, hogy időközben talán alkalmasabb helyet is lehetne találni, melyen a magyar színház díszessebben állana, mint az melly már most van a vm. birtokában."

Az építkezés megkezdését elhalasztották ugyan, de - s ezt a Földváry-párt jókora engedményként vághatta zsebre - azzal a kiegészítéssel, hogy amennyi-ben lehetséges, már a jövő év tavaszán, ha pedig valami közbejön, és ez nem fog megtörténni, akkor 1836 „kikelet-jén" a Grassalkovich-féle telken hozzá kell fogni az építkezéshez.

A pesti magyar színházért vívott csatározásokat bonyolította, hogy Pest városa *is* jelentkezett: ők is szerették volna felépíteni a *maguk.* színházát. Kérelmüket azzal a megjegyzéssel juttatták el az illetékesekhez, hogy ők persze nem akarnak valamiféle pompás hajlékot építeni, szerényebb épülettel is beérik, csak a magyar Thália gyors és késedelmet tovább nem tűrő felsegélyezése mozduljon ki végre onnét - a holtpontról - ahová a sok igyekezet taszította!

Pest város küldöttségének bejelentését a közgyűlés tudomásul vette ugyan, ám sajnálkozással hozták tudomásukra, hogy nem járulhatnak egy magánszín-ház költségeihez. Ekkor érkezett meg a helytartó tanács átirata, amely a sors-játék engedélyét elutasította.

Most már nem lehetett tovább várni. Széchenyi hiába mozdított meg minden követ, túlfűtött lelkesedésével - amelyet a tehetetlenségi nyomaték is feszített már! - egy már-már kétségbeesett ember benyomását keltette. Tárgyalt, kihallgatást kért a nádortól, kérelemmel fordult Földváryhoz - „Elmegyek, megalázom magamat ez előtt az ember előtt, akár ha Isten lenne, de ő hajthatatlan.

– Isten, Isten, mit nem tesz meg az ember csakhogy hazájának üdvére legyen."

– mindhiába.

Pedig a budai színészek utolsó csepp erőfeszítése is fogytán volt már. Ezt látva, Fáy felszólította a társaság mindenesét, Telepy Györgyöt, aki a legjobban tudott fogalmazni, hogy készítsen egy tervet, melynek birtokában a Grassalkovich-telken késedelem nélkül hozzákezd-

hetnek a munkához. Olyan olcsó és gyorsan kivitelezhető színházra gondolt Fáy, amely *ideiglenes* lesz, és később konzervatóriummá, vagyis színészképző iskolává átalakítható.

A vármegye elfogadta a tervet, és az előkészületekkel megbízták Földváryt. Az alispán diadalmasan vonult ki a közgyűlési teremből, s híveinek vivát kiáltásaira egyetlen - de további célját, szándékát meghatározó - mondattal válaszolt:

- Már azt majd én látom meg: ideiglenest építek-e vagy valami mást!

Ki volt ez a zömök termetű férfi, akinek kerek arcát, kipödört bajuszát - egy ismeretlen festőművész jóvoltából - az utókor is életnagyságban láthatja? Iskoláit elvégezve megyei szolgálatba szegődött, s ez egy életen át megszabta tevékenységét. Nem ismert lehetetlent, és mindig a nehezebb, a járatlanabb utakat választotta. Munkatársaitól is megkövetelte, hogy ugyanígy cselekedjenek. Nem volt különösebben művelt, az irodalomhoz sem f űzték kapcsolatok. Amit azonban a magyar nyelv, a magyar nemzet érdekében meg kellett tennie, azt késedelem nélkül és legjobb tudása szerint vállalta és vitte keresztül. A hivatás - és az elhivatottság - rabja volt.

Széchenyi is lényegében ugyanezt akarta. De míg Földváry gyakorlati ember volt, aki - talán alkatánál fogva - a szerényebb megoldásokkal, eredményekkel is beérte, addig Széchenyit távolabbi célok, a szélesebb perspektívák kerítették hatalmába. Kettőjük közül Földváry ért előbb a célhoz.

1835. szeptember 27-én közhírré tétette:

„1835-ik sept. 26-án a theatrum felépítése iránt az alku Zitterbarth úrral megtétetett, és az építési előmunkálatok sept. 28-ik napján elkezdenek."

Nem egészen egy hét múlva pedig:

„Pesten az ideiglenes magyar színház alapjai szorgalmasan ásattatnak, mi minden magyar keblű hazafit legszebb reménnyel biztat. Már is naponként számosan járnak oda mindkét nemű patrióták nézni, mennyire haladt elő múlt naptól fogva a munka s ki-ki az épületet mintegy oda varázsoltatni óhajtaná a legrövidebb idő alatt. Ez úttal figyelmeztetjük a hazafiakat, hogy minden ne-mű adakozásokat, mellyek ezen épületet elősegíthetik, materialék, vagy pénz sat. elfogadtatnak a t.n. megye által; s mennél előbb küldetnek-be azok, annál kedvesebbek lesznek."

Széchenyiben egy halvány reménysugár még mindig élt, noha - egy barátjához írt levelében - vereségét már beismerte: „A magyar Theatrum még a bolondházba visz."

Ekkor egy levél feltámasztotta régebbi érzelmeit. 1835 októberében József nádor - Széchenyi két nappal korábbi sürgető levelére válaszolva - kijelentette:

.. most már mi akadálya sincsen annak, hogy a Pest városában eshetőleg emelendő magyar színház számára ama Duna melletti területből - mely az Ullmann-féle házzal és a börzeépülettel szemben fekszik - annyi amennyi a mondott építkezésre megbízható vélemény szerint szükséges, díjtalanul átengedtessék."

A Duna-parti színházpalota, amelyet most már - íme, a nádor hivatalos le-vele - építhetnének is, Széchenyi képzeletét újból felgyújtotta. Késedelem nél-kül felajánlott a magáéból 10 000 pengő forintot, továbbá szétküldette a gyűjtőíveket is. Az országgyűléssel - *ugyan*-erre a célra - 400 000 pengő forintot kívánt megszavaztatni.

Felvetődött, hogy *a két* színházépítési tervet hozzák összhangba, vagyis egyesítsék. A Duna-parti színház legyen az országos, a Kerepesi úti pedig a konzervatórium, amelyre ugyancsak égető szüksége volna a magyar színjátszásnak. Pest vármegye hajlott is erre a megoldásra, s hogy a legkisebb zavaró tényezőt is kikapcsolják: egy hónapra felfüggesztették a Grassalkovich-telki építkezést. Azt kérték csupán, hogy ez idő alatt üljön össze az országgyűlés, és döntsenek véglegesen Széchenyi javaslatáról.

Az ország arisztokráciája és főpapsága - mint addig is mindahányszor - elvetette ezt az egész nemzet számára sürgetően fontos ügyet. Nem szavazták meg Széchenyi tervét, helyette olyan határozat született, hogy a következő évi diétán újból foglalkoznak majd vele.

A vármegye részéről vállalt négyhetes türelmi idő is lejárt, s Széchenyi számára sem maradt más, mint hogy színházalapítási tervének kudarcából levonja a maga konzekvenciáját:

„Ugyanis, míg én irka-firkáltam, theoriázgattam, gőzhajókon pipázgattam, henyéltem, addig Pest vármegye tiszti kara munkált és cselekedett! ..."

szemle

KÖPECZY BÓCZ ISTVÁN

A szlovák szcenográfia öt évtizedének kiállításán

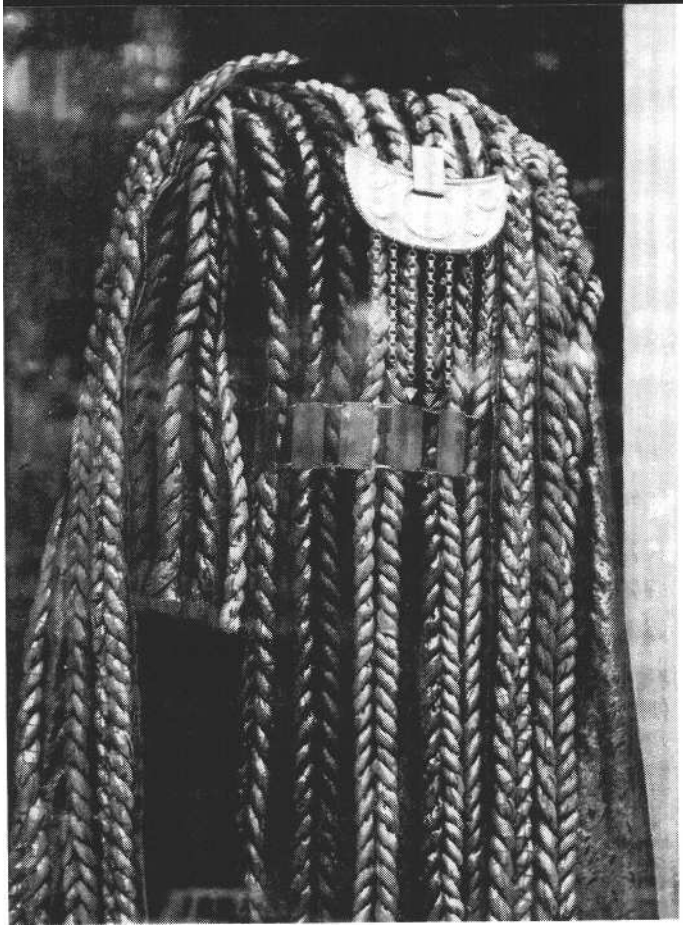
Gondok és gondolatok

A Budapesti Csehszlovák Kultúra kiállítás rendezésére alkalmatlan, szűk helyiségeiben egy jelentőségénél és rangjánál fogva sokkal nagyobb helyet és figyelmet érdemlő kiállítást rendeztek. A ki-állítás híre megfelelő előzetes híradás hiányában még a színházi képzőművészekhez sem jutott el, pedig a kiállított művek mindannyiunk számára jelentős tanulságul szolgálhatnak.

A kiállításon a szlovák színházi képzőművészet új eredményei: díszlet- és jelmeztervek, makettek és - ami a legnagyobb öröm - eredeti kosztümök is láthatók.

Már a vígszínházbeli vendégjáték, a pozsonyi Nemzeti Színház Madách *Az ember tragédiája* előadásának szín-padi képzőművészete is - kosztümtervek: Helena Bezakova, díszletek: Ladislav Vychodil - meggyőzhetett mindenkit a helyes és valóban a művet szolgáló, minden erőltetett álmodernkedést kerülő, korszerű hangvételről.

Most mindez ilyen tapintható közelről még meggyőzőbben igazolja a jó véleményt. A szlovák sztenográfia a legjobb képzőművészeti hagyományokat és a korszerű technikát felhasználva iskolát teremtett, és ezzel a szlovák művészet



HELENE BEZÁKOVÁ JELMEZE SUCHON SZVATOPLUK KIRÁLY CÍMŰ OPERÁJÁHOZ
(A SZLOVÁK SZCENOGRÁFIA KIÁLLÍTÁSÁNAK ANYAGÁBÓL)

HELENE BEZÁKOVÁ JELMEZE ZVON BOLDOGULTAK BAJA CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ (A SZLOVÁK SZCENOGRÁFIA KIÁLLÍTÁSÁNAK ANYAGÁBÓL

egyik vezető és megbecsült műfajává emelte a színházi képzőművészetet.

Mindehhez járul a jól megszervezett és kialakított kivitelező műhelyek magas szintű munkája. A kiállításon bemutatott makettek ismét felhívják a figyelmet az ezerszer javasolt, a Színházak Központi Műterme keretében felállítandó makettműhely szükségességére. Nem mentség a makettműhely hiányára sem a velejáró többletkiadás, sem a tervezés-re jutó sokszor túl rövid idő, mert egy-részt gyakorlati haszna rendkívül *nagy,* másrészt a külföldi kiállításokon való részvételhez *utólag* készített álmaketteket is feleslegessé tenné.

A legnagyobb tanulságot azonban a kiállított eredeti kosztümök jelentik. Technikai megoldásuk szellemes, anyagszerű és bravúros. Az applikáció, a gobelin-beszövés, a kézi festés stb. minden technikai fortélya rendelkezésére áll a tervezőművészeknek. Nálunk még a színházhoz közelállók is alig ismerik azokat a nehézségeket, amelyek a mi díszlet- és jelmeztervező művészeink életét megkeserítik, fantáziájukat megnyirbálják, és végül eredményeiket meghatározzák. (Művészi képességük hiányára hárítva a legprimitívebb körülményeket is.)

Példaképpen saját történetem: Rimszkij-Korszakov *Aranykakas c.* operájának kosztümjeit terveztem. A keleti álomhercegnő ruhájához kerestem anyagot - színhely a beszerzésre kijelölt Divatcsarnok méterosztálya. Régi jogos kérés: álljon a színházak részére külön beszerzési forrás, a szomszéd országok különböző anyagainak cseréjére is építve. Így elkerülhető lenne, hogy valaki a harmadik sorban odasúghassa férjének: „Nekem is ebből az anyagból van slafrokom".

De más vonatkozásban is nagyszerű például szolgálnak a kiállított kosztümök. A közelmúltban Krakkóban egy nagy hírű tervezőművésznek voltam vendége. Műtermében éppen Gounod *Faust* című operájának jelmezeit tervezte, és ő maga kivitelezte Mefisztó ruháját. Vas-tag ponyva alapanyagú tunikát öntött le vörös viasszal. Egy öreg gyertya hatását érte el vele. Gyönyörű volt. Megkérdeztem: mit szól ehhez a Mefisztót éneklő színész, lehet ebben mozogni? Kérdésemre kérdés volt a válasz: „Maguknál nem kapnak fizetést az énekesek?" „De hiszen - folytattam - ebbe rettenetesen beleizzad az énekes." „Nos, én is bele-izzadtam, míg megcsináltam ezt a kosztümöt" - zárta le a beszélgetést kollégám. Kicsit irigyeltem, de azért nem adtam neki igazat. S most itt a jó példa, ugyanaz a nagyszerű rusztikus hatás, s a kosztüm ugyanakkor pihekönnyű.

Mi az, ami ebből a kiállításból tanulságul szolgálhat számunkra: hol kell változtatnunk, javítanunk? Először is nincs megfelelő díszlet- és kosztümkivitelező műhelyünk. Budapest legújabb színháza *a Huszonötödik. Színház* nevet viseli. Pozsony *négy* színházához korszerű, világszínvonalon álló műhelyek állnak rendelkezésre. A budapesti színházak központi műterme a múlt század végéről itt maradt, elavult, helyhiánnyal küszködő, korszerűtlen díszletkivitelező intézmény. Másrészt a jelmezkészítő műhely fele részében a nagyközönség rendelkezésére is áll mint esküvői és farsangi Jelmezkölcsönző Vállalat. Túlórákkal agyonhajszolt varrodái minden jószándék ellenére sem tudják hivatásukat betölteni. A kosztümök kivitelezéséhez feltétlenül szükséges, évek óta javasolt kiegészítő műhelyek (kéziszövő, kézifestő, ötvös stb.) hiányoznak. Időnként mindkét rész-ről kikiutaznak tanulmányutakra, meg-tekinteni a bevált jó példákat, de az-után minden marad a régiben. Nem hogy a kezdeményezéshez, de még az átvételhez sincs meg a bátorság. S amíg a pozsonyi műhelyház elérte, hogy ha-táraikon túli ők készítik a Salzburgi Ünnepi Játékok kosztüm- és díszletmunkáját, hasonlóan az NDK-beli Palm Intézethez, amely a hazai feladatokon kívül a Beyreuth-i Ünnep Játékok kivitelezője, addig nekünk a saját szükségleteink kielégítésével is nagy gondjaink vannak.

Lehet, hogy az illendőség azt kívánta volna, hogy, a kiállító művészekről írjak külön-külön méltatást, de miután sajnos egyetlen kivételtől eltekintve a tervek valódi beteljesedését jelentő előadásokat nem láttam, óhatatlanul a magunk gondjai felől néztem mindent.

Az ideális tankönyv, avagy történelmi regény az éneklő kecskéről

Hegedűs Géza-Kónya Judit:
Kecskeének, avagy két és fél évezred drámatörténete, Gondolat 1969.

Nemrégiben megjelent egy könyv, amelyről a szerzője azt állította, hogy tankönyv, holott nem az volt, hanem szórakoztató olvasmány. Most megjelent egy könyv, amelyről a szerzői azt mondják, hogy olvasmányos esszé, hol-ott tankönyv. Igaz, hogy rendkívül olvasmányos is, érdekes a tárgya és az előadásmódja, vagyis mint minden jó tan- és egyéb könyv, ismereteket közöl, véleményt nyilvánít és provokál.

Milyen a jó tankönyv?

Gondolom, a „tanítás" szónak tágabb, József Attila-i értelmezésében az ilyen tankönyv minden középhaladónak szól: olyan embereknek, akik bizonyos ismereteket már elsajátítottak és továbbiakat szívesen megtanulnának. Ez a könyv pontosan ilyen érdeklődő, igényes tanulóknak való modern tankönyv. Feltételez némi tájékozottságot, de lekezelés nélkül közöl alapvető meghatározásokat társadalmi jelenségekről, stílusirányzatokról s magáról a drámáról. Az igényes olvasót partnerül igényli, gondolkodásra tanítja és vitatkozásra ösztönzi. Olyan *olvasmány,* amelyhez nem árt némely lexikont, életrajzot, színdarabot s hasonló kézikönyvet tanulmányozni, és olyan *tankönyv,* amelyet többször is el lehet olvasni, egyfolytában és részleteiben, s így jelentősen hozzájárul a szinte elavult ébrentanulás módszertanához.

Mitől jó egy tankönyv?

Gyakorló és gyakorlott pedagógusok írták ezt a könyvet, akik tudják, hogy nem lehet mindent elmondani egy könyvben, bármilyen vékony legyen is. Úgy döntöttek tehát, hogy a minimumot írják meg, vagyis egyes korok legjellemzőbb tendenciáit és ezeknek legfontosabb képviselőit mutatják be. A vállalás maga is bölcsességre vall, mert így sikerül az *áttekinthetőséget* megőrizni. Ugyanakkor nem titkolt tárgyszeretetük képessé teszi őket arra, hogy a természetes idő-rendben tárgyalt óriási anyagban állandóan megmutassák az egymást folytató stílusokat, témákat, tendenciákat. A fölényes anyagismeret teszi lehetővé, hogy könnyedén oldjanak és kössenek határokon és századokon át. Csehov és O'Neill, Euripidész és Racine rokonsága, az Amphitryon-téma vándorlása, Osztrovszkij Kabanovájának és Bernardának villanásszerű összevetése - ezek csak morzsák a gazdag asztalról. Emel-lett minden alkalmat megragadnak arra, hogy a világirodalmi áramkörbe egy-egy felvillanással a magyar irodalmat, színházat is bekapcsolják. Ugyanilyen természetesen illesztik a drámához az adott korban *egy-egy* szellemileg rokon művész vagy stílus megjelenését az irodalomban, képzőművészetben, zenében.

Ez az egész anyagot minden pillanatban kézben tartó, szerencsésen dialektikus, örökös mozgásában megragadó módszer adja a könyv legfőbb erényét, mindig az egészre tekintő *folyamatossá-gát.* A drámát élőként kezelik, amely élő művészet szülötte, s annyiban érdekes számunkra, amennyiben önmagát megtartva és meghaladva továbbfejlődik. Szerencsés kiegészítő a szöveg végén közölt párhuzamos időrendi táblázat is. Az állandó mozgásban tartott anyagot oly könnyed, csevegő modorban adják elő, hogy az oda-vissza utalások cseppet sem komplikálják az olvasást, inkább *érdekessé,* színessé teszik. Legtöbb helyen kerülik a tartalomelmondást, konfliktuselemzéssel, jellemanalízissel helyettesítik, mellőzve az iskolai dolgozatokba másolható fordulatokat. Inkább vállalják az egyszerűsítés megalkuvását, minthogy a komplikáltság zsúfoltságába vesszenek.

Maradt-e mégis „tankönyvszerűség" a tankönyvben?

Megítélésem szerint maradt, a 2500-ból kb. 40 év történetében. A számok tanúsága szerint nem kedvezőtlen arány, mégis érdemes róla szólni. A tőlünk időben oly távolálló korok jelenségeit, alakjait teljes sikerrel avatják kortársainkká, de az elegáns mesélő kedv, fölényes biztonságú tájékozódás és tájékoztatás mintha megtorpanna valahol Pirandello és Lorca között. Szaporodnak az eddig szerencsésen elkerült tartalmi kivonatok, s némely megfogalmazás, értékelés veszedelmesen kezd hasonlítani a „tankönyvben vastagbetűs" részekhez. Kortársaink vagy közvetlen elődeik megítélése természetesen más lehetőségeket ad, de a szerzők éppoly könnyedén bánhattak volna azzal az anyagrésszel is. Kifénylik az anyagból a kis Dürrenmatt-portré, de sajnálatosan és nem biztosan terjedelmi okokból marad ki például az egész lengyel dráma Miczkiewicztől Mrožekig és Mrožeken túl; az egész szerb-horvát dráma s az új szovjet, angol, francia dráma néhány jelentős iránya és képviselője. Nem terjedelem-bővítésről és nem módszerváltozásról beszélek, hanem a jó arányok fenntartásáról s az eddigiekben oly eredményes és sikeres módszer folytatásáról, tartalmában és formájában egyaránt. (S ha már hiányérzetről esett szó: tudom, hogy nem ildomos dolog a kimaradtakat reklamálni, mégis a szerzők szem-pontjait elismerve is hadd kérjek legalább említésnyi drámatörténeti kegyelmet Bulgakovnak és Wildernek.)

Van-e egy tankönyvnek tanulsága? Ennek mindenesetre van. A legöregebb teknősbékát is megszégyenítő korú, de igen jó torkú kecskének muzikális hallgatóságra van szüksége. Ebből a tankönyvből majdnem mindent meg lehet tanulni, amit érdemes tudni a felkészült hallgatónak.

NEMES MÁRIA

A FRANCIA MAGÁNSZÍNHÁZAK VÁLSÁGA

nem egyértelmű; a könnyű siker útját kereső színházak például nagyon is jól mennek; annál súlyosabb a helyzete az igényesebb színházaknak. Egy sou nélkül néz az új szezon elébe a Théâtre de Poche, amelynek terme oly kicsi, hogy siker esetén is csak a kiadások fedezésére képes és így végképp nem tud versenyezni a szubvencionált színházakkal. Pedig e színháznak *nagy* érdemei vannak az új szerzők felfedezésében. Hasonló súlyos helyzetben van a Vieux-Colombier is: Copeau színházát a bezárás fenyegeti, igazgatójának, Bernard Jennynek 50 millió frank adóssága van, ezért aztán június óta ideig-lenesen mozi lett a színház; az Andrej Rjublovot vetítik benne. A nehézségek egyik forrása, hogy egy nemrég kelt rendelet megtiltotta a magánszínházak kül-földi turnéit; marad a francia vidék, de ott nemigen igénylik ezt a fajta műsort. A Vieux-Colombier közönsége egyébként 6o°/o-ban diákokból állt; 68 májusa óta ez az arány 8%-ra csökkent. Ezért Jenny és három igazgató kollégája egy tervet terjesztett be, miszerint a művész- és kísérleti színházak közös csoportba tömörüljenek. Szubvenciót nem kérnek, csak adómentességet, reklámkedvezményt, turnélehetőséget. A kormány azonban húzza-halogatja az égetően sürgős tervezet tárgyalását.

(Figaro, 1970. augusztus 24.)

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

PIRANDELLO: HENRI IV. (COMÉDIE THEÂTRE)
ZSUZSA BÁNKI (MARQUISE SPINA) ET ZOLTÁN LATINOVITS (HENRI IV)

Résumé

András Pályi: Mari Törőcsik — dans le théâtre-cirque de Major.

Tamás Major comme metteur en scène du Gesang vom lusitanische Popanz de Peter Weiss considéra l'oeuvre comme une matière librement maniable et en fit dans le théâtre de poche du Théâtre National une des représentations d'avantgarde les plus intéressantes de notre époque. Parmi les acteurs, dans cette présentation de style étrange, il faut citer, d'une façon toute spéciale, le jeu de Mari Törőcsik.

Judit Szántó: Impressario de Smyrne ou comédiens d'Italie.

Nous vivons la période de prospérité des oeuvres mineures. Les unes après les autres arrivent sur la scène les oeuvres peu connues d'écrivains célèbres pour apaiser la soif du public pour les nouveautés. La présentation des Comédiens de Smyrne de Goldoni au Théâtre József Attila de Budapest a été un évènement agréable par le fait que dans l'adaptation de l'écrivain hongrois bien connu Ferenc Karinthy une oeuvre nouvelle de conception moderne vint à jour qui donna l'occasion aux acteurs de briller sur la scène.

István Hermann: Lutte avec les souvenirs.

En 1941 au Théâtre Madách ce fut Zoltán Várkonyi qui interpréta le rôle de Henri IV. dans la pièce de Pirandello. Aujourd'hui c'est lui qui en est le metteur en scène et c'est Zoltán Latinovits qui joue le protagoniste. Várkonyi, quand dans les années du fascisme présentait Henri IV., dans cette situation politique tout le monde savait à quoi il faisait allusion. La présentation d'aujourd'hui reçut un accueil moins chaleureux, ne pouvant émouvoir le public sans l'interêt d'actualité.

György Spiró: Le Songe d'une nuit d'été – à Pécs.

La présentation du Théâtre National de cette ville au Sud de la Hongrie assura une soirée agréable à son public. Quelques acteurs: Emil Győry dans le rôle d'Oberon et Róbert Koltai dans un rôle secondaire étaient particulièrement bons, mais les possibilités plus profondes dans la pièce sont restées, pour la plupart, inexploitées.

Gábor Antal: Ferenc Horváth sur l'estrade.

Dans cette interlocution l'excellent récitateur nous fait part de l'évolution de sa carrière, il nous parle de ses plus grandes expériences de récitateur et d'acteur.

M. G. P.: Nourrisson grisonnant en habit.

L'auteur de l'article fait l'éloge de l'interprètation de Kamill Feleki dans le rôle du conseiller Kornéli dans l'Harmonie de Ferenc Molnár. Le personnage triste, à l'âme dépouillée, se présente devant nous non pas en sentimental, mais plein de sentiments nobles.

Natália Emődi: Les traditions du drame socialiste.

Le dramaturge du Théâtre National donne un aperçu de l'évolution bientôt séculaire du drame socialiste. Elle va chercher les types de drame qui sont devenus les supports des drames de teneur socialiste et traite en détail de l'oeuvre de Gorki et de Brecht.

Kálmán Erdődy: Un théâtre populaire pour Kispest

On parle beaucoup dans les milieux du théâtre de l'évolution théâtrale. L'auteur voit la tâche la plus importante de l'art théâtral hongrois dans la création de théâtres populaires dans la banlieu et non pas dans les théâtres expérimentaux.

László Győrffy: La foi des voltigeurs.

Le jeune acteur de Debrecen, dans cet article polémique expose avec passion les problèmes qui empêchent le déploiement humain et artistique des jeunes artistes.

Péter Molnár Gál: Innovations et „nouveautés".

L'auteur donne un compte-rendu de ses expériences dans les théâtres de Varsovie. Il nous présente tout d'abord le Théâtre Juif et relate de la féerie folklorique intitulée Le Songe de Goldfaden. Il parle de la mise en scène merveilleuse de Hanuskiewicz qui fit un jour nouveau sur la pièce de Wyspiansky intitulée Les Noces. Il a vu aussi la répétition générale d'un Hamlet tout à fait nouveau, d'une conception incroyablement audacieuse.

Tamás Vekerdy: Les moyens de l'acteur pour produire de l'effet.

On ne connait guère en Hongrie le théâtre No japonais. L'article nous fait connaitre, par les oeuvres du maitre Zeami, les éléments d'influence dans le jeu des acteurs japonais.

Sándor Köröspataki Kiss: Un Babel théâtral à Belgrade.

C'est pour la quatrième fois cette année qu'on a organisé dans la capitale yougoslave le festival international du théâtre pour présenter les nouvelles tendances dans l'art dramatique. L'auteur de l'article a assisté à quatre des 15 représentations.

Tibor Bános: Ouverture d'un théâtre à la Route de Kerepes.

L'auteur qui travaille sur son roman sur l'histoire du théâtre en Hongrie nous fait connaitre dans un chapitre intéressant l'histoire de l'ouverture du Théâtre National à la Route de Kerepes à Budapest.

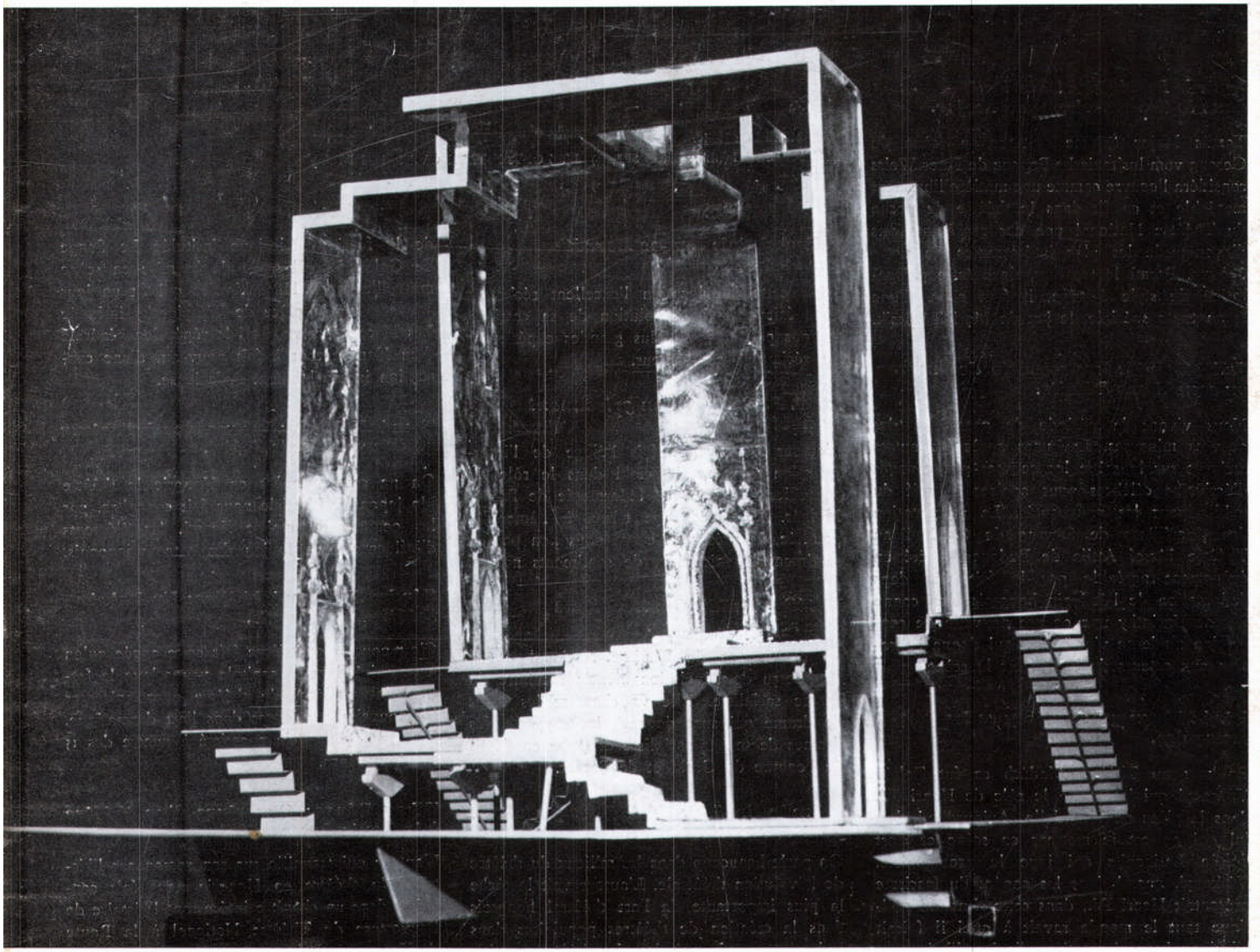
István Köpeczi Bócz: A l'exposition du cinquantenaire de la scénographie slovaque.

Compte-rendu de l'exposition organisée dans les locaux de la Culture Tchécoslovaque à Budapest.

Mária Nemes: Le livre d'études idéal on roman historique de la chèvre chantante

Revue de l'oeuvre de Géza Hegedüs et de Judit Kónya sur l'histoire universelle du drame.

Ára: 12,— Ft



LADISLAV VYCHODIL DÍSZLETTERVE (1965) SARTRE AZ ÖRDÖG ÉS A JÓISTEN CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ
(A SZLOVÁK SZCENOGRÁFIA KIÁLLÍTÁSÁNAK ANYAGÁBÓL)