SZÍNHÁZ

Hont Ferenc: Színjáték és cselekvés • Molnár Gál Péter: Major Tamás cirkusza • Varannai Aurél: Blackwell magyar tragédiája • Kritikák után – Beszélgetés Kerényi Imrével • Jász István: Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal Berkes Erzsébet: A Zöld Szamártól Ayrus leányáig

1971.
FEBRUÁR

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM z. SZÁM
1971. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest VI., Nagymező **utca 22-2q**
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 bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215 - 96162
pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj:
t évre 144,-Ft, 1/2 évre 72,-Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi képviselőinél
Indexszám: 25.797

71,a787 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

A magyarországi előadások fényképeit
Ikládi László és MTI fotó készítette

A CÍMLAPON

HUSZTI PÉTER (KREON) ÉS GÁBOR MIKLÓS (OIDIPUSZ) A MADÁCH SZíNHÁZ OIDIPUSZ KIRÁLY ELŐADÁSÁBAN

TARTALOM

HONT FERENC:
Színjáték és cselekvés (1)

magyar játékszín

MOLNÁR GÁL PÉTER
Major Tamás cirkusza (4)

PÁLYI ANDRÁS
Oidipusz, 1970 (10)

LUX ALFRÉD
Az országjáró Madách (1 S)

négyszemközt

ANGYAL MÁRIA
Ajtay Andor - kettős szerepben (10)

FÖLDES ANNA
Koreográfushól rendező (18)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
A Szókratész-szenvedély színháza (22)

SAÁD KATALIN
Játéktér és látvány (25)

fórum és disputa
Kritikák után (29)

világszínház

VARANNAI AURÉL
Blackwell magyar tragédiája (35)
JÁsZ ISTvÁN
Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal (38)

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
Hat romániai magyar színteáz történetéről és jelenéről (39)

színháztörténet

BERKES ERZSÉBET
A Zöld Szamártól Ayrus leányáig (42)

ÁRVAY ÁRPÁD
„Éva volt az a szerep ..." (47)

HEGEDŰS TIBOR
Egy régi színlap - régi emlékek (48)

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

FŐSZERKESZTŐ: BOLDIZSÁR IVÁN
SZERKESZTŐ: CS. TÖRÖK MÁRIA

Tartalomjegyzék 1970. III. évfolyam

ALMÁSI MIKLÓS
Közéletiség: egy fogalom válsága - vagy *egy* műfaj fázisváltása 2/1

BŐGEL JÓZSEF
A vidéki színházi fesztiválokról 8/11

FÖLDES ANNA
Szívügyünk: a magyar dráma 7/1

HERMANN ISTVÁN
Áram és érintésvédelem 3/1

HERMANN ISTVÁN
Lesz-e a káoszból kozmosz? 8/I

KAZIMIR KÁROLY
Az Éden nem veszhet el 10/1

KOLTAI TAMÁS
Mesterségünk címere 5/4

KOLTAI TAMÁS
Pótcselekvők és hősködők 9/1

MALONYAI DEZSŐ
Közönségközpontú színház 1/3

Negyedszázada kezdődött
(Összeállítás a színházak 1945-ös indulásáról) 4/1

SÁNDOR IVÁN
A színház a jövő évtizedek társadalmában 1/1

SIKLÓS OLGA
Hősigény és termelési dráma 4/5

SZÁNTÓ JUDIT
Az évad a külföldi darabok tükrében 8/6

Magyar játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
A mű és a jelen birkózása 10/1
9

ANTAL GÁBOR
Bródy Sándor és a magyar színházi élet 8/26

BARTA ANDRÁS
Királyi játszma 1/24

BÁTKI BRATTMANN MIHÁLY Gondolatok a Tükör előadása után 2/8

BÁTKI BRATTMANN MIHÁLY
A dada: Esztergályos Cecília 8/2
8

DERSI TAMÁS
Az Athéni Timon mai olvasásban 2/12

DÉVÉNYI RÓBERT
Hol tart a magyar egyetemi színjátszás? 9/32

EMŐDI NATÁLIA
A fiatal Athéni Timon 2/15

EMŐDI NATÁLIA
Jegyzetek az Iván. a rettentő próbáiról 5/33

D. FEHÉR ZSUZSA
A Hermelin jelmezei 1/15

D. FEHÉR ZSUZSA
Az Athéni Timon jelmezei 2/17

D. FEHÉR ZSUZSA
A VII. Hadrian díszletei és jelmezei 3/14

D. FEHÉR ZSUZSA
Játéktér az új Bánk bánhoz 6/'12

FÖLDES ANNA
A költő színpada 5/16

GÁBOR ISTVÁN
Budapesti szabadtér 1970 10/29

GÁLL ISTVÁN
Kabarék 6/13

GYÁRFÁS MIKLÓS
Jegyzetek Ruttkai Éva Jelenájához 7/10

HEGEDÜS GÉZA
,,Dramaturgia" öt szonettben 1/26

HEGEDÉS GÉZA
Udvarló szennyeskosárban 8/29

HERMANN ISTVÁN
Mai Ibsen felé 1/5

HERMANN ISTVÁN
A felújított Tükör 2/5

HERMANN ISTVÁN
Rekviem egy elveszett nép fölött 5/10

HERMANN ISTVÁN
Feltarthatatlan Ui Pécsett 7'12

HERMANN ISTVÁN
Küzdelem az emlékkel 12/8

HONT FERENC
Színikritika három tételben 2/10

HONTI KATALIN
Találkozás egy drámával 4/15

HUBAY MIKLÓS
Napló drámákról 1/8

HUBAY MIKLÓS
Napló drámákról 3/8

IZES MIHÁLY
Népi színjátszás 9/36

JÓSFAY GYÖRGY
Önvalló színjáték 2/21

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
A Labdakidák ősi-új palotájában 10/28

KOLTAI TAMÁS
Ez itt mind boldog 3/18

KOLTAI TAMÁS
A Bánk bán megvívott csatája 6/1

KŐRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Szlovák tragédiák 8/17

LUX ALFRÉD
A dada útja a magyar színpadon 8/28

MAJOROS JÓZSEF
A Mozaikok - és egy elhivatott együttes 1/16

MAJOROS JÓZSEF Szabálytalan portré Vámos Lászlóról 4/9

MAJOROS JÓZSEF
Hogyan játszik a család? 8/31

MAJOROS JÓZSEF
Arbuzov- és ők négyen 9/10

MAJOROS JÓZSEF
Tragédia, komédia és perspektíva Gyulán 10/25

MÉSZÁROS TAMÁS
A ,,másik" színház 9/34

MARTON VERA
Fiatalok a Rakétában 1/19

MARTON VERA
Játékok az Életrajzzal 3/20

MIHÁLYl GÁBOR
Claudel először Budapesten 10/34

MOLNÁR GÁL PÉTER
Kállai kávét iszik 4/16

MOLNÁR GÁL PÉTER.
Iglódí, a rendező 5/24

MOLNÁR GÁL PÉTER
Ah és *oh!* 6/8

MOLNÁR GÁL PÉTER
Sebzett kiáltás 9/28

MOLNÁR GÁL PÉTER
Sulyok Mária Hekabéja 10/21

MOLNÁR GÁL PÉTER
Madama Gatteau: Lina Volonghi 10/33

NEMES MÁRIA
Egy évad Győrött 9/23

NEMES MÁRIA
Egy karneválvégi este 10/32

OSZTOVITS LEVENTE
Szerelmi nyomorúság és szecesszió 1/12

OSZTOVITS LEVENTE
Álom a házmesterről és a cárról 5/26

ÖRKÉNY ISTVÁN
Madách a képernyőn 1/26

PÁLYI ANDRÁS
Léner Péter három rendezése 1/22

PÁLYI ANDRÁS
Egy intim színház 7/7

PÁLYI ANDRÁS
Színpad vagy szószék 8/4

PÁLYI ANDRÁS
Solti Bertalan három szerepe 8/30

PÁLYI ANDRÁS
Törőcsik Mari - Major cirkusz-színházában 12/1

RAKOVSKY TIBOR
Madách humanista felhívása és mementója 8/19

RÓNA KATALIN
Raymond Perella: Bánffy György 5/14

RÓNA KATALIN
„Az idő, a belső elfelejt ketyegni bennünk ... 7/18

RÓNA KATALIN
„A mögöttes világot szeretném a néző elé vinni ... 8/33

RÓNA KATALIN
Kortársaink, a trójai nők 10/18

RUSZNYÁK MÁRTA
Híres ember L betűvel 7/16

SIKLÓS OLGA
A „Malom" útja Veszprémig 5/20

SIKLÓS OLGA
Egy fiatal Hamletről 9/18

SAÁD KATALIN
Egy dráma két rendezése 7/19

SOMLAI PÉTER
Szmuk doktor Kaposvárott 2/22

SPIRÓ GYÖRGY
Szentiváneji álom Pécsett 12/11

SPRINGER MARTA
A Hermelin próbáin 1/10
Stúdiók és amatőrök 9/24

SZÁNTÓ ERIKA
Sosem lebet tudni ... ? 7/13

SZÁNTÓ ERIKA
Tévé a színpadon 9/21

SZÁNTÓ ERIKA
Siker Szentendrén 10/16

SZÁNTÓ JUDIT
Szmirnai impresszário vagy olasz komédiások? 12/4

SZEREDÁS ANDRÁS
Stuart '69 3/15

SZEREDÁS ANDRÁS
Mindent Albee-nak 9/16

SZÉKELY ANDRÁS
Darabok és színpadképek 5/22

SZILÁGYI JÁNOS
A Sárkány Debrecenben 5/7

SZILÁGYI JÁNOS
Nagyváradi szÍnház a debreceni fesztiválon 8/20

TAAR FERENC
Egy dráma születése 2/19

TAKÁCS ISTVÁN
Stílusegység, merre vagy? 9/12

TAKÁCS ISTVÁN „Csak tessék, tessék, Nagyérdemű!" 10/4

TREWIN, J. C.
Színházi élet Budapesten 3/23

UNGVÁRI TAMÁS
Megjegyzések a VII. Hadriánról 3/12

Arcok és maszkok

ANTAL GÁBOR
Horváth Ferenc a pódiumon 12/15

GÁBOR ISTVÁN
Nusi néni monodrámája 1/29

GÁBOR ISTVÁN
Színész a futópályán 2/24

GÁBOR ISTVÁN
Színész a szerepéről 3/31

GÁBOR ISTVÁN
Kesergő művész a leningrádi szállodában 4/19

MAJOROS JÓZSEF
Vonó Ignác, özv. Mákné és a Tanácsos úr ... 3/27

MÉSZÁROS TAMÁS
Harsányi Gáborról A planétás ember ürügyén 1/35

MOLNÁR GÁL PÉTER
Egy ember a színpadon 3/37

MOLNÁR GÁL PÉTER
Fotó Várkonyi 11/1

MOLNÁR GÁL PÉTER
Ősz csecsemő frakkban 12/18

NYAKAS SZILÁRD
Sztankay a színpadon 8/35

PÁLYI ANDRÁS
Ártatlanság és dráma 10/12

SAÁD KATALIN
„Nekünk, ködembereknek ..." 3/34

SPIRÓ GYÖRGY
Három arc Németh László Papucshőséből 1/32

Négyszemközt

ANTAL GÁBOR
Somló István 7/39

ANTAL GÁBOR
Tolnay Klári 1/27

FÖLDES ANNA
Bábok és emberek 6/t8

FÖLDES ANNA
A harmadik premier után (Beszélgetés Szakonyi Károllyal) 9/38

GÁBOR ISTVÁN
„Hipnotizőrök vagyunk ..." 11/10

GÁBOR ISTVÁN
Hol lakik Vonó Ignác? 8/38

Műhely

BÉKÉS ANDRÁS
Munka közben I. 3/40

BÉKÉS ANDRÁS
Munka közben II. 7 29

BENKŐ TIBOR
Tolnay Klári, a riporter 11/15

BOTH BÉLA
Az új Bánk-koncepció 5/1

DOBOSSY LÁSZLÓ
A sevillai borbély új fordításának tanulságai 2/23

GÁBOR MIKLÓS
Amit el tudok mondani I. 4/21

GÁBOR MIKLÓS
Amit el tudok mondani II. 5/36

GÁBOR MIKLÓS
Amit el tudok mondani III. 7'21

GÁBOR MIKLÓS
Amit el tudok mondani IV. 10/39

LÉNER PÉTER
A Ki lesz a bálanya? próbáin 5/39

MÉSZÁROS TAMÁS
A kellékek világa 11/12

Fórum ***és disputa***

BÉKÉS ANDRÁS
Késői hozzászólás egy aktuális vitához 8/34

Dráma, író, kritikus 2/26

EMŐDI NATÁLIA
Mesterség és műhely 7/34

EMŐDI NATÁLIA
A szocialista dráma hagyományai 12/20

ERDÖDY KÁLMÁN
Kispesti népszínházat 12 24

FÖLDES ANNA
Napirenden a színházi kritika 9 42

GYŐRFFY LÁSZLÓ
A kötéltáncosok hite 12/25

HEGEDÉS GÉZA
Néhány mondat az elidegenítésről 9/41

HERMANN ISTVÁN
Gondolatok az amatőr színházról 11/22

JÓSFAY GYÖRGY
Színház és térkép 7/37

KUNSZERY GYULA
"Góthék" 2/28

PÁLYI ANDRÁS
Mim Laboratórium 11/19

SAÁD KATALIN
Mesterségünk etikájáról 10/38

SZÁNTHÓ DÉNES
Milyen volt - milyen legyen a Magyar Drámák Hete? 1/42

SZÁNTÓ ERIKA
Gondolatok a televízióról 6/15

SZINTE GÁBOR
Díszlet a háttérben 1/41

SZLOVÁK LÁSZLÓ
Társulatszervezés, igazgatás 10/35

Színház és ***közönség***

BONIFERT MARJA
Egyetemisták válaszolnak 1/39

SZENTIRMAI LÁSZLÓ - VÁGVÖLGYI ANDRÁS
A színház és a szegedi egyetemisták 1/37

Levelek a szerkesztőhöz

CSISZÁR BÉLA
A drámaírás mesterség is 2/37

Színháztörténet

ABLONCZY LÁSZLÓ
Egy rövid életű színházi lap 2/41

BÁNOS TIBOR
Színházavatás a Kerepesi úton 12/42

BÓDIS MÁRIA
Soós Imre 2/39

KUNSZERY GYULA
Színház - Budán 6/32

PÉTERFFY IDA
Egy 18. század végi „kellemetes víg-játék" 6/29

Világszínház

BABARCZY LÁSZLÓ
Egy moszkvai tanulmányút tapasztalatai 2'31

BÁTKI BRATTMANN MIHÁLY Diákszínház-fesztivál Wroclawban 1/45

BÉKÉS ANDRÁS
A 28. Velencei Színházi Fesztivál 1/43

BENKŐ TIBOR
A XV. Sterija játékok 10/4 6

CSOMA SÁNDOR
Hat berlini bemutató és egy színházavatás 1/46

DOBÁK LAJOS
Élmény es tanulság 6/28

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Élmények hullámvölgyben I. 8 /41

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Élmények hullámvölgyben II. 9/45

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Élmények hullámvölgyben III. 11/3 2

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Színházi Bábel Belgrádban 12/3 7

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Jiři Trnka 5/42

M. LÁZÁR MAGDA
Adósai vagyunk 2/34

LENGYEL GYÖRGY Színházi estek Moszkvában és Leningrádban 11/3 6

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi útijegyzetek L 7 /45

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi útijegyzetek ÍI. 8/43

MOLNÁR GÁL PÉTER
Tairov özvegye 10/43

MOLNÁR GÁL PÉTER
Újítások és „újdonságok" 12/27

K. PAUSZTOVSZKIJ
Bulgakov és a színház 3/44

SAÁD KATALIN
Két fesztivál tanulságai 11/41

ROBERT K. SARLÓS - JUDIT SZATMÁRI WALTERS
Euripidész Kaliforniában 11/23

SZÁNTÓ JUDIT
1969 a világ színpadain 7/42

SZÁNTÓ JUDIT
A harmadik abszurd 11/27

SZÉKELY GYÖRGY
Távol New Yorktól 6/22

VEKERDY TAMÁS
A s/ínészi hatás eszközei 12/33

WEGENAST RÓBERT
Svoboda színpada 6/26

Szemle - Könyvszemle

BALOGH GÉZA
Gondolatok a képtárban 6/33

BENEDEK ANDRÁS
Tragédia és komédia 3/47

FEKETE ÉVA
Drámaiság és teátralitás 2/45

FÖLDES ANNA
Kétféle szellemidézés 2/43

HEGEDÜS GÉZA
Könyv a versmondásról 2/46

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN A szlovák szcenográfia öt évtizedének kiállításán 12/46

NEMES MÁRIA
Az ideális tankönyv, avagy történelmi regény az éneklő kecskéről 12/48

SZÉKELY ANDRÁS
Köpeci Bócz István kiállítása 2/47

Drámák

GÁLGÓCZI ERZSÉBET
A főügyész felesége 6/34

HANDKE PÉTER
Segélykiáltások - Gyám akar lenni a kiskorú 5/43

NÉMETH LÁSZLÓ
Az írás ördöge 4/34

PÁLYI ANDRÁS
Gyertyák Leninnek 11/42

Előszó drámákhoz

BENEDEK ANDRÁS
Vívódó lelkek 4/29

PÁLYI ANDRÁS
A színház keresése 5/43

Díszletek - Jelmezek - Kellékek:

CSÁNYI ÁRPÁD
Katona József - Bánk bán 6/borító

FEHÉR MIKLÓS
Száraz György - Királycsel 1/25

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN Scribe-
Mészöly-Aldobolyi -
Sakk-matt 9/borító

MAKAI PÉTER
Tolsztoj - Rakéta 1/borító

MIALKOVSZKY ERZSÉBET
A Hermelin jelmezei 1/15

POÓS ÉVA
Jelmezek Goldoni Kávéházához 10/borító

RAJKAY GYÖRGY
Arbuzov - Én, te, ő 8/borító

RAJKAY GYÖRGY
A Kalevala kellékei 11/13-14, borító

JIŘI TRNKA
Bajaja herceg (bábfilmrészlet) 5/borító

VÁGÓ NELLI
Az Athéni Timon jelmezei 2/borító

VARGA MÁTYÁS
Peter Luke - VII. Hadrian 3/borító

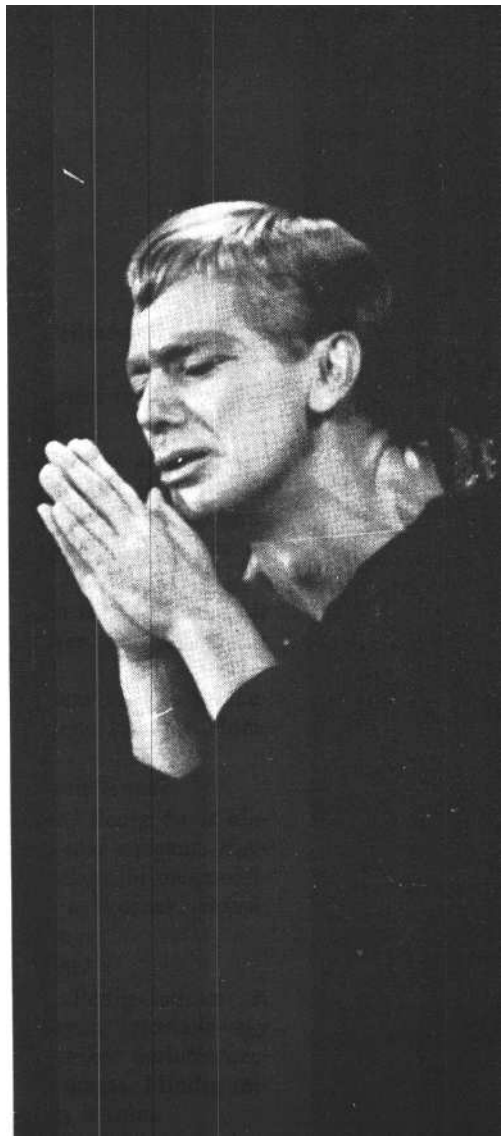
VYCHODIL, LADISLAV
Sartre - Az ördög és a jóisten 12/borító

HONT FERENC

Színjáték és cselekvés

LEÁNY Elhoztam, tanár úr, a cédulákat.
PROFESSZOR Köszönöm. Milyen cédulákat?
LEÁNY Meg tetszett bízni, hogy írjam ki a cselekvésre vonatkozó részeket a megjelölt könyvekből.
PROFESSZOR Persze, persze. Hogy is hívják magát?
LEÁNY Éva.
PROFESSZOR Persze. Most már emlékszem. É s befejezte a munkát, Éva?
LEÁNY Nem. Ne tessék haragudni. Abbahagytam.
PROFESSZOR Abbahagyta? Miért?
LEÁNY Fárasztott. Legtöbbször majdnem az egész könyvet át kellett rágnom, hogy rábukkanjak néhány kijegyzetelhető sorra. Vagy még annyira se. És őszintén megvallom, nem is nagyon érdekelt. Csupa filozófia meg politika.
PROFESSZOR Úgy. És mi érdekli?
LEÁNY A művészet.
PROFESSZOR Minden művészet?
LEÁNY Nem egyformán. A színház, a színház mindenekelőtt. Azután a film is. És szeretem a szép verseket.
PROFESSZOR Mit látott utoljára színházban?
LEÁNY *A Hamletet.* Gábor Miklóssal. Nagyon tetszett.
PROFESSZOR Mi tetszett benne?
LEÁNY A Gábor.
PROFESSZOR Gábor a Hamlet, vagy Gábor a színész?
LEÁNY Nem tudom. Azt hiszem, mindkettő. Valahogy úgy éreztem, hogy szeretnék olyan lenni, mint ő, mint Hamlet.
PROFESSZOR De hiszen Hamlet férfi.
LEÁNY Nem baj. Egy nő is viselkedhet úgy, mint egy férfi. Nők is játszották a Hamletet. Sarah Bernhard, meg filmen Asta Nielsen. Az életben is viselkedhetek férfimódra, de azért nő maradok.
PROFESSZOR És miért szeretne olyan lenni, mint Hamlet?
LEÁNY Az tetszett nekem a legjobban, hogy Hamletnek mindennél fontosabb az igazság. A sérelem, az igazságtalanság megbosszulása. Még akkor is, ha belehal.
PROFESSZOR Maga is verekedni akar az igazságért? Helyes. És bele is akar halni?
LEÁNY Dehogy. Nem vagyok romantikus. Állhatatos lennék, mint Hamlet, de .. .
PROFESSZOR De mit tenne?
LEÁNY Nem tudom. Pedig én is alaposan megégettem már magam. Egyszer kollokválás közben jól megmondtam véleményemet a Profnak. Bocsánat. Lőcsöt kaptam.
PROFESSZOR Lőcsöt?
LEÁNY Elégtelent. Pedig tudtam. A KISZ-ben is csúnyán letorkolt egy alapszervi titkár, amikor őszintén szemébe mondtam az igazat. Mindig rajtavesztek, mert nagy a szám.
PROFESSZOR Ezután tehát nem lesz őszinte.
LEÁNY Dehogynem. Csak másképpen, ügyesebben. Hamlet is milyen szépen, áttételesen mondja meg az igazságot Claudiusnak, Poloniusnak. Vagy Rosencrantznak és Guildensternnek: Látjátok ezt a sípot? Ügye nem tudtok játszani rajta? Azt hiszitek, rajtam lehet? - Még őrültnek is tetteti magát. És a végén győz az igazság. Hamlet igazsága.
PROFESSZOR De ő belehal.
LEÁNY Igen, igen, eZ itt a bökkenő. Még jobb módsZereket kellene keres-ni. Győzzön aZ igazság, de úgy, hogy engem mégse készítsenek ki a végén. Akár fizikailag, akár . . . hogy is mondjam ... erkölcsileg. Szegény jó Hamlet. Példaképem és sajnálom is őt.
PROFESSZOR Ezt hívja Arisztotelész katarzisnak.
LEÁNY Tudom. A Poetikában. Hatodik és tizennegyedik fejezet. Hol is hibázhatott Hamlet? Mert valahol biztosan hibázott. Talán abban, hogy lemondott szerelméről?
PROFESSZOR Ez bizony mindig nagy hiba. Maga ne tegye. Nem jó az ember fiának egyedül lenni. Régi igazság ez, már a Bibliában is benne van.
LEÁNY Ez aZ! Nem vagyok ugyan vallásos, de a Bibliának ebben igaZa van. Hamlet is egyedül harcolt. Ophelia, Horatio .. .
PROFESSZOR . . . és az egész nép .. .
LEÁNY . . . és az egész nép szerette, de nem harcolt vele együtt. Igen, igen, szövetségeseket kell keresnem!
PROFESSZOR És még azt mondta: nem érdekli a politika. Tehát eZt a tanulságot vonta le a Hamletből?
LEÁNY Csak most, hogy a tanár úr rámkérdezett.
PROFESSZOR Látja: Hamlet története, magatartása, viselkedése hatott magára, és amikor elmélkedni kezdtünk erről, kiderült, hogy miben áll magára gyakorolt esztétikai hatásának lényege. Maga Hamlethez hasonlóan akar *cselekedni* az életben, de mégsem ugyanúgy, hanem jobban, még helyesebben. Hamlet színpadi *cselekvéseinek* hatása magából újabb, még jobb, még helyesebb *cselekvések* igényét váltotta ki. Az előbb azt mondta, ugye, hogy azok a könyvek, amiket magának kicédulázásra adtam, fárasztják, untatják, mert magát igazán csak a művészet, elsősorban a

* Részlet *A cselekvés művészete* című előkészületben levő könyvből.



GÁBOR MIKLÓS A HAMLETBEN, MADÁCH SZÍNHÁZ (Féner Tamás felvétele)

színház érdekli. Hát nézzük csak meg, mit írt ki ezekre a cédulákra a szín-házról .. .

LEÁNY A színházról?

PROFESSZOR Igen, a színházművészeti alkotás lényegéről: *a cselekvés-ről.*

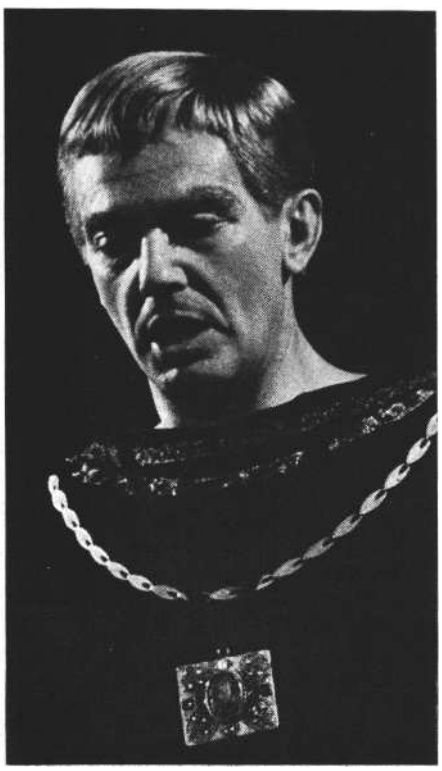
LEÁNY Bocsánatot kérek, hogy ellentmondok, de szerintem a színházművészeti alkotás lényege a mű alapeszméje, a dráma alapgondolata.

PROFESSZOR Várjon csak, ne siessen. Először is, a dráma, amennyiben a megírt irodalmi művet érti ezen a kifejezésen, csak része, igaz, nagyon fontos része a teljes színházművészeti alkotásnak, amely a drámai mű és az előadás egysége: *a színjáték.* Másodszor: a gondolat nem cselekvés?

LEÁNY Hogyhogy cselekvés?

PROFESSZOR Nézzük csak meg ezt a cédulát. Maga jegyezte ki a ráírt szöveget:

„Az ideológia olyan folyamat, melyet az úgynevezett gondolkodó, bár tudatosan, de hamis tudattal visz végbe. A tulajdonképpeni hajtóerők, melyek mozgatják, ismeretlenek maradnak előtte, másképpen nem lett volna ideológiai folyamat. Ezért, ha-mis vagy látszólagos hajtóerőket képzel el.



Tekintve, hogy ez gondolatfolyamat, a gondolkodó ennek tartalmát és formáját a tiszta gondolkodásból vezeti le, vagy saját, vagy elődei tiszta gondolkodásából. Pusztán gondolatanyaggal dolgozik, amelyről látatlanul elhiszi, hogy a gondolat terméke és nem vizsgálja meg tovább távolabb fekvő, a gondolkodástól független folyamat szempontjából. Ez számára magától értetődik, mert azt hiszi, hogy *minden cselekvés, mivel gondolat közvetíti,* végső fokon gondolatban is gyökeredzik."

Ezt Engels írta Mehringnek 1893. június 14-én.

LEÁNY Azért, mert Engels írta, nem biztos, hogy igaz.

PROFESSZOR Így is van. Nem azért igaz, mert Engels írta, hanem azért írta le Engels, mert igaz.

LEÁNY Jó jó, de mi köze a cselekvésnek a színjátékhoz?

PROFESSZOR Majd meglátja. Ne türelmetlenkedjék. A tudományhoz és a művészethez nagyon sok türelem kell. A pedagógiához is. Egyáltalában, tudja maga mi az a cselekvés?

LEÁNY Hát .. .

PROFESSZOR A cselekvés olyan törekvéseinkből fakadó művelet, amellyel valamit meg akarunk változtatni a külvilágban vagy önmagunkban.

LEÁNY Egy pillanat, ezt felírom.

PROFESSZOR Tessék. Nem én találtam ki. Mire törekszik Hamlet az egész színpadi történet folyamán?

LEÁNY Arra, hogy hosszút álljon, hogy megölje zsarnok nagybátyját, apja gyilkosát.

PROFESSZOR Úgy van. De nem csak erre. Még többre is. Ő maga mondja az első felvonás végén:

„Kizökkent az idő, óh kárhozat, Hogy
én születtem helyretolni azt!"

LEÁNY Mondtam, azért küzd, hogy győzzön aZ igazság.

PROFESSZOR Hamlet törekvését, színházi szaknyelven, Sztanyiszlavszkij kifejezésével *a szerep főfeladatának* nevezzük, azt a küzdelmet pedig, amelyet cselekvéseivel megvalósít, és amely az egész színpadi történeten végigvonul a szerep *átfogó cselekvésének.*

LEÁNY Főfeladat. Átfogó cselekvés. Felírom.

PROFESSZOR Claudius védekezik és el akarja pusztítani Hamletet. Ezt hívjuk átfogó *ellencselekvésnek. A* kettő együtt, a két ellenfél egymásra ható cselekvésfolyamata, amelyben természetesen részt vesznek a többi szereplők is, a drámai *cselekmény.*

LEÁNY Kezdem érteni az összefüggést az engelsi idézettel. *A* gondolat cselekvést közvetít. A szó, a párbeszéd is...

PROFESSZOR De nemcsak a szereplők hatnak egymásra. A színjáték alkotói és művészi megvalósítói: a szerző, a rendező, a színészek, szintén hatni akarnak a színpadon lejátszódó cselekménnyel, az egész színjátékkal - a közönségre. Arra törekszenek, hogy a nézők a színjáték hatására megváltoztassák magatartásukat, megrendüljenek, fellelkesedjenek, elgondolkozzanak és új, minél helyesebb társadalmi cselekvéseket igényeljenek és keressenek az életben, mint az előbb maga, amikor az igazságért vívott harc jobb módszereit kereste.

LEÁNY Hogy nevezik a színjáték hatását a közönségre?

PROFESSZOR Közönségre ható cselekvésnek, vagy egyszerűbben *színpadi hatásnak. A* színpadi hatás a cselekményen, a színpadi akción át érvényesül. Csak ennek a két cselekvés-folyamatnak művészi egysége keltheti fel a közönségben a mély és tartós *esztétikai élményt,* amelyről ha elmélkedünk, mint mi az előbb, meglelhetjük benne az ún. alapeszmét, amely lényegében nem más, mint a színpadról küldött, a nézők további cselekvéseit kiváltó, sugalmazó és irányító, ki nem mondott felhívás: *a színjáték főutasítása.*

A színjáték, a színházművészeti alkotás tehát nem tárgy, mint a festmény vagy a szobor, hanem cselekvés, a cselekmény és a színpadi hatás két-féle cselekvésfolyamatának művészi egysége, amely maga is cselekvésfolyamatból, az alkotók és megvalósítók művészi tevékenységéből fakad, és amely esztétikai hatásával újabb, a külvilágra és önmagukra ható cselekvésekre indítja a nézőket.

LEÁNY Köszönöm szépen, tanár úr, hogy a színházról ilyen érdekeseket tetszett beszélni. Most már sokkal többet szeretnék megtudni a cselekvésről.

PROFESSZOR Nemcsak a színházról beszéltem. Másról is. A művészetről, filozófiáról, politikáról. Az életről.

magyar játékszín

MOLNÁR GÁL PÉTER

*Major Tamás cirkusza**

1.

Mit is nevezünk cirkusznak?

A cirkusz mindig teátrális megnyilvánulás. Az antik arénák csakúgy, mint a mai spanyol bikaviadalok, vallásos jellegű játékok, ahol a halálos küzdelembe sűrítődik az életharc jelképe. A bikaviadaloknál nincs jelen a bohóc - az ókor arénáiban a véres viadalt mindig tarkította a pojácák serkentő, pihentető betétje -, de a bika lomhasága vagy egy nagyképű biztonsággal megcélzott szúrás elvétése mindig gondoskodik annyi komikus mozzanatról, hogy derülhessen a közönség, föloldódjon a feszültség, és a következő pillanatban annál hevesebben lobbanhasson föl ismét az izgalom.

A mi európai cirkuszaink ha csökevényesen is, de magukban foglalják az eredeti nagy népi cirkuszok vonásait, „dramaturgiáját". A védőháló nélkül dolgozó trapézművész, a vadállat ketrecébe lépő idomár kacérkodik a halálveszéllyel, és ha legyöngítetten is, de misztikus borzongás fogja el ilyenkor a nézőt. Az artistaszámok, a fizikai rátermettség, a testi ügyesség túlfokozott bemutatásával, a fizikai és természeti erők legyőzésének, s az életnek a diadalát hirdetik. Apologetikus és komikus számok váltakoznak így, ha szavakba akarjuk fogalmazni a mutatványok eszmei tartalmát. Az erő és ügyesség diadalénekei váltakoznak - valóságos shakespeare-i dramaturgiával - a bohócok közjátékaival. A pojácák nemcsak pihentető-kacagtató betétként jelennek meg a porondon, hanem tréfásan torzított szatirikus tükrükben ismételik, parodizálják a véres és lírai számokat. Ez a dramaturgia vonul végig a világ drámairodalmán, az olimpiai játékok tragédiát és szatírjátékot egy előadás egységében színre vivő szokásától kezdve a misztériumok alantast és fennköltet váltogató szerkezetén át a spanyol drámából kiindultan, ahol a hőst követő szolga dramaturgiai vonala komikusan visszhangozza a komoly szólamot. Ezeknek a „totális" dramaturgiáknak a modellje a cirkuszban, a mutatványos téri, bikaviadalközeli stb. drámából indult ki.

2.

Cirkusz és színház különbségét két szó különbségében pattinthatjuk föl.

Ez a kulcsszó *a mintha* és *a hátha.* Az illúziószínház úgy tesz, *mintha* királyi palotába, polgári szalonba, mosókonyhába vezetne bennünket; a színész úgy csinál, *mintha* elkergetett fejedelem, tüdőbeteg kurtizán, aranyait féltő kapzsi volna. A cirkuszban az izgatja a nézőt: *hátha le*-esik a kupolából, *hátha* leharapja fejét az oroszlán, *hátha* leejti az egymásra tornyozott pezsgőspalackokat az artista.

Mi az alapvető különbség akkor a cirkuszművész és a színész között?

A színész egyes szám harmadik személyben nyilatkozik meg. A cirkuszművész egyes szám első személyben demonstrál.

A színész azonosul, a cirkuszművész bemutat.

Bonyolódik a képlet tisztasága, ha hozzávesszük ehhez, hogy a színész, amikor megjelenik a színpadon: két figurát hoz magával. Az egyik ő maga - fizikai és pszichikai valóságában -, a másik pedig egy képzeletbeli alak: a szerep. Minél kevesebb látszik a színészből, jellegzetességeit és sajátosságait minél inkább át-menti szerepébe: alakítását annál sikeresebbnek mondjuk.

A cirkuszművész mutatványa azonban nem egy képzeletbeli alak beteljesítése, hanem saját teste és saját ügyessége, fegyelmezettsége, önuralma, lélekjelenléte, reflexeinek pontos működése és fizikai ereje. ő a mutatvány során *az, ami.* Nem pedig *olyan, mintha az volna.*

A cirkusztól tanuló színházművészet - mint A *luzitán szörny* esetében is - összekeveri ezt a két alapállást. Látjuk Iglódi Istvánt, aki szélsebesen lóbálja lábát, amikor mikrofont vesz a kezébe és elénekel egy számot. Itt a színészt látjuk testi ügyességével, amint produkálja magát. Törőcsik megfésüli Zolnay Zsuzsa haját: nem a gazdáját kiszolgáló gyarmati rabszolga jelenik meg a színpadon, ha-nem Törőcsiket látjuk, aki bemutat egy számot az asszonyát fésülő kizsákmányoltról.

De miközben Iglódi vagy Törőcsik mutatványát csodáljuk, megjelenik a színpadon az az alak is, akit bemutatnak, és akinek képviseletében végzik munkájukat.

3.

Major Tamás ma öntudatosan vallja, hogy cirkuszosítani akarja a színházat, ami azért más, mint a régi, „újra színháziasítani a színházat" jelszó mai változata.

Vonzalma a cirkuszhoz nem újkeletű. Pályája elejétől a cirkuszian harsány, végletes és szenvedélyesen torzképrajzolói színházformához közeledett. Soha nem az illúziószínház átélős, csöndesen átlényegülő színésze volt. Ha visszaidézzük alakításait: rikító színekre, túlzó kar-mozdulatokra és erőteljes mimikára emlékezhetünk, olyan stiláris vonásokra, amelyek gyakran ragadták ki a figurát a játék során valóságos méreteiből, túlnagyították, elszatirizálták, és egy másik jelzésrendszerbe billentették át, hogy az-után ismét visszanyerve eredeti egyensúlyát, folytathassa „természetes" színpadi életét a naturalizmus léptékmértékei szerint. Jágó (1949) vagy III. Richárd (1947) - tessék megvizsgálni a shakespeare-i szövegeket - akár egy cirkuszi istálló-mester, úgy konferálja be a következő „számot", és amikor a monológban kellőképpen tisztázta már a néző előtt az el-következő igazságot, szinte a publikum szájába rágta, hogy mit fog ezután látni: csak akkor fog bele terve megvalósításába.

Ezt a számokra szabdalást eleinte még vakon kereste Major leghíresebb szerepeinek építésében, ez adott olyan furcsán vad ízeket alakításainak, és erre talált rá legutóbbi rendezői szakaszában, most már kiérlelten és véglegesen megfogalmazottan.

4.

Színészetét a közfelfogás gyakran fitymálta.

Pojáca, clown, ripacs - mondták. Eny-

* Részletek a Szépirodalmi Könyvkiadónál megjelenő tanulmánykötetből.

MAJOR TAMÁS MINT SZEREBRJAKOV A VÁNYA BÁCSIBAN LUKÁCS MARGITTAL (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ, 1952)

MAJOR TAMÁS A SIPSIRICÁBAN (KATONA JÓzSEF SZÍNHÁZ, 1956)

hébben: komédiás. Dicsérőleg - amikor nem lehetett kikerülni -: zseniális ripacs, vagy ellenállhatatlan clown. Fölényesen: nagy pojáca. Róla szólván, még legmegátalkodottabb tisztelői sem mondták finom jellemszínésznek. Bár a Gellért Endre-féle *Ványa* bácsiban (1952) Szerebrjakovja határozott és „csehovi" alakítás volt; Gorkij: *Szomov és a többiek* (1953) című színdarabjának Szomovjaként pedig elhagyta színészi stílusdíszeit: higgadt, megcsendesült bensőségességgel dünnyögte szinte a szerepet, csak a harmadik felvonásban csattant föl egy hisztériásan éles váltással, és zavarta be finom, úrias édesanyját (Makay Margitot) a házba, meghökkentő kitörésével. Nem, Majort nem szoktuk a jellemportretisták közé sorolni. Hiányzik számunkra belőle valami, vagy több van benne, semhogy engedelmesen simuljon nagy karakterszínészeink apró megfigyelésekből építkező arcképcsarnokába.

Színészetének két élesen elváló korszakát ismerjük.

Az egyiket úgy sematizálhatnánk: Major, az intrikus.

A másik: Major, a komikus.

Persze az általánosítás nem igaz. Intrikus alakításait is mindig szatirikus eltökéltség jellemezte, és komikus alakításainak még kabaréjelenetekben is mindig van diabólikus fénye, luciferi logikája.

Intrikusként az Erzsébet-kori színpadok vöröslámpás emberének látszott, akinek beléptekor, még mielőtt megszólalt volna, máris tudni lehetett, hogy ártó szellem csöppent a játékba: itt jön a rossz ember. Jágója, Macbethje, Richárdja, Tartuffe-je, és hosszan sorolhatnánk luciferi szerepeit, olyan közborzongással töltötték el nézőit, hogy még a mai napig is nehezen lehet kitapintani igazi arcát, lehámozni a sok eljátszott szerepe alól az igazi Major Tamást: sokan - és értelmes emberek - hajlandóak beleszínezni egyéniségébe azokat a szerepeket, amiket magára vállalt. Azonosítják színpadi létezését a közéletivel, mint-ha ő volna a magyar kulturális élet egyik fő intrikusa.

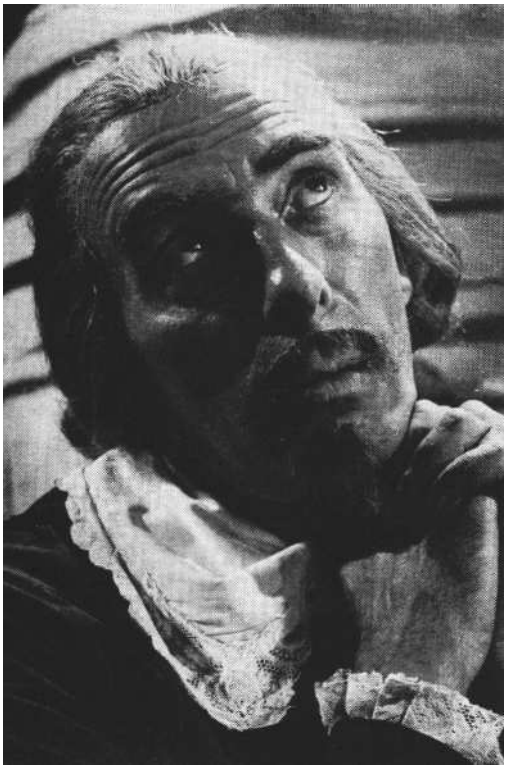
Fordítottját is megérhettük.

Kolozsvárról utazván hazafelé, az étkezőkocsiban beszélgetésünk közben egyetlen mondatot sem fejezhettünk be anélkül, hogy oda ne lépjen asztalunkhoz egy hajnali részeg, autogramot kérni, vagy tolakodó-félszeg goromba bizalmaskodással ne közölje, mennyire rajonganak „Majoros bácsiért".

A komikus színésznek, a jópofa primuomónak kijáró népszerűség váltotta föl a rossz embereket játszó intrikust illető utálatot.

Major külső művészi sajátságai (mondhatnánk úgy is: modora) gyakran találnak utánzókra színházi vidám esteken vagy a Színművészeti Főiskola hallgatói között. Szögletesen kaszáló karmozdulatai, gyakran leejtett karakterisztikus állmozgása (amely a magánhangzók erőteljes artikulálásából ered), démonikusan szúrós arcjátéka és teljesen váratlan hangsúlyváltásai - mind-mind könnyű prédául szolgálnak a jóindulatú kifigurázó szándéknak. Ilyenkor a mélyebb jellegzetességek rendszerint nem kerülnek felszínre; rejtve marad a művészi lényeg, amelynek ezek a külsőségek csak köntösül szolgálnak, és az a törekvés, hogy a műalkotás eszméjét ne csak felszínre hozza, de mélyen bele is vésse az ember tudatába.

Üjjainak összecsippentése például szinte végigrajzolja az interpretált vers gondolatait. Egy-egy szót, frázist mintha „vastagon aláhúznának" ezek a szuggesztív kézmozdulatok ugyanúgy, mint a jobb kéz főszerepét játszó mutatóujja, amely hol tilalomfaként fenyeget, hol harsogó felkiáltójelet tesz a kiemelendő szövegrész elejére. Major e „felkiáltójelei" nem a mondat végén helyezkednek el, hanem az elején, mintegy felhívják a figyelmet a következő fontos eszmére, ki-emelik a dallamos verssorok áradásából a szükségeset, és felnagyítják érdemének megfelelően. A sajátos hangsúlylejtések, hangszínváltások, meglepő előadói fordulatok főként a szinte unásig ismert versek tolmácsolásában nyújtanak élményt.



MAJOR TAMÁS A NŐK ISKOLÁJÁBAN
(NEMZETI SZÍNHÁZ, 1953)

Korántsem csak felserkentő, izgató hatásuk van ezeknek a „váltásoknak", mindig a szövegértelmezés őszinte igénye szakítja meg a vers szépen vezetett ívét, s az emelkedett közlésből átváltva, e pátosztalan „köznapisággal" hívja fel Major a figyelmet arra, hogy nem tisztelnivaló halott klasszikusokat hallgat a közönség, hanem élő és tevékenykedő gondolatokat.

Major kezei különös kezek. Néha gonoszak, néha bölcsek. Ernyedt, enervált csuklói erőtlen, fáradt petyhüdtséggel lógtak *a Csend az ajtó mögött* című Hubay-darabban is, majd hirtelen elektromosság áramlott beléjük; megnőttek, kigyulladtak, szárnyra keltek, s a jellegzetesen „majori" gesztussal felrepültek a koponya fölé groteszken visszacsüngve a feje búbjára.

Kezei többnyire didaktikusak. Nem csak játsszák, értelmezik is a drámát. Az összecsippentett ujjak aláhúzzák a lényeges sort, a kiemelkedő frázist vagy szót.

De romantikusak is ezek a kezek. A váll fölé emelkedő, vízesészerűen alá-hulló tartása, ami A *nők* iskolájában komikusan, Jágó szerepében ironikus-drámaian jelentkezik. Ez a lobogó-repkedő, de kimért pályán ívelő lendület minden Major-szerep színészi védjegye.

Az említett Hubay-darabban talán csak egyszer emelkedtek a vállnál magasabbra. Nem voltak verses drámai, sem romantikusan gonosz, sem komédiásan szertelen kezek. Moderndarab-kezek voltak. Majdnem azt írtam, hogy hétköznapi, mindennapi használatra alkalmas kezek. De ez sem volna igaz. Mert itt is egy-egy gondolat hordozói, az ábrázolt alak érzései itt is főként az ujjak végén sercentek ki. Majornál a kezek a lélek tükrei. Az átélt alakok jellemének meghosszabbításai és a színészi mondanivaló hordozói. Lényegretörően fegyelmezett, kézben tartott kezek.

5.

Milyen képet mutat 1930, vagyis a Színiakadémia elvégzése óta szerepeinek sora?

A kezdeti nemzeti színházi évek ambiciózus, szerepeire gondosan felkészülő, Sugár Károly-i technikát (ha úgy tetszik: sztanyiszlavszkijit) alkalmazó, nem nagy sikert arató fiatal színészt mutatnak, akit a színházi közvélemény inkább epizodistának könyvel el.

Shakespeare Viharjában (1934) nem kelt különösebb feltűnést, de bohócosra festett, fehér, kidomborodó pocakú, világító köldökű és mellbimbójú, feketén maszatos, afrikai arcú, de fényesen világító homlokú Calibanja vademberi háncs-ágyékkötőjében, grocki cirkuszi cipők ladikján caplatva, már sikert arat (1939). Kárpáti Aurél így ír róla:

> „Lehotay mellett különösen Major Tamást illeti komoly elismerés a szereplők közül. Calibanja sikeresen birkózott meg a legveszedelmesebb akadállyal: Sugár Károly nagyszerű alakításának felejthetetlen emlékével. Azt a rendezői ötletet azonban, amely ennek a csodálatos szörnyetegnek összetett lényét külön vad-ős-hal-emberre bontva, egy karaktervonással igyekszik felruházni (ahelyett, hogy egy-szerűen köpönyeggel ruházná fel a vihar-jelenetben, amikor is Trinculónak lenne hová bújnia): semmiképp sem tartjuk indokoltnak. Caliban az Caliban, olyan, amilyennek Shakespeare fantáziája megterem-tette. Elvenni belőle s egyoldalúvá szegényíteni éppúgy nem lehet, mint valószínűsíteni vagy megmagyarázni."

Kárpáti a „shakespeare-it" kéri számon az alakításon, és még hányszor üt-közünk bele kritikákban az ilyen kifogásokba, amikor nem találják elég shakespeare-inek, moličre-inek, Nagy Ignác-inak stb. A kritikáknak ez a fajta kifogása - nemcsak Majornál, másnál is - mindig pontosan jelzi, hogy egy új konvenció váltotta fel a régit, nem találják elég shakespeare-inek a mait azok, akik a tegnapi shakespeare-it védik.

Idézzük fel Kárpáti néhány véleményét Majorról:

1939. Moličre: A *Mizantróp:*

> „Korrekt, de kissé jelentéktelen Major Tamás Philint-je."

1939. Racine: *Pereskedők* (Dandin bíró):

> „Major mulatságos karikatúra."

1943. Moličre: *Tartuffe* (Apáthi Imre rendezésében) :

> „Major Tamás Tartuffe-je rekedtes, recsegő hangjával, száraz kenetteljességével, hamis szemforgatásával és nagyon is át-látszó csúszás-mászásával, egész lényének elhanyagolt, visszataszító voltával egyszer-re elárulja a komédiázó intrikust. Holott Tartuffe-öt nemcsak játszani kell, hanem teljes illúziót keltően élni, megtévesztően alakítani is. Mégpedig úgy, hogy szenteskedését szintén valódi érzések megnyilatkozásának higgyük, míg előttünk alakoskodik. Különben egész szereplése elveszti hitelét, félelmessége egycsapásra megszűnik, áldozatai pedig közönséges hülyékké, ostoba tökfilkókká válnak, ami meglehetősen lesüllyeszti a mulatság színvonalát. Tartuffe-ben kell lenni valami megvesztegető, mondhatnám behízelgő, rokonszenvet ébresztő vonásnak, külsőleg-belsőleg egyaránt - másképp érthetetlen volna: mivel szedi le Orgont a lábáról. Az ördög is becukrozva járja legbiztosabban a hódítás útját, nem elijesztő nyelvöltögetéssel. Tartuffe-ről éppúgy eleve tudjuk, mint III. Richárdról, hogy »elvégzett gazember«. Fölösleges, sőt egyenesen zavaró óvatosság hát, ha képmutató játéka közben minduntalan a nézők felé kacsint, akár Gyalu az Oroszlán alól, nehogy »bedőljenek« neki. Tartuffe szerepe ezt éppúgy nem bírja el, mint a mértéktelen túlzásokat, amelyek Major egyébként érdekes, intelligens játékának igazi sikerét meggátolják."

1945. Csokonai: *Karnyóné:*

> „Major Tamás rendezése igen szerencsésen, a realista bábjátékok stílusába hangolta az előadást."

1955. Madách: *Az ember tragédiája:*

> „Major Tamás, a hét év előtti előadás Lucifer-ábrázolója művészi fejlődésének jelentős útját járta meg máig. Játéka egyszerűbb lett, tartalmasabb, tömörebb, minden öncélú, külső hatáskeltést elvető, sokkal gazdagabb, elmélyültebb. Nem akarja többé »túljátszani« szerepét, ami régebben fő hibája volt. Egyéniségének némi eredendő szárazságától ugyan most sem tud egészen megszabadulni, itt-ott még inkább magyarázza szerepét, mintsem közvetlenül éli."

1956. Mikszáth-Benedek: *Sipsirica:*

> „Az együttes vezetőszólamát elsősorban Major Tamás adja meg, aki Druzsba tanár úr félszeg, szerelmes, kispolgári gyámoltalanságában is szinte heroikussá növő, tragikomikus figuráját chaplini hite-lességgel kelti életre. Alakítása ellenáll-hatatlanul mulatságos és drámaian megindító: egy nagy komédiás színes-játékos

kedvét s az igazi lélekábrázoló művész mélyen átélt közvetlenségét egyesíti magában. Druzsbájára úgy emlékezünk vissza, mint a naiv humanista jóság, kicsúfolt tisztesség, elszánt kötelességvállalás és törhetetlen igazságkeresés felejthetetlen hősére."

Emeljük ki Kárpáti vissza-visszatérő kifogásait: karikatúra ... bábjátéki stílus ... lelepleZő ... túlzó ... kikacsintó ... túljátszó ... magyarázza, mintsem éli ... chaplini ... komédiás. Ezek a sértésnek szánt dicséretek nem csupán Kár-pátinál, hanem szinte az összes kritikában bumerángként visszatérő jelzők, ha Major játékáról van szó.

És idézzük Fehér Tibornak, a Nemzeti Színház egykori tagjának *Maszk* című, 1943-as könyvéből a következő - nem tudhatni: elismerő vagy elrettentő - sorokat:

„Mint ahogy a képzőművészetben különböző modern irányok, úgynevezett »izmusok« tűntek fel századunkban, úgy a színészi arcfestésben is - különösen a fiatal generációnál - megtalálhatjuk ezeket az izmusokat. Kétségtelen, nagy önbizalom, merni akarás kell ahhoz, hogy egy »surrealista« maszk elkészítése után a nagyközönséggel elhitesse a művész, hogy az alkotott maszk - mely semmiképp sem nevezhető emberi ábrázatnak - mégis élő ember. Ezt az irányt követte a fiatal művészgeneráció egyik igen jeles egyénisége, Major Tamás is, sikerrel, Shakespeare: *Falstaff* című színművében."

A kifogások soha többé nem fogynak ki, időről időre ismétlődnek, és nincsen év, hogy valamelyik színibíráló föl ne elevenítse e panaszokat.

A háború utáni 25 évnek két legélesebb és legvégletesebb kritikája Gyárfás Miklósé (1952) és Nagy Péteré (1954), a SzínháZ és Filmművészet, illetve a Csillag hasábjain, a leghatározottabban fogalmazza meg a Major színészete és rendezői elvei elleni közös kifogásokat.

Gyárfás Miklós *Két komikus szerepben* címmel *és Arnolphe, Corbaccio* alcímmel így ír:

„Major játékának különös sajátossága, hogy Arnolphe-ot csak játssza, adja, valósággal kívül állva az ábrázolt alakon, s így a komédia hősét persziflálóó módon szólaltatja meg ... Ennek következménye, hogy bár a molière-i helyzetek világosan érvényesülnek, s a komédia színén csillog az élet, de a mélyben levő érzések, indulatok alig mozdulnak. Major Tamás csak kritikailag azonosítja magát Arnolphefal, bemutatja őt, és ez a közbevetett gesztus nem tűnik el játékából a legbevesebb pillanatokban sem. A komédia cselekménye dramaturgiai pontossággal adja Major játéka, Arnolphe alakja tiszta értelmünk előtt."

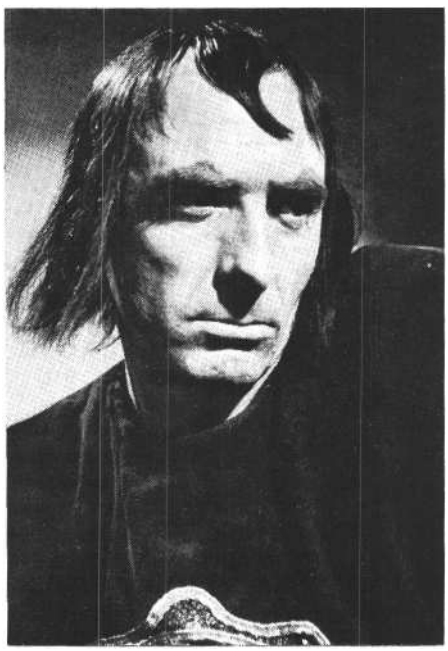
Gyárfás Miklós egyike a legjobb színházi kritikusoknak és mimografusoknak. Megfigyelései megbízhatóak, tévedhetetlenül pontosak. Fenti kifogásai találóak, és anélkül, hogy ismerhette volna 1952-ben a brechti színjátszó teóriát - csupán a színjátszást ismerte alaposan -, szóról szóra Brecht kifejezéseit, meghatározásait alkalmazza. Leírása pontos látlelet a brechti játékmódról.

Milyennek látja a részleteket Major-nál?

„Játékában megtalálható a recsegő és fuvolázó hang, a szemlesütés és huncutkodó pillantás, az ijedt szaladás és pipiskedő járás, az udvarias bókolás és magacsodáló fennhéjázás. Nem fél a tragikomikus fordulatoktól sem, drámaszerkezetileg kitűnőek megoldásai. A kiélezés maga nem teszi egyoldalúvá a jellemét, jellegzetessé formálja a figurát. S mindezek ellenére játéka a vígjátéki realizmus persziflázsa. Olyan, mintha táblákkal járna a színpadon, és magyarázná, hogy a komédiában mi micsoda, és hol kivet mi történik."

Vagyis minden jó volna Major játékában, ha belesimulna a hagyományokba. Játéka a vígjátéki realizmus persziflázsának hat? Talán vonatkoztatható ez egy adott korszak realizmusára. De vajon a vígjátéki realizmust nem jelentheti éppen az, ha a színész olyan, mintha táblákkal járna a színpadon és magyarázna?

MAJOR TAMÁS MINT III. RICHÁRD
(NEMZETI SZÍNHÁZ, 1947)



„Hagyomány a molière-i komédiákban a nézőkkel való összekacsintás - folytatja Gyárfás, ismét a kikacsintást róva föl vétekül. - Major Tamás Arnolphe szerepében szándékosan kijátszik a nézőtérnek, méghozzá úgy, mintha odalent a polgári társadalom legtipikusabb közönsége ül-ne... A sok kijátszás, cinkosságkeresés, a kifelé való kapcsolat kutatása állandóan a színész hitetlenségét bizonyítja a színpadon történtekben ... Természetesen a kifelé játszás már következménye annak, hogy Major Tamás Arnolphe-jából hiányzik a hit. Azt tekinti valóságnak, ami a színpadon kívül van, a dráma világában csak félig érzékeli a valóságot."

Könnyen megcáfolható volna Gyárfás nézete, ha azt válaszolnánk rá, hogy egy irodalomféltő kifogásai szembesülnek itt a színházat autonóm művészetnek tekintő fölfogással. Azzal a gyakorlattal, ami legfőbb céljaként nem a világirodalom egy drámai művét akarja híven színpad-ra állítani, sem a magyarázók fejtegette kritikai utalások mindegyikét éreztetni a figura megteremtésében, de sokkalta fontosabbnak tartja ezeknél, hogy egy darab vagy egy figura ürügyén saját nézeteit mondja el a világról. Ha így értelmeznénk, az ellenfél bókjának tekinthetnénk ezt a gondolatot:

„Nem nevetünk eleget a molière-i komikus tragédián. Ennek fő oka, hogy Arnolphe felsülésének primaer történetét nem ismerhettük meg. Nekünk csak elmesélte, méghozzá nagyon szellemesen mesélte el Major Tamás."

Két megdönthetetlen oka van azonban annak, hogy Gyárfás kritikai kifogásai helytállóak. Az egyik, hogy a relief-színház, az illúziószínház védelmében mond-ja el mindezt. Figyelmen kívül hagyja - egy 200 éves európai színházi konvenció bűvöletében -, hogy A Színház nem kizárólagosan a barokk szerkezetű kukucskálós színpadnak a „negyedik fal" elméletével körülhatárolt játékstílusát jelenti-jelentheti, és ezért rekeszti ki a cirkuszi, a jelzéses, az időszerűségekre igenis ki-kacsintó, azokat kötelességszerűen a játékba vonó arisztophanészi-shakespeare-i - majakovszkiji-mejerholdi színházfajtát figyelme és vizsgálódása köréből. A másik ok - sajnos - nem színháztörténeti. Merőben személyes, a színész alkatában gyökerező sajátosság: Major valóban hajlamos arra, hogy - túl ezeken az elvi indoklásokon - virtuozitását csillogtassa, személyes sikerét tolja a figura elé. Gyárfás így fogalmazza ezt színész-portréjában:

„A kijátszás a versmondásban is megmutatkozik. (Amikor Major nem az áb-

rázolt hős jellemvilágához s nem a mű egészének dallamához szabja a versmondást.) Ilyenkor a szöveggel játszik, kiemeli az önmagában is mulattató, a tréfás fordulatokat, az átbukó vagy kancsal rímeket."

S okvetlenül igazat kell adnunk neki, amikor így folytatja:

„Az Arnolphe-alakítás minden sokszínűsége és néhány bravúros megoldása ellenére színjátszásunk egyik alapvető kérdését veti fel, méghozzá nagyon magas mű-vészi színvonalon: mesteri külsőség, vagy igazi átélés?"

Nem volna helyes itt és most az „átélés" félreértett és helytelenül értelmezett kifejezésének kritikai megvitatásával elterelni a figyelmet, de helyeselni kell az írónak, amikor Major magasrendűen megvalósított alakításában felismerte azt a veszélyt, amit ez a felfogás tartalmaz a kisebb vagy silányabb tehetségekre nézvést, azokra, akik nem elvi alapokon, nem reformtörekvésként alkalmazzák az említett eszközöket, hanem kizárólagosan személyes sikerük érdekében, úgynevezett „olcsó bohóckodásként".

Jellemző Gyárfás Miklós mély hozzáértésére - egyszersmind illúziószínpadi fölfogásának gátjaira is -, *hogy* Major Corbaccióját elismeri, mert eltűnt belőle a színészi önmutogatás, a színpadról kibeszélő illúziórepesztés (bár ugyanazok szerint az elvek szerint épült föl, mint *A nők iskolájának* főszerepe).

„Major Tamás Corbacciót, az uzsorást játssza. Ben Jonson ezt az alakot »vén varjúnak« nevezi. Ez a szó ugyan nem szerepel a darab mostani formájában, de nem lehet véletlen, hogy Major alakításában, külsejében, hangjában, mozgásában rá lehet ismerni Jonson varjújára. (Talán nem mentesen Szigeti Jenő 1939-es magyar színházbeli Corbacciójának hatásáról. - M. G. P.) Major jelenetei feledhetetlenek, az igazi nagy komédiázás maradandó remekei. Amikor pultja mögött ül, s mint egy fészekből mered ki motyogva, pislogva, a párkányra hullott morzsákat szemelve, vagy amikor eskütétel közben az ékszerértő mozdulatával kopogtatja meg a keresztet, majd becsmérlőleg félretolja, olyan pillanatokat teremt, melyeket megrajzolni csak nagy karikaturista tudna. Amikor pénzről beszél, rekedt hangjának, feltörő sipításainak groteszk pátosza megrázza a nézőt, a dúdolása hátborzongató."

Lényegében ugyanezt ismétli meg Gyárfás Miklós másik tanulmányában, ahol a Sok *hűhó semmiért-rendezés* - különösen Üngvári László Benedek-alakítása és a mesteremberek színészi fölfogása - kapcsán intéz támadást Major kikacsintó komédiázó stílusa ellen. Ennek a vitának későbbi utórezgéseit azonban inkább Nagy Péternek, a Csillag 1954-es 4. számában elindított polémiájából ismertessük. *Mi a baj klasszikus előadásainkkal?* címen Nagy Péter terjedelmes tanulmányban foglalkozott a Nemzeti Színház vígjátéki torzításaival. Túl sok helyet rabolna el, ha a tanulmányt teljes terjedelmében ismertetnénk, foglalkoznánk a korszak vitamoráljával és az idézetekkel való bűvészkedés módszereivel. Vágjunk inkább bele a kritikus első lényeges kifogásának idézésébe, amely félreérthetetlenül Majorra utal, amikor azt írja:

„A színész munkája ne mint akrobatikai vagy szavalati (rosszabb esetben mint bohóc-) mutatvány arasson tapsokat Szerintem a »harsány stílus«, amely újabban egész vígjátéki, sőt színpadi kritikai stílusunkon kezd elhatalmasodni, lényegében az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzéséből ered: mivel az előadás résztvevői nem látják a mű minden rész-létében megnyilatkozni, egyre jobban kibontakozni annak eszmei mondanivalóját, kénytelenek nemegyszer póteszközökhöz fordulni: a »harsány« stílushoz, az öncélú játékokhoz, a közönség megnevettetésére."

S ha Nagy Péter csak arra gondolna, amit a következő mondatban ír, hogy a színészek „nem bíznak abban, hogy a mű humora teljes erővel kifejezésre jut", és helyette bohóckodnak, egyetérthetnénk vele, mert ez a fajta humoros megfejelés még ma is divatozik vígjátékok játszásánál. De a kérdés nem ez. Elemzi Major és Vámos *Bánk bánját*, kifogásolja Marton Endre *Csongor és* Tündéjében Mirigy túlfokozott rémségeit, az ördögfiókák zabolátlanságát, Ledér beállítását, Ilma népiességét stb.

„Sokszor még kétféle stílusfelfogás küzd az egyes darabok színrevitelében, de egyre világosabban látszik, hogy az uralkodóvá váló irányzat éppen ennek a túlélezésnek, a »harsány« felfogásnak az egyed-uralkodóvá tétele."

Honnan veszi ezt Nagy Péter? Innen:

„Erről meggyőződhetünk, ha kissé közelebbről megnézzük *a Nők iskolája, a Tartuffe,* a *Sok hűhó semmiért* és a *Volpone* előadásait. A két Moličre-darab elő-adása mintha kettészakadt volna: a *Nők* iskolájában (Marton Endre rendezése) más stílusban játszik Ágnes (Mészáros Ági) és Horace (Gábor Miklós), mint Arnolphe (Major Tamás) és Chrysalde (Balázs Samu). Míg az előbbiek arra igyekeznek - és jogos sikerrel -, hogy realista módon fogják fel és személyesítsék meg az elbutított, de józan eszű leányt s a szerelmes, szeleburdi fiatalembert, az utóbbiak minden eszközzel groteszkké túlozzák alakjukat... Arnolphe lelkibeteggé való torzítása nem kevésbé káros, ha ez kevésbé szembeötlő is... Azzal, hogy Arnolphe ide-oda kapkodó, kínjában sziszegő, izgatottan rohangáló alakká lesz, hogy féltékenysége már a kezdet kezdetétől fogva szokatlan és embertelen méreteket ölt az előadásban, az egész alak eltolódik a társadalmi tipikusság síkjáról a beteges, patologikus lelki jelenségek síkjára ... Tolmácsolhatja-e a színész a mai néző számára a mű ma is aktuális mondanivalóját helyesen, ha az értelmi hangsúlyok rovására a versritmus szerint zökkenti szövegét, s ha a tirádák lényegét kiemelő szó felragyogtatása helyett teljesen önkényesen hol ezzel, hol azzal a szóval játszik el, mert színészileg hatásos lehetőségeket fedez fel bennük? Meggyőződésem, hogy erre menve, helytelen úton járunk."

Nagy Péter itt nem a realista komédia, hanem a naturalista vígjátéki stílus mellett tesz hitet, ami pedig életidegen stílusegység kívánalmait illeti, arra Gellért Endre válaszolt *Rendezői gyakorlatom tanulságaiból* címmel a Csillagban:

„Nagy Péter a konfliktus nélküli dráma levitézlett elmélete után felfedezte a konfliktus nélküli színjátszást... Az író sok-színű képet fest a társadalomról, a kritikus kézen fogja a rendezőt, s olyan egységes nézőpontra vezeti, ahonnan a színek, az alakok egybemosódnak, a konfliktusok a szó szoros értelmében elkenődnek, az eszmei mondanivaló belefullad a ködbe - de van mentsége: stílusegységre törekszik; ő ezt így értelmezi."

Major Tartuffe-rendezésénél Nagy Péter megismétli a vádakat:

„A mi előadásunkban megnyilatkozó, a groteszk felé való eltúlzásnak, a »harsány« figura-felfogásnak az az eredménye, hogy mindhárom alakítás (Major a címszerep-ben, Balázs Samu Orgonja és Gobbi Hilda Pernelle asszonya - M. G. P.) tele van olyan elemekkel, amelyek nem az alak jelleméből fakadnak, hanem egyszerűen arra szolgálnak, hogy öncélúan megnevettessék a közönséget, s amelyre - ha a színészek a színpad világát *valóságnak* és nem játéknak fognák fel - egészen másként kel-lene reagálniuk, mint ahogy most teszik. Ilyen Tartuffe erőszakolt játéka a zseb-kendővel, földön való csúszása-mászása, majd az asztalon való vonaglása szerelmi vallomás közben; ilyen Orgon idétlenkedése, mikor az asztal alá, majd az asztal alól kimászik; lázas nyüzsgése, tevésevevése Cléante-tal való vitájában; ilyen az, hogy Pernelle asszony jellemzésére a színésznő saját beszédhibájából (hangos lélegzetvételéből) csinál »jellemábrázoló« eszközt, azt a végletekig eltúlozva. Ez a módszer pedig nemcsak *hogy* idegen Sztanyiszlavszkij szellemétől, hanem szögesen ellentétes vele ..."

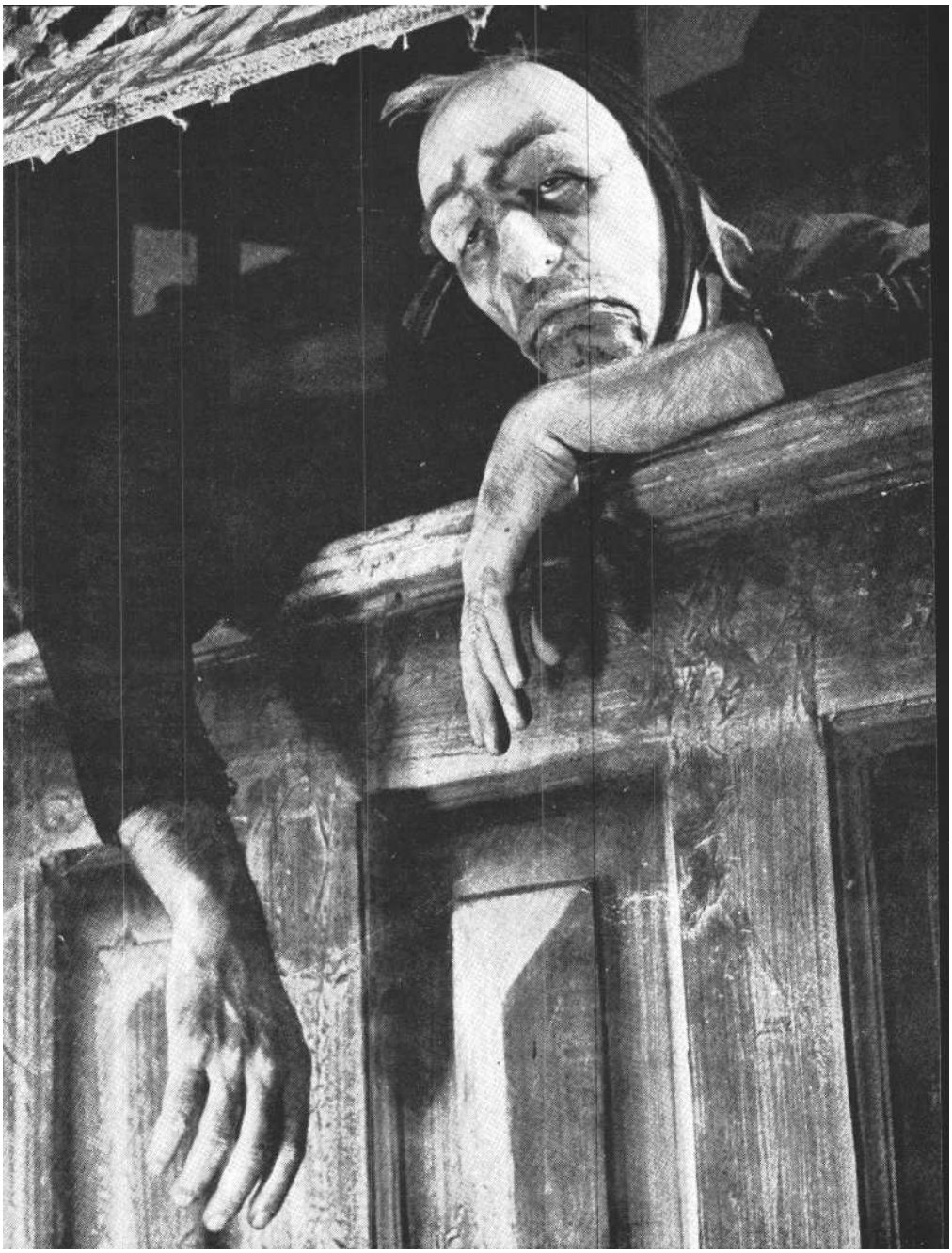
Nagy Péter vádjai fölvetik a játék vagy valóság kérdését, azt, hogy mit tekinthetünk egy színpadi előadásban valóságnak: a valóság tökéletesen, fényképészetileg visszaadott mását-másolását, vagy egy költőivé transzponált, játékossá emelt újrateremtését, ahol jelentkezzék bár a legképtelenebb vagy leggroteszkebb ötlet is, fölfedezhetjük abban a valóság törvényszerűségeit, és világosabban ismerhetjük meg törvényszerű működését. Gellért Endre ezt így válaszolja meg: „A mi művészetünkben a játék egyenlő a valósággal."

Bőségesen idéz a tanulmány Sztanyiszlavszkijtól, *a Tartuffe* ellen szóló egyik citátum emlékeztet rá, hogy fontosnak tartotta, „a színésznek soha nem szabad tudomást vennie arról, hogy őt nézik is". Gellért válasza: a negyedik falat

> „Sztanyiszlavszkij a színészek számára állította fel, és nem az előadás egészére vonatkoztatta. Nekem eddigi rendezői működésem nagyrészt arra irányult, hagy minden darabnál újra és újra, szinte a színészek tudta nélkül, a próbák folyamán lebontsam ezt a negyedik falat, hogy áthidaljam a zenekar tátongó űrjét, hogy lehetővé tegyem a nézők számára a legnagyobb gyönyört, az előadásban való rész-vételt."

Nagy Péternek ez a kifogása - sűrűn ismétlődik ez is a Majort illető bírálatokban - csak arra a fajta színházra ér-vényes, ahol a színház becsapja nézőit, úgy tesz, mintha megengedné nekik, hogy bekukucskáljanak egy szalon, egy lakás, egy éjjeli menedékhely életébe. Itten az élet egy hiteles szelete lesz látható, hirdeti ez a színház. Meg lesz mutatva és meg lesz magyarázva, hogyan eszik tojásos galuskát Orgon zöldsalátával, mi-ként érkezik haza hosszú hivatalos útjáról, és hogyan bánik cselédeivel. Ahogyan a mindennapi életből ismerik, ugyanúgy találkozhat itt a nagyérdemű közönség a százszázalékos és hitelesített valósággal, akár bele is költözhetne a színpadi díszletekbe, és folytathatná saját életét.

Értékes mozzanata a tanulmánynak, hogy harcot indít azzal az elmélettel és gyakorlattal szemben, amely szerint „a színésznek éreztetnie kell a nézővel a véleményét az általa alakított negatív figuráról". Sokáig gátolta színművészetünk továbbfejlődését ez az osztályharcos szerepformálás, ez a kritikai vagy leleplező ábrázolás. Röviden: illusztrálás. Amikor Nagy Péter ez ellen harcol, csak egyetérthetünk vele, hiszen több, mint tíz évnek kellett eltelnie színházművészetünkben, amíg rendezők és színészek kezdték elkerülni ezt a torzító, a figura belső igazságait kritikusan eláruló gyakorlatot. Es még akkor sem volt végleges, hiszen napjaink egy-egy színészi alakításában is föltűnik ez a hiba.



MÁJOR TAMÁS MINT CORBACCIO A VOLPONÉBAN (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ, 1953)

Nagy Péter még hosszan trancsírozza Major *Sok hűhó semmiért* rendezését, Gellért Endre *Volponéját,* és itt teszi fel ezt a lényeges kérdést:

> „Vajon a jellemkomikum fokozása-e, vagy inkább az öncélú nevettetés miatt csinálja Corbaccio alakítója (Major T.) azt, hogy bár 75 éves, rokkant vénembert játszik, ha öröme van, féllábon piruettezi végig a színpadot, roskatagságából kiegyenesedve? Hogy sipító öregember-hangjából időnként a javakorabeli férfi mély basszusára vált át?"

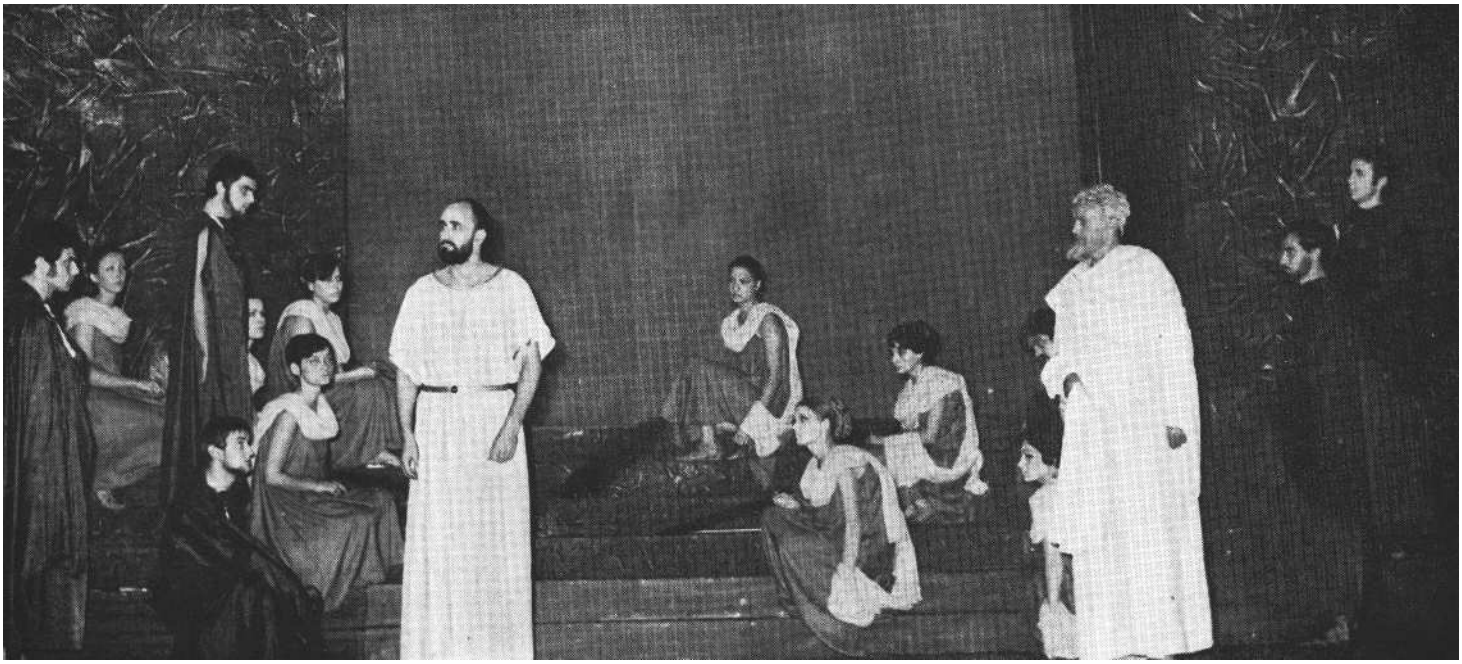
Erre a szónoki kérdésre könnyű válaszolni. Igen. Pontosan a jellemkomikum fokozása miatt alkalmazza Major a merész ellentéteket. Nagy Péter is leglényegesebb, legsajátabb pontján támadja Major színművészetét, éppen azt az elemet tagadja, amiből, ha hosszas késéssel is, de napjainkban virágzott ki, teljesült be Major Tamás művészete. Határozott élessége ellenére sem biztos egészen Nagy Péter saját okfejtéséhen, és védekező hátsó kapuként veti oda némiképp gúnyolódva:

> „Lehet, hogy későbbi korok tudósai meg fogják állapítani, hogy szükség volt erre a vargabetűre, azért, hogy klasszikus játékmodorunk kiszabaduljon a naturalizmus, formalizmus és akadémizmus kalodájából, amelyben az ellenforradalom éveiben vesztegelt."

Föltételezése arra mutat, hogy megsejtette a jövőt.

Major kitörési kísérletei a harsány, cirkuszi elemeket hordozo színház felé küzdelem az akadémizmus és a naturalista színház ellen.

(Folytatjuk)



SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY (GYŐRI KISFALUDY SZÍNHÁZ) KOLTAI JÁNOS, PERÉDY LÁSZLÓ ÉS A KAR

PÁLYI ANDRÁS

Oidipusz, 1970

Az idei évad elején három színpadunkon is megjelent Oidipusz király alakja, három színház - három rendező idézte meg ezt a talán legklasszikusabb tragédiát, s ha ehhez adatként hozzávesszük, hogy a múlt évadban a Pécsi Nemzeti Színház is játszotta, a kritikusban felmerül a kérdés: mit jelent ma nekünk Oidipusz, ki mit akar vele mondani? Nem az okát keressük ennek az Oidipusz-sorozatnak, hisz lehet a véletlen is, lehet a Benno Besson-féle *Oidipusz király* inspirációja is (bár ezúttal - szerencsére - senki sem alkalmazta magyar színpadra Besson öt-letét, aki egy törvényszéki tárgyalás keretébe helyezte a darabot), inkább azt, hogy mit kezd egy mai magyar színházi alkotó Oidipusz király alakjával, mit mond e görög mitológiai hős ma rendezőnek és színésznek, s mit mondanak ők általa a közönségnek?

A győri Kisfaludy Színház Szilágyi Albert rendezésében az *Oedipus király* előadásával nyitotta meg nyáron a Fertőrákosi Barlangszínpadot, s ezzel a produkcióval már foglalkozott is a SZÍNHÁZ 197018. száma. Mégis érdemes rá visszatérnünk: ősszel a Kisfaludy Színház színpadán bővült a játék, Devecseri Gábor a színház felkérésére előjátékot írt hozzá *Előjáték az Oedipus királyhoz* címmel. Budapesten a Madách Színház Ádám Ottó rendezésében mutatta be november végén *az Oidipus királyt, a* Debreceni Csokonai Színház októberi be-mutatója viszont - Giricz Mátyás rendezésében - *Görög tragédiák* címmel három Szophoklész-drámát épített egy színházi előadássá: az *Oidipusz királyt, az Oidipusz Kolonoszban-t* és *az Antigonét.*

A fentiek során tartottam magam az egyes színházak helyesírásához. Mert Győrött Oedipusnak írják a Szophoklész-dráma hősét, Debrecenben Oidipusznak, de mindkét helyen Ödipusznak ejtik. A Madách Színházban Oidipusnak írják s Oidipusznak ejtik, s így viszonylag ők a legkövetkezetesebbek (az akadémiai helyesírás fonetikusan követi a görög kiejtést: Oidipusz), csak akkor miért mondanak ők is Főbuszt (írd: Phoebus)? A következetlenség oka nyilván Babits Mihálynál keresendő, aki fordításában a latinos Oedipus formát használja, s így tesz a Magyar Helikon legújabb Szophoklész-kiadása is. Minden-esetre nem ártana egységes helyesírást ki-alakítanunk, mondjuk, az akadémiai helyesírási szabályzatot követve. Én az egyszerűség kedvéért a cikk további részében az akadémiai helyesíráshoz alkalmazkodom.

Az olajágak

A Szophoklész-dráma első jelenete mindjárt nehéz probléma elé állítja a rendezőt, aki a mai színházban akarja eljátszani a görög tragédiát. Az eredeti szerint a nép az esdeklést jelképező olajágakkal megjelenik a király színe előtt, Oidipusz meghallgatja szószólójukat, a Papot, majd a jóslattal érkező Kreont, s végül ígéretet tesz, hogy az istenek kívánsága szerint nyomozni fog Laiosz gyilkosa után, hogy a dögvész elhagyja a várost. Ezt követőleg a nép képviselői távoznak, s bejön a kar, következik az első kardal, imádság Zeuszhoz.

A Dionüszosz-szertartásokból kialakuló görög tragédiában a kar az éneklő kecskék utódja, s mint ilyennek *természetes a* részvétele a szertartásban, vagyis a színházban. A modern színházban a kar óhatatlanul statisztákat jelent. S így a dráma indításakor a Pap kíséretének - a nép képviselőinek - kimenete-le és a kar bejövetele kétségkívül üti egymást: kimegy egy csoport statiszta és bejön egy másik csoport. Á három rendező a kérdést háromféleképp oldja meg; de a statiszták mozgatásánál talán még jellemzőbbnek tűnik az olajágak drámai szerepének megoldása (vagy megoldatlansága). Hisz a nép képviselői olajágakat hoznak magukkal, az esdeklés jel-képét. A mai rendező számára ugyanis kézenfekvőnek tűnik a két statisztéria összevonása: a kar felfogható a nép küldötteinek is.

Szilágyi Albert a Fertőrákosi Barlangszínpadon egy pantomimikus és balettelemeket tartalmazó némajátékkal kezdte az előadást, melyben a statiszták olajágakat lengettek s amelyben megelevenedett a palota előtt álló bronzszobor. Ezt követ-te a kar Zeusz-imája, s csak ezután szólt Oidipusz - mintegy a karhoz. A látványos mozgáskompozíciót, mely lényegileg idegen a görög drámától, valószínűleg egyrészt a nyári színpad igényei ihlették, másrészt a színház ismeretterjesztő-népművelő kiindulópontja, mely úgy tűnik, e látványosság által is közelebb akarta hozni a nézőhöz a görög tragédiát (a győri színház közönségének többsége a falusi lakossághól kerül ki). Egy kissé ugyanis az egész előadást ez a színhatásokban tobzódó látványosság jellemzi, s így a bevezető balett valóban az előadás atmoszféráját idézte, csupán az a kérdés, hogy szüksége van-e *az Oidipusz király*nak ilyen színpadi effektusokra, s elbírja-e a görög dráma ezt a romantikus megjelenítést?

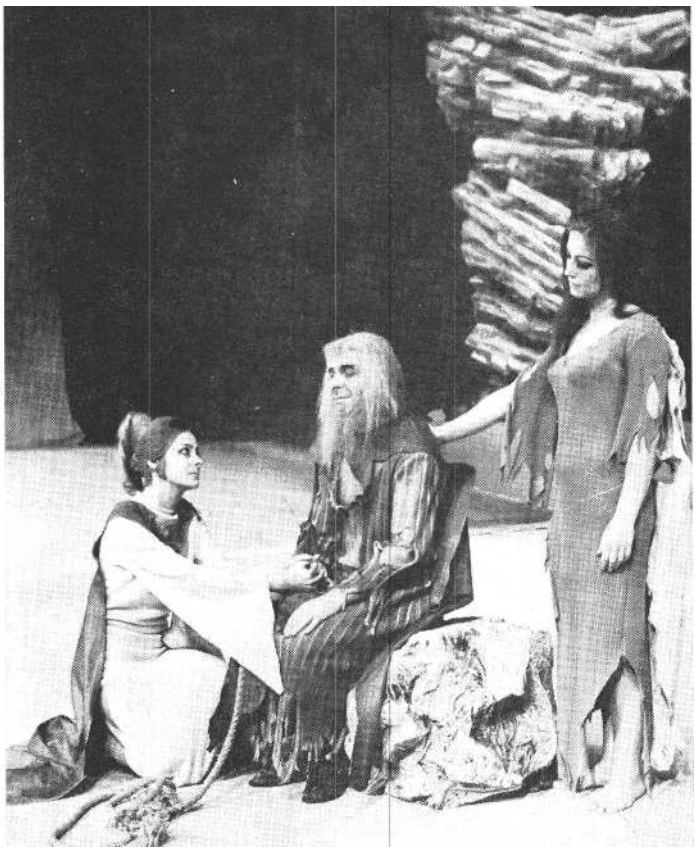
Ádám Ottó más megoldást keres a Madách Színház *Oidipusz király* előadá-

sában. Ő is összevonja a két statisztériát, de sajátos módon mintegy a kart iktatja ki: a város küldöttei bejönnek olajággal a kezükben, hasonló tónusú, de *egyéni-tett* öltözékükben, s ott is maradnak az előadás végéig, fölosztva egymás közt a kar és a karvezető szövegeit - a monda-tok atmoszférája, indulata, mondanivalója szerint. Első látásra ez az ügyes rendezői húzás mintha megoldaná a gordiuszi csomót: úgy teremt modern lélektani drámát, hogy közben Szophoklészhez is hű marad. Később azonban súlyos ellentmondások ütköznek elő, s kiderül, hogy *az Oidipusz király* nem is veszi oly könnyen magára az újkori polgári dráma pszichologizálását. A kar egyénekre bontása eltünteti a darabból a népet, egyes emberek maradnak, akik néha teljesen érthetetlenül leszólítják a királyt, vigasztalják vagy kioktatják, de az előadásban egyetlen percre sem villan föl Oidipusznak az adott közösségért, a társadalomért való felelőssége. A rendezői ötlet tehát megmarad ötletnek, anélkül, hogy szerves része lenne az előadásnak, csakúgy mint a behozott olajágak. „Vigyétek szét a lombokat" - mondja Oidipusz, s a kar tagjai leteszik a földre az olajágakat, le-ülnek a lépcsőkre, majd amikor ismét van szövegük, felállnak. A súlyos gipszlombok azonban ottmaradnak a földön, az egész előadáson át, anélkül, hogy bár-mi funkciójuk lenne az előadásban.

Pedig hogy a kar, mely c bevezető jelenet után vonult be eredetileg, menynyire *a népet* jelenti s nem *egyes* képviselőit, az a szövegből is kiolvasható. „Egyikőtök gyűjtse Kadmosz népét majd ide" - mondja Oidipusz a küldötteknek, s ezt követi a kar bejövetele. (Szophoklészben épp az a zseniális, hogy a rituálisan kötelező karnak ilyen *drámai* funkciót adott.) Giricz Mátyás, a debreceni *Görög tragédiák* rendezésekor, úgy tűnik, elsősorban ezt tartotta szem előtt. A két statisztéria összevonását, ami mindenképp homályosítja és dramaturgiailag tisztázatlanná teszi a nép szerepét, ezért elkerülte; Oidipusz a nézőtérhez szól, amikor a város küldötteihez beszél (minthogy ez a statisztéria amúgy is néma), s ezzel mindjárt bizonyos közvetlen attitűdöt ad az elő-adásnak, megteremti a színházi *játék* hangulatát. Az olajágak így természetesen eltűnnek: ha ugyanis Oidipusz már *említi* a lombokat, annál semmivel sem ad többet, ha a szereplők a kezükben is tartják - minden egyéb funkció nélkül. A Giricz-féle előadásban majd ott jelenik meg az olajág, ahol lényegi szerepet kap az előadás dramaturgiájában: az *Oidipusz Kolonoszban* rész végén. A „Kolonosz" lényege ebben az előadásban az, hogy Oidipusz itt maga választja sorsát, a halált, s ez a felvonás csúcsa: mi-után elnyelte az alvilág Oidipuszt, a kar minden idők egyik legsötétebb és legreménytelenebb kardalát mondja rezignáltan: „Nem születni a legnagyobb boldogság, de a második / Megszületve hamar megint / Visszasüllyedni ahonnan jöttünk." S miután a kar hosszú perceken át kifejti, logikus érveléssel alátámasztja az élet értelmetlenségét, a kar egyik ifjabb tagja (akit előzőleg Thészeusz hírnökként elküldött, tehát kiment a szín-ről) most belép, kezében *olajág,* s így szól: „De ne zokogjatok / S szívetekben szűnjön a fájdalom."

Ezt persze közel sem. így írta meg Szophoklész, a két szöveg a dráma más-más részén hangzik el, Giricz Mátyás azonban, amikor (különösen a Kolonosz-részt) meghúzta, egymás mellé helyezte: rendezői-művészi mondanivalójában ennek az olajágnak s ennek a két sornyi szövegnek, mint látni fogjuk, lényeges szerepe van. Ez azonban már egy más-fajta rendezői munkamódszert jelez, és

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY (GYÖRI KISFALUDY SZÍNHÁZ)
PATASSY TIBOR, KOLTAI JÁNOS ÉS SZENDE BEÁSY



SZOPHOKLÉSZ: GÖRÖG TRAGÉDIÁK (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
BÜRÖS GYÖNGYI, SÁROSDY REZSŐ ÉS SZAKÁCS ESZTER

másfajta problémákat is vet fel. Ami azonban mindhárom előadásban közös, az Oidipusz alakjának mai jelentése.

Oidipusz-magyarázat

A győriek nem hittek az *Oidipusz királyban.* Nem hittek a szavak megjelenítő erejében, s ezért az előadás - ahogy már a bevezető mozgáskompozíció után is gondolhattuk - túl sok gesztussal van felruházva, néha kifejezetten a romantikus színjátszás gesztusaival. Holott a darab minden, csak nem romantikus szín-ház. A szövegben benne van a színészi test mozdulatlansága is, a rendezőnek, ha színpadra állítja a drámát, tisztában kell lennie vele, hogy itt minden gesztusnak felfokozott jelentősége lesz a szín-padon. Talán Koltai János Oidipuszában éreztük leginkább harmonikusnak a drámát és a mozdulatot, bár a bukás perceiben Koltainak nem sikerül valóban naggyá nőnie, s így, belső drámai erő híján puritanizmusa nem tud vetekedni az előadás színészi és szcenikai megoldásait egyaránt jellemző túlszínezettséggel.

E romantikus, látványos *Oidipusz király,* mint az olajágak kapcsán írtuk, úgy tűnik, elsősorban népművelő célt szolgált: egy kicsit olyan ez az Oidipusz-előadás, mint egy Oidipusz-magyarázat, amit a barlangszínpadi előadás után a győri bemutatón még az is hangsúlyozott, hogy a színház előjátékot íratott Devecseri Gáborral a drámához, úgy gondolván, hogy a néző egyébként *nem érti meg* e klasszikus görög tragédia fejleményeit. Csakhogy ez a kedves és szellemes előjáték valóban nem tesz mást, mint - igen magas színvonalon - a színház népmű-velői ambícióit hangsúlyozza; arról ugyanis, amit valóban hangsúlyoznia kellene - akár *az Oidipusz király* drámai alaphelyzetét, akár a mitológiailag meg-előző bonyodalmakat -, sokat nem mond, s a játék (Laoisz és Oidipusz látogatásai a jósnőnél, Püthiánál) csak azt adja tudtunkra, amit egyébként a drámából is megtudtunk.

A rendezést eleve adaptálni kellett a Fertőrákosi Barlangszínpadnál jelentősen kisebb győri színpadra. Az adaptációt tovább gyengítette *az Előjáték* hozzárendezése a darabhoz, főként hogy más rendező - Rencz Antal - vitte színre ez utóbbit. Igy aztán valósággal az egységes rendezői koncepció elvének antitézise lett a győri előadás. Rencz készen kapta az *Oidipusz király* korhű, dekoratív ruháit, s megpróbált ezzel játszani: *az Előjáték*ban a korhű jelmezek alól előtűnik a színészek mai ruhája is, s Püthia jósnő hol görög maszkot tart maga elé, hol cigarettára gyújt stb. De ez a felemás megoldás felemás hatást tesz, s különösen, gondolom, az „egyszerű" nézőre, akinek magyarázatot kívánt nyújtani. Mert aki nem ismeri *az Oidipusz királyt,* abban nyilvánvalóan összefolyik a Devecseri-féle és a Szophoklész-féle játék, annál is inkább, mert a kettő között szünet sincs, s ilyen értelemben a hozzáírás valóban megcsonkítja e remekművet. Ráadásul az *Előjáték* mintegy az első felvonás közepére tolja el a kezdő képnek szánt olaj-ág-lengetést, s ennek a néma mozgáskompozíciónak itt egészen más - késleltető, lassító - szerepe lesz az előadásban.

Módomban volt mind a győri, mind a debreceni rendezést ifjúsági előadáson látni, s összehasonlíthatatlanul fegyelmezettebb volt a „felnőtteknek" készült, komoly etikai-társadalmi mondanivalót megfogalmazó debreceni előadás fiatal közönsége, mint a népszerűsítő-ismeretterjesztő ambíciójú győrié. Ami egyúttal azzal a tanulsággal is jár, hogy a legnemesebb népművelői szándék is kevés, nemcsak a minőségi művészi alkotómunkához, de az igazi népműveléshez is.

Oidipusz és a „nó"

Nem tudom, Ádám Ottóban volt-e hasonló ambíció, tény, hogy a Madách Szín-ház merőben más körülmények közt, más színészekkel és más közönségnek játszik. Úgy tűnik, Ádám mindenekelőtt egy különleges színházi élményt nyújtó, klasszikusan kidolgozott *Oidipusz királyt* akart a Madách Színház színpadán teremteni. S ahogy Barrault a „nó" színház zenéjét tanulmányozta *az Oreszteia* megrendezése előtt, Ádám Ottó is az ázsiai színházi kultúrához fordul, amikor az *Oidipusz király* minél tökéletesebb *interpretálásához* keres fogódzót, minthogy az egykori görög színházról meglehetősen hiányos ismereteink vannak.

Csakhogy ezek a látszólag nyilvánvaló ősi rokonságok rejtik a legnagyobb veszélyt magukban, egyetlen árnyalatnyi tévedés is sokszoros visszásságot szülhet abban a pillanatban, ahogy nem *a valódi* rokonságot ragadjuk meg, az eltévesztett eszközök az egész előadás hitelét veszélyeztethetik. Kétségtelen, hogy a ja-pán „nó" sok mindenben rokonítható a régi görög színházzal (például zenéjét, maszkjait stb. illetően), de *a színészi technika* tekintetében döntően más. Más, mert az *Oidipusz királytól* alapvetően idegen az a pantomimikus, elidegenítő játékstílus, amit Gábor Miklós magára vesz, amivel komikussá teszi a tragédiát (s ez sehol nem jelentene olyan műfaji zavart, mint épp a görögöknél!); és más, mert a nó-színész technikai felkészültsége is más, testcentrikusabb, mint az európaié. Ezt csak súlyosbítja Mialkovszky Erzsébet jelmezterve, mely szerint Gábor

SZOPHOKLÉSZ: GÖRÖG TRAGÉDIÁK (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
JELENET AZ ELŐADÁSBÓL

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY (MADÁCH SZíNHÁZ) GÁBOR MIKLÓS A CÍMSZEREPBEN

Miklós mint Oidipusz, akár egy keleti meséből is kiléphetne: s ez a mesebeli király még megvakítottan is, a végzet beteljesülésekor is úgy beszél kislányaival, mintha az egész Oidipusz-játék csak esti mese volna a rádióban. Ezek után vajmi keveset érnek azok a színészi - rendezői? - ötletek, melyeket főleg Gábor Miklós és Huszti Péter alakításában figyelhetünk meg, hogy tudniillik gesztusaikban görögös vonalakat, arcélt, mozdulatokat jeleznek. Ez pedig önmagában nem lenne rossz, ha a műtől idegen pantomimikus technika nem tenné hivalkodóan felnagyítottá őket, ha meglenne az a színpadi közeg, melybe diszkréten beépülhetnének.

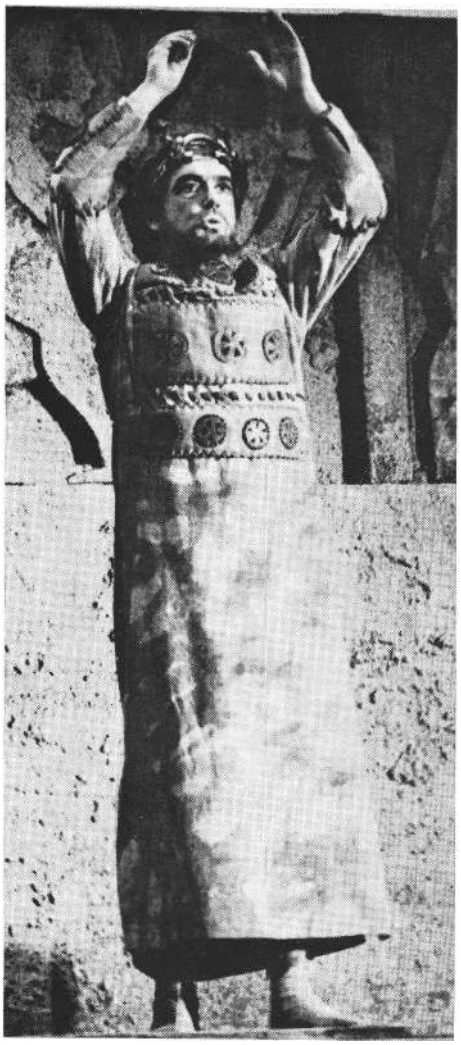
Mélyebb lehetőségek rejlenek Ádám Ottó rendezésének másik aspektusában, mely a görög tragédiát a modern lélek-tani dráma felé közelíti. De ez is megoldhatatlannak bizonyul: Iokasté amikor megérti, hogy vérfertőző, nem reagálhatja le arcjátékkal megdöbbenését, mint egy Ibsen-darabban. Gábor Miklós viszont jó úton indul, amikor esendő embernek formálja Oidipuszt, de az ő Oidipusza, ahelyett, hogy katartikus meg-tisztuláson menne át, felmagasodna, egy-re esendőbb és egyre ravaszabb lesz, mintha nem is önmaga ellen és önmaga tisztességéért nyomozna, fondorlatosságával már-már ellenszenvet ébresztve, aminek következtében legfeljebb szánni tudjuk a bukás pillanatában, s őszintén szólva nem is értjük, miért vakítja meg magát. De van ennek még súlyosabb kö vetkezménye is: a ragyogó technikával, imponáló mesterségbeli biztonsággal produkált fájdalomária hitelét veszti, lombikban előállított tragikumnak hat. Annál is inkább, mert a néző rokonszenvét valójában a fiatal Kreon, Huszti Péter nyeri meg: ő naiv és ártatlan, szerény és elnéző, s a dráma végi kemény szavak is csak a szigorú igazságosságig viszik el.

Pedig van lélektani mélység az *Oidipusz királyban, s* lett volna mit kibon-tani belőle. Oidipusz modern hős, legalábbis lehetséges, hogy *azzá* váljon; ennek felszínre hozásához azonban az Oidipusz-tragédia lényegét nem lett volna szabad szem elől téveszteni: Oidipusz és a közösség drámai viszonyát, a közösségért való felelősségét, hisz nem az istenek rendelte végzet, hanem az ennek következtében a népet sújtó dögvész teszi drámailag szükségszerűvé Oidipusz önmegvakítását. A Madách színházbeli *Oidipusz* királyból a néppel együtt nyoma vész a drámai szükségszerűségnek, s helyébe a keleti színház eszközeinek formalista csillogása lép, minthogy a „nó"-elemek csaknem teljesen szervetlenül hatnak a játékban.

Az ***Oidipusz-magatartás***

Giricz Mátyást, a debreceni előadás rendezőjét nem a lélektani mélységek kibontása érdekelte; már csak azért sem, mert korántsem rendelkezik olyan felkészültségű színészekkel, mint mondjuk, Gábor Miklós. Ezt az előadást azonban valami alapvetően megkülönbözteti az előző kettőtől: a darab, illetve a darabok alkotó módon történő rendezői megközelítése. *Görög tragédiák* címmel három görög tragédiát láthatunk a Csokonai Színházban, mely azonban mégis egy dráma. *Az Oidipusz királyt, az Oidipusz Kolonoszban-t* és *az Antigonét* Szophoklész nem szánta trilógiának, s Giricz Mátyás nem is ezért fogta össze egy előadásba, hanem mert e három tragédiával az Oidipusz-magatartásról akart szólni.

Ebben az Oidipusz-trilógiában a hangsúly Oidipusz ember voltán van, s amit Oidipusz-magatartásnak nevezünk, az nem más, mint a *minden körülmények közt embernek maradni* programja. Giricz ezt a vonalat emeli ki a három tragédiából, s ennek megfelelően el is hagy a szövegből (a legtöbbet az *Oidipusz Kolonoszban* című műből, mely egyébként is csak az *Oidipusz királlyal* együtt teljes értékű dráma), s az *Antigoné* „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb" kezdetű, is-mert kórusát teszi meg mintegy a játék keretének: amikor *az Oidipusz király* részben először bejön a kar, s az *Antigoné* végén, mielőtt kivonul, ezt vési emlékezetünkbe. Oidipusz királyt a tragédia ebben a közegben szükségképpen a legnagyobb emberség hőfokára hevíti: a tragikus csapások úgy nemesítik, *hogy* el-jusson *az áldozat* vállalásáig. Oidipusz önmegvakítása és Antigoné halála - még *az Oidipusz Kolonoszban* komor színeivel is mintegy ellenpólussá, háttérré for-



málva ezt a komorságot - áldozatbemutatás, szertartás, amilyen valaha a görög színház lehetett, de alapvetően mai tartalommal: ez az áldozat az emberi közösség kultusza. S az Oidipusz-magatartás ebben az értelemben a közösségért önmagát odaadó ember magatartása, aki épp az önfeláldozás által maradhat ember. Oidipusz nagy paradoxona szerint a halál - a fentebb elemzett drámai szituációban - életet jelent. Innen a Kolonosz-rész zárójelenetének dramaturgiai indokoltsága, melyet az olajágak kapcsán már leírtunk, ahol Oidipusz - az ember - halála, bár megmásíthatatlanul halál, egyúttal reménység is.

Giricz Mátyás e legapróbb részletéig kidolgozott előadás rendezésekor láthatóan pontosan számba vette lehetőségeit és eszközeit. Nem nagyívű színészi alakításokra épített, hanem az ensemble-teljesítményre helyezte a hangsúlyt, és Sárosdy Rezső Oidipusza feltöltődik a tragikus humanitás vállalásával, Szakáts Eszter Antigonéja pedig fiatalosan konok folytatója lesz apjának. De a színpad plasztikai elemei, a színek, a stilizált kosztümök, a kellékek, a merész rendezői ötletek egyaránt szerepet kapnak a játék megkomponálásában (ami Gyarmathy Ágnes díszlet- és jelmezterveit dicséri). Mert a Debreceni Csokonai Színházban *játék* folyik, mely egy pillanatra sem vész hamis patetizmusba, s szóljon bár valóban fennkölt dolgokról, mindvégig szín-ház marad.

A félhomályban előhullámzik a kórus az orkeszterből, szürkés öltözetben, s ék alakban feláll a színpadon, a gálya képét asszociálva. A keretül választott himnusz pedig így dicséri az embert: „Ő az, ki a szürke / Tengeren átkel, / A téli viharban, / Az örvénylő habokon ..." A látvány és a szöveg kölcsönhatása messzeszökő asszociációs sort indít el: az embernek, ha átkel a szürke tengeren, talán gályarabbá kell változnia, de a megaláz-tatást épp az átkelés nemesíti emberivé, bár ez egyúttal pusztulást is jelenthet. És tovább: ha a kar minden egyes tagja *az ember* és egyúttal *gályarab,* úgy a kar valóban a nép (a modern színház esz-közével fogalmazva meg, ami Szophoklésznél mintegy a nézőtér tudatában volt), s így egészen plasztikusan, mégis mindenféle *magyarázat* nélkül lesz nyilván-való az alapvető drámai konfliktus, melyet már elemeztünk.

És folytathatnánk: a legkülönbözőbb pontokon közelíthetjük meg ezt az előadást, a kínálkozó asszociációs sor min-

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY
(MADÁCH SZÍNHÁZ) OIDIPUSZ: GÁBOR MIKLÓS

dig a dráma lényegéhez vezet. Ez a titka annak, hogy az olyan játékelemek, mint a haldokló Oidipusz előtt sávban zuhogó naturális eső (az isteni jóslat szerint ugyanis vihar előzi meg halálát), Kreon kolonoszbeli kocsin érkezése vagy a kis Antigoné tényleges felsírása mindig erősíti a tragikumot, és sohasem bagatellizálja el. De a legszebb megoldás az Oidipusz-ruha jelenléte *az Antigoné* részben, mely jelképesen az egész elő-adást egybefogja. Antigoné tragédiájának beteljesülésekor trófeaként a karvezető a magasba emeli a véres ruhát, a zene mollból dúrba vált, orgona szól, Antigoné és Haimón testét is felemelik; s mire a menet lassan levonul a színpadról, belőlünk magunkból érezzük felszakadni az Oidipusz-magatartás himnuszát.

Ezek után még felmerülhet a szöveghűség kérdése, de a debreceni előadás a legjobb példa rá, hogy csak filoszakadékoskodás kifogásolhatja a rendező *indokoltan* szuverén szövegkezelését. Mert ennek a szép és mély hatást kiváltó színházi estének ez a titka: hogy nem egyszerűen egy klasszikus dráma előadása, hanem hogy Oidipusz és Antigoné színpadi sorsa - vallomás is, mely rólunk és nekünk szól.

LUX ALFRÉD

Az országjáró Madách

Az ember tragédiája a Déryné Színházban

Nyáron ünnepli húszéves fennállását az Állami Déryné Színház. És találhatott volna-e szebb feladatot erre a jubileumra, mint *a Tragédia* műsorra tűzését? Ügyanakkor azonban dicsérően azt is hozzá kell tennünk, hogy ez a lépés szükségszerű folytatása az eddig megtett útnak, hiszen Madách remekműve nélkül csak hézagos lehet az a népművelési feladatkör, amelyet a színház magára vállalt.

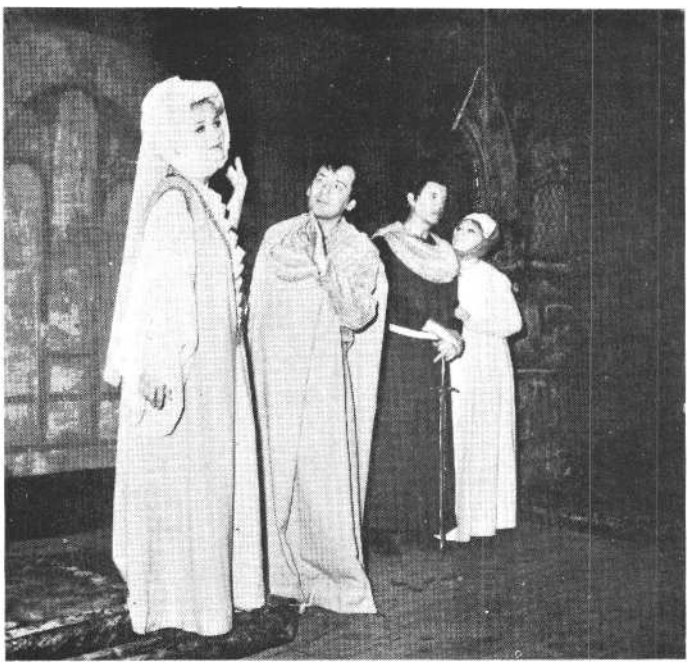
Ha csak a számszerű adatait nézzük az elmúlt húsz esztendőnek, már önmagában ez is impozáns jelenség. A *277* be-mutató és felújítás 38754 előadását szinte lélekszámra ugyanannyi néző nézte meg, mint amennyi lakosa van az országnak: 10 718 910. Emögött sokrétű mű-vészi küzdelem, kultúrpolitikai harc és tartalmi gazdagság húzódik meg. Tapogatódzva kellett kijárnia a színháznak a sikerhez vezető utat és megteremtenie a maga törzsközönségét, majd ennek a közönségnek mind társadalmi, mind számbeli szélesítését. A kezdeti évek didaktikus előadásmódszerét - a közben felnőtté vált közönség ihletésére - a művészi értelmezés váltotta fel, kerülve minden olcsó szájbarágást. A klasszikus és modern sikerdarabok sorát olyan magyarországi ősbemutatók tarkítják, mint például Kleist *Eltört korsója,* Osztrovszkij *A karrierje* vagy Illyés *Bolhabálja.*

Az ember tragédiája sem minden előzmény nélkül került a színház műsorára. Megelőzte *a Bánk bán, a Csongor és Tünde, a Háry János* kamaraelőadása, a *Tragédia* kisszínpadi rendezésére pedig egy régebbi produkcióból meríthettek ihletet. Harminc évvel ezelőtt ugyanis Németh Antal mutatta be az akkori Nemzeti Színház kamaraszínházában, még kisebb színpadon, mint a mostani. Természetesen más elképzelésekkel, hiszen nem volt és nem lehetett céljuk az országos népszerűsítés. Szécsi Ferenc, a mostani előadás rendezője azonban elsősorban saját *Csongor és Tündéjüktől* kapott biz-tatást. Azt ugyanis, hogy Vörösmarty nyelve milyen közel került a kamara-színpadon a közönséghez, mennyire lebilincselővé tudott válni és bízvást számított - számíthatott is rá -, hogy Madách gondolatai hasonlóképp eljutnak a fülek-be. Bevezetésképp annyit, hogy törekvése sikerrel járt, s ez talán a legtöbb.

Nem véletlen és nem csupán a jubileumi év jelentősége magyarázza, hogy a *Tragédia* most indult el országjáró útjára. Mind a színháznak, mind a közönségnek meg kellett érnie a feladathoz, s hogy ez megtörtént, azt bizonyítják a rendre megtelő vidéki kultúrházak, ahol a közönség feszült figyelemmel hallgatja a súlyos gondolatokat, amelyeknek megszületése szintén születésnapot ül: száztíz éves volt a bemutató idején *Az ember tragédiája.*

A rendezésnek természetesen le kellett mondania a nagy színpadok minden előnyerő]: a nagyszabású látványosságról, a tömegek szabad mozgatásáról - s ennek jelzésszerű pótlása közben minden erejét a szövegre, illetve a szöveg drámai erejére kellett összpontosítania. Ebből aztán logikusan következik, hogy semmiféle szövegcsorbításba, húzásba nem mehetett bele a rendezés, legfeljebb olyan apró szerepösszevonásokat eszközölhetett, amelyek egyrészt a kis játék-tér miatt váltak indokolttá, másrészt pedig nem álltak példa nélkül az eddigi rendezések során sem. Gondolunk itt például Lovel és az Első Gyáros alakjának összevonására vagy a Falanszter-jelenetben a Tudós és Aggastyán egy szereppé formálására, amire egyébként a Pozsonyi Nemzeti Színház is példát szolgáltatott.

MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (DÉRYNÉ SZÍNHÁZ)
BIZÁNCI SZÍN (VÁRNAGY KATI, SZIGETI GÉZA, VERECZKEY ZOLTÁN ÉS FÁY GYÖRGYI) (Fővárosi Fotó)



MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (DÉRYNÉ SZÍNHÁZ.)
LONDONI SZÍN (GYULÁNYI ÉVA, VERECZKEY ZOLTÁN, VÁRNAGY KATI ÉS **SZIGETI** GÉZA) (Fővárosi Fotó)

A díszletek mindenben követték a rendezői elképzelést. Az egyes jelenetek háttere - változó képek - jelezték csupán a legszükségesebb és legjellemzőbb tudnivalókat, mintegy maguk is a szövegre irányítva a figyelmet. Sostarics Zsuzsa kitűnően bizonyította, hogy a művészi alázat mennyire nem egyenlő a fércmegoldásokkal. Egyáltalán, az egész rendezés mértékkel tartotta magát a lehetőségekhez és természetszerűleg a feladat-szerűséghez, ezen belül azonban maximálisat igyekezett nyújtani. S ezért jöhetett létre egy olyan produkció, amely több szempontból elgondolkoztató.

Kétségtelen ugyanis, hogy a kamaraszerűséget maga a tény követelte: apróka színpadokon kellett Madáchot bemutatni. S ha csak ennyi sikerült volna, máris elégedettek lehetnénk. De történt más is: fokozatosan ivódott a tudatba egy - bár szándéktalan, de kategorikusan megfogalmazódó - jelenség. Éspedig az, hogy a madáchi gondolatok „bezsúfolása" a doboznyi területre olyan közvetlenséget eredményezett, amelyek a filozófiai tartalmat nemcsak érthetővé, hanem emberközelivé is tették. Szinte azt mondhatnánk, hogy a térbeli leszűkülés kitágította a horizontot. Mint ahogy szimbolikus jelentősége lehet a művészet népközelbe hozásának is; kétségtelen, hogy ez az előadás mind a színház életében, mind a kultúrforradalom terén jelentős állomás.

A színészek becsülettel tették magukévá a rendezői koncepciót. Legfontosabb feladatnak talán a világos, tiszta beszéd látszott, s valóban, úgy ejtik a szöveget, hogy sem a nyelvi szépség, sem a gondolati tartalom nem vész el. Szigeti Géza Ádám szerepében kissé bizonytalan kezdés után mind jobban magára talált, s játékával igyekezett aláhúzni a kitartó, minden áron előremenni vágyó embert, akiben a rendező a tragédia optimizmusát akarta éreztetni.

Talán Várnagy Katalin Évája tetszett legjobban a három főszereplő közül. Tudta, hogy hol kell visszafogottá válnia, hol kell domináns erővel - ha csak né-hány mozdulat erejéig - magára irányítania nemcsak a néző, hanem a „cselekmény figyelmét" is. Egy pillanatra sem vált statisztává, sőt, néha azt az értelmezést látszott sugallni, miszerint a tragédia központja tulajdonképpen ő, az érte, illetve vele vagy éppen ellene folytatott *harc*.

Vereczkey Zoltáné volt a legrangosabb és egyben legnehezebb feladat: Luciferé. A racionalista vitapartnert - úgy, ahogy a rendező elgondolta - jól szólaltatta meg, mégis, helyenként ellenérzést sugallt ez az alakítás. Legfőbb hibája arcjátékában rejlett, olyan indulatokra igyekezett ezáltal apellálni, amelyek ellen a művészetnek inkább küzdenie kellene. Hamisan értelmezett ördögiségében talán a rendező és jelmeztervező is ludas, nem kellett volna a II. és III. színben krampuszköpenybe öltöztetniük. S még valamit: Major Tamás Luciferje olyannyira saját személyiségre szabott alakítás, *hogy* kár volt utánzásra törekednie, még ha ez a „törekvés" nem is volt tudatos.

Meg kell emlékeznünk egy-két apróbb alakításról is, így elsősorban Sós Lászlóéról, aki Saint-Justként és prágai Tanítványként egyaránt figyelemreméltót nyújtott. Beregi Péter Rabszolgája, Szalai Károly Márkija, Fáy Györgyi Cigányasszonya és Hajdú Endre Tudós-Aggastyánja kívánkozik kiemelésre.

A tömegjelenetek közül az athéni sikerült legjobban, de megfelelt a párizsi is. London számára bizony nehezen megoldható feladatot jelent a szűk tér. Így is dicséri azonban Szécsi Ferencet, hogy valamennyi szereplőjét sikerült „érdekeltté tennie" az iménti színekben, bebizonyítva, hogy a dráma a legparányibb disszonanciát sem bírhatja el.

Ügyesek és a célnak feltétlenül megfelelőek voltak a darab jelmezei, egyedül a paradicsomi, illetve paradicsomon kívüli bőrkosztümökkel szállnánk vitába Rimanóczy Yvonne-nal.

Még egyszer és aláhúzottan kell megállapítanunk, hogy a Déryné Színház Madách-produkciója: méltó jubileum.

AZ AVIGNONI FESZTIVÁLON

az idei nyáron mutatták he Ligeti György új típusú zenés színházi műveit, *Aventures* és *Nouvelles Aventures* címen. A drámai cselekményt csak morajok, kiáltások, jajgatások, hangutánzó szavak tolmácsolják, a téma nincs meghatározva; a címben szereplő kalandok belső jellegűek, álmok, lidércnyomások, emlékek kavargása. Három kiváló énekes adja elő őket; a három szereplő egy néger mágus, egy férfi-nő és egy nő-férfi, s a kritikus szerint az elő-adás az útját kereső új zenés színház remekműve.

(Les Lettres Françaises, 1970. augusztus 19.)

---

négyszemközt

ANGYAL MÁRIA

Ajtay Andor - kettős szerepben

Ajtay Andor neve legutóbb a Szegedi Nemzeti Színház plakátján jelent meg, méghozzá kétféle minőségben. Hauptmann *Naplemente előtt* című darabjának előadását hirdeti a plakát, Ajtay Andor rendezésében és főszereplésével.

Ritka jelenség, hogy jeles fővárosi művész vidéken játsszék, s az is, hogy színész rendezést vállaljon.

Ajtay a Tisza-parti város színpadán indult el negyven évvel ezelőtt azon az úton, amely háromévi vidéki „mindent-játszás" után (epizódok, táncosfigurák, natúrbursok, másodbonvivánok stb.) a *Feketeszárú cseresznye* Dusánjának kiugró sikere alapján a budapesti Vígszínházba vezetett, ahonnan csak huszonegy évi tagság után szerződött más fővárosi színházakhoz.

Nagyon sok szerep, nagyon sok siker jellemzi művészi pályáját, amelynek során egyre jelentősebb és népszerűbb alak-ja lett színjátszásunknak.

- Elsőéves pesti színész koromban találkoztam először Hauptmann darabjával. Akkor Csortos híres Clausenja mellett Geigert játszottam, az 1932-es előadásban. Tíz év múlva újra összehozott a sors a művel, ezúttal a nagyszerű Somlay partnereként, Klamroth szerepében.

HAUPTMANN: NAPLEMENTE ELŐTT (SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ)
PAPP JÁNOS, KOVÁCS JÁNOS, LELKES DALMA, AJTAY ANDOR, STEFANIK IRÉN
(Hernádi Oszkár felvétele)

További tizenöt év után került sor színész és szerep első igazi „nagy" találkozására: 1957-ben Clausen szerepét Ajtay Andor játszotta.

Érdemes lenne összevetni a három nagy Clausen-figurát egymással, illetve a tizenhárom év előtti Ajtay-alakítást a mostanival.

– Nem, nem volt itt szó semmiféle küzdelemről nagy elődök nagy alakításának emlékével, sem tudatosan, sem ösztönösen. Még a magam régi Clausenja sem kísértett igazán. Nem azért, mintha nem emlékeznék szívesen és pontosan Csortos és Somlay nagyszerű játékára vagy a magam első Clausen tanácsosára. Hanem azért, mert a színész végül is akarva-akaratlan négyszemközt marad a szereppel; a döntő pillanatban egyedül vívja meg harcát a figuráért önmagával, művészi érettsége mindenkori fokán, adott szellemi és fizikai állapotának, felfogásának és képességeinek megfelelően.

– Ha viszont valami, ami akkor jó volt, máig is makacsul „kísért" a múltból, az ellen butaság lenne küzdeni csak azért, mert egyszer már bevált, különösen, ha nincs helyette jobb. Így voltam ez esetben a díszlettel. Mint rendező, nem tudtam és nem akartam elképzelni lénye-gében más stílusú vagy hangulatú színpadot, mint azt, amelyben annak idején szereplőként oly jól éreztem magam, s amelyet ma is a darab szelleméhez legmegfelelőbbnek érzek. Részletmegoldásokon azért itt is változtattam, főleg a színpadi közlekedés gördülékenysége végett.

Ajtay partnerei, a szegedi színészek a legnagyobb elismeréssel és lelkesedéssel beszélnek Ajtayról, a színészkollégáról és a rendezőről.

Azt mondják, hallatlanul biztos kézzel vezette a próbákat a sikeres premier felé. Tökéletesen pontos értelmezés, a lehető legegyszerűbb és legkifejezőbb koreográfia, rövid, inspiratív instrukciók, kellemes légkör és nyugodt, jó hangulat jellemezte a próbákat. Egy nagy művész-egyéniség sok értékes szakmai tapasztalata, stílus- és mesterségbeli tudásának számtalan tanulsága vált közkinccsé a közös munka során.

- A rendezés rendkívül összetett és bonyolult munka, igen sokféle képesség kell hozzá. De én azt vallom, hogy a rendezőnek - túl az intellektualitás és az ihletettség köreibe tartozó feltételeken - elsősorban jó pedagógusnak kell lennie! Itt, Szegeden, mondhatnám könnyű dolgom volt ilyen tekintetben: a színház jó szellemű, jó színház. A társulat színvonalas, fogékony és fegyelmezett. A darab bemutató előtt két héttel már premierkész állapotban volt. Tudom, hogy ez alig hihető, hiszen minden színház minden premier előtt ,,csak még egy hetünk lenne legalább!" hangulatban él. Az, hogy itt idő előtt elkészült a produkció, elsősorban a tehetséges színészeknek, a jó munkaszellemnek és a szerzezettségnek köszönhető.

– Nagyon szerettem velük dolgozni, szívesen játszom velük egy színpadon, és boldogan jövök vissza újra, ha alkalmam lesz rá.

Ajtay Andor Kossuth-díjas, kiváló művész néhány hét alatt a szegedi társulat tisztelt és szeretett „Bandi bácsija" lett; s az ebben a bizalmas megszólításban is kifejeződő baráti, közvetlen kapcsolat nyilván meghatározó alapfeltétele volt annak a sikeres közös munkának, amely végül is igen rangos előadást hozott létre; olyan *Naplemente előttet,* amelyben szinte kivétel nélkül minden színésZ méltó partnerré nőtt fel a maga helyén egy felejthetetlen Clausen-alakításhoz.

– A Naplemente előtt *ürügyén semmi mást nem akartam megrendezni, mint azt, amit Hauptmann megírt: Clausen tragédiáját. Nem volt semmiféle „egyéni", „rendezői" hozzáadnivalóm a darabhoz - hacsak az nem, hogy igyekeztem a társulat munkáját összehangolni a lehető legmagasabb fokon, igyekeztem egységes színvonalú és stílusú színpadi összjátékot létrehozni: vagyis „jó egyéni alakítások" sora helyett a „jó együttes" erejével ható előadást teremteni.*

Ez a tudatos rendezői törekvés sikerült, s a szép előadás nagymértékben nö veti a nagyszerű Clausen-figura megteremtőjének művészi érdemeit.

Mi a titka színpadi hatásának? Maszk nélküli színész. Úgy tűnik, mintha sokféle szerepében mindig ugyanazzal a külsővel láttam volna - mégis mindig más, de valahogyan belülről, masztiksz, pót-szőr és pótszín nélkül is. Számomra ő *az* intellektuel, la magányos nagy ember, a rokonszenves polgár, az ideális nagypolgár. El tudom őt képzelni klasszikusban és modernben, vígjátékban és tragédiá-

HAUPTMANN: NAPLEMENTE ELŐTT
(SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ)
MOLNÁR PIROSKA ÉS AJTAY ANDOR (Hernádi Oszkár felvétele)

ban, de nem tudom elképzelni intrikus vagy mondjuk paraszt szerepben. Lehet, hogy ez szubjektív „beskatulyázás". Lehet, hogy ez igazságtalan beszűkítése a tehetségének csak azért, mert az úgynevezett „vígszínházi stílust" talán senki nem tudja és nem műveli nála jobban napjainkban; *vagy* mert civilben is úgy tud öltözködni és viselkedni, hogy azon-mód felmehetne rá a függöny bármely „jobb körökben" játszódó színműben.

– *A valóság hű, realista színpadi ábrázolásának vagyok a híve. Azé, amely a maga korában modern és bátor naturalizmus méhében fogant. Igen, vállalom a „vígszínházi stílust": színészként abban nevelkedtem, abban nőttem fel. Jó iskola volt. Azért szívesen játszom ún. „formabontó" darabokat is. Egyik legkedvesebb szerepemlékem éppen Kohout* Ilyen nagy szerelem *című darabjához fűz: a Taláros urat játszottam benne. Nagyon szerettem ...*

– *Szeretem a mai „modern" színdarabokat is - de csak addig, amíg valóban színdarabok. Az abszurd: múló divat; az antidráma: nem színház.*

Míg beszélgetünk, egyre azon töprengek: mi hát a különbség a civil és a színpadi Ajtay között?

A Naplemente előttről mindeddig csak holmi kötelezőolvasmány-ízű könyvélményem volt. Nem rázott meg különösebben a darab, sőt - alig merem bevallani - az első két felvonást kifejezetten untam. Talán eme ifjúkori felületességemből eredő rossz benyomás alapján ültem be *úgy az* előadásra, hogy nem ér-tettem egészen, miért is tűzte műsorra a színház éppen ezt a művet.

Aztán végignéztem, s a végére teljesen nyilvánvaló volt számomra az összes - szükség esetén felhozható, ideológiai fogantatású - indok, de a mindezeknél meggyőzőbb érv is: Ajtaynak a darab mai színpadi létjogosultságát bizonyítandó színészi alakítása Clausen tanácsos szerepében.

Ez az alakítás úgy nő fel lépésről lépésre az utolsó pillanatokig, ahogyan a mű dramaturgiai-szerkezeti természetéből következően maga az előadás, a szín-padi feszültség is kibomlik, „felnő" a tragikus végkifejletig.

– *Nem, nem volt olyan aggályom, hogy a* Naplemente előtt *nem tarthat számot a mai közönség érdeklődésére. Hauptmann drámáját kortalannak érzem. Hiszen az itt ábrázolt társadalmi problémák, a generációs konfliktusok, az önzés, a gátlástalan hatalomvágy, a gyerek-szülő viszony eltorzulásai bizonyos vélt vagy valódi érdekellentétek következtében (de gondolhatunk akár a ma olyan divatos eltartási szerződésekre is!), a Clausen nagyszerű lénye és szerencsét-len sorsa közti ellentmondás fájdalmas és mélységes tragikuma - ezek mind-mind olyan kérdések, amelyeket, sajnos, ma is napirenden kell tartani.*

– *Az, hogy a darab a közönséget érdekli, nem lep meg. De az már különös, váratlan öröm a számomra, hogy a fiatalok ekkora lelkesedéssel és tetszéssel fogadják az előadást. A legnagyobb sikerünk mindig az egyetemi és más diákbérletes előadásokon van! Ez nagyszerű, ugye?!*

Igen, ez valóban nagyszerű. És érthető, mert Ajtay játékstílusa, színpadi művészete - a maga minden felesleges, hatás-vadász sallangtól megtisztított, halálpontosan alkalmazott „eszközeivel", őszinte emberségével valójában nagyon is modern, nagyon is közel áll a mai ember íz-léséhez, igényeihez. Ezért van olyan propagandaereje, hogy estéről estére telt házakat vonz.

– *Úgy érzem, ez a mostani előadás valahogy jobb, igazibb, mint az 1957-es pesti volt. Mélyebben és teljesebben látom Clausen alakját ma, mint tizenhárom évvel ezelőtt. Hiába: változik, érik, öregszik az ember. Ugyanazt a figurát még két egymás utáni estén sem játszhatja el egyformán a színész, nemhogy élete két különböző szakaszában...*

Ez biztosan igaz.

Valamint az is, hogy Ajtay talán abban különbözik a „klasszikus" tragikus hősöktől, hogy egész színpadi magatartását a legnagyobb indulatok kitörésének pillanataiban is egyfajta *szemérmesség* jellemzi. Tragikus sorsa, rajongása, gyűlölete, keserűsége, még átkai is ugyanolyan monumentálisak, sőt apokaliptikusak, mint akár Lear királyéi - csak a szavai és egyéb megmutató „eszközei" szerényebbek, visszafogottabbak.

A szenvedést, a tragédiát nem eltúloz-ni, hanem kisebbíteni akaró szemérmesség nemcsak korszerű mentalitást és kor-szerű játékstílust jelent, de rokonszenves és megható színészi játékmodort is.

– *A színész dolga - a modern színészé is! -, hogy a közönség elhiggye, amit csinál és gyönyörűségét lelje benne.*

FÖLDES ANNA

Koreográfusból rendező

Beszélgetés Szigeti Károllyal

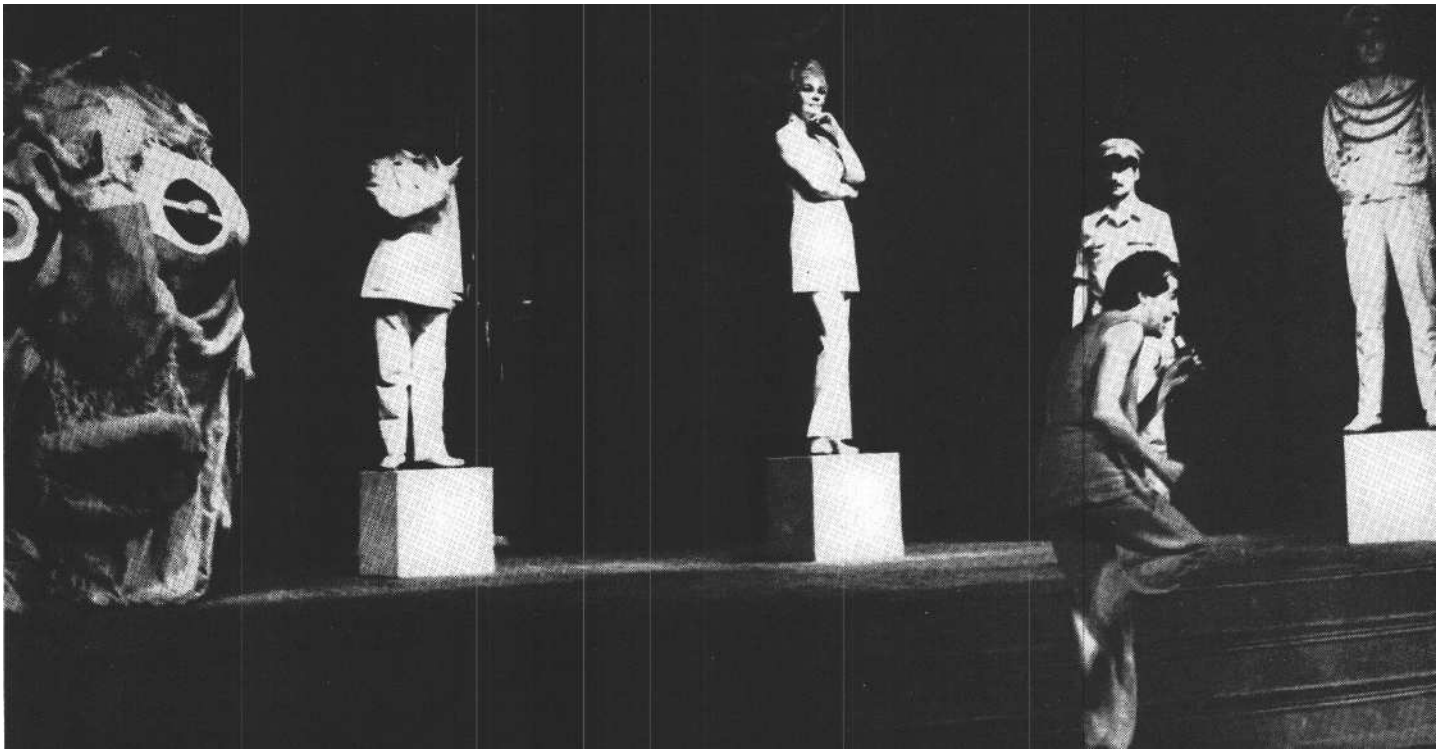
Színházi életünkben, sajnos, ritkák a meglepetések. A Huszonötödik Színház első premierje, rendezőjének bemutatkozása azonban meglepetés volt a javából. Kevesen hittek Németh László Gyászának színpadi életében, Kurátor Zsófi tragédiájának nyílt színen ábrázolható drámaiságában. S a kételyeket inkább fokozta, mint oldotta az a tény, hogy a bemutatóval új rendező debütált. De debütált-e vajon Szigeti Károly a Huszonötödik Színházban?

A válasz megfogalmazás dolga. Mert az első rendezés mindenképpen pályakezdés. Szigeti Károly, a koreográfus azonban már régen nem számít kezdő ember-nek a szakmában. Neve és rangja volt, saját művészi világa és elképzelése, amelynek megvalósítása során évek óta fokozatosan tágította és ostromolta a megszokott művészi kifejezésformák falait. Először inkább stílusban, később az-után műfajban is. Ám a döntő lépést, a fordulatot alighanem mégis a Huszonötödik Színház hozta. Ezért kerestük meg, hogy a szokatlan siker alkalmából a szokatlan pályakezdésről kérdezzük.

Ha ünnepélyes vagy patetikus akarnék lenni, a legmagasabb hőfokon is indíthatnám a beszélgetést, azzal, hogy „más csak levelenként kapja a borostyánt ..." Ehelyett azonban inkább megpróbálom tárgyilagosan visszafelé pergetni a felfelé induló pálya filmjét.

- Legszívesebben útlevélkérdésekkel *kezdeném: foglalkozása, beosztása, eredeti foglalkozása, szakképzettsége. De azért induljunk valamivel közelebbről: hogyan került a koreográfus prózai színházba? Milyen szakmai és művészi előzményei vannak a jelenlegi sikernek?*

- Sokféle dologgal próbálkoztam életemben. Diákfővel már a színpad vonzott, de akkor még színésznek készültem. A Színművészeti Főiskolára jöttem fel Pécsről Budapestre. Első komoly mesterségem és szenvedélyem azonban mégsem Tháliához kötött. Gyűjtő voltam. Népitáncos és néprajzos ambícióimat egyszerre élhettem ki a Népművelési Intézetben, amelynek megbízottjaként évekig



PETER WEISS: A LUZITÁN SZÖRNY (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). RAJZ JÁNOS, ZOLNAY ZSUZSA, BLASKÓ PÉTER, UNGVÁRI LÁSZLÓ, IGLÓDI ISTVÁN.

jártam az országot. Nyolc és fél és tizenhat milliméteres filmfelvevőkkel bekalandoztuk szinte minden sarkát. Összesen vagy negyvenezer méter filmet készítettem. Siettette a munkánkat, hogy tudtuk, a népi mozgásanyag és hagyomány gyűjtésének, rögzítésének a huszonnegyedik órájában járunk. Ha nekünk nem sikerül a sokszor már nagymama korú adatközlőket rávenni, hogy a kertben vagy a trágyadomb mögött, ahol senki sem látja, bemutassák a legrégibb, már szinte csak az izmaikban, emlékeikben élő táncokat, az ősi mozgások egy részét, magukkal viszik a sírba. Az ország-járás során összegyűjtött anyag ösztönzött rá, hogy kipróbáljam: hogyan lehetne a magyar - és nemcsak a magyar - népi tánc megőrzött elemeit, a folklór hagyományos mozgáskultúráját átmenteni és megújítani a ma számára. Abban az időben a nagy együttesek reprezentatív műsoraikkal már kivívtak bizonyos elismerést. Mi azonban, akik a népi tánc területén a bartóki utat kerestük, egy másfajta stílus, más ritmus és frazeológia kialakítására törekedtünk. Azt már az előttünk járók - táncművészek és koreográfusok - is tudták, hogy korunk táncművészetének el kell szakadnia a romantikus zenéhez kötődő klasszikus balettől. Így jutottak cl egyesek a gimnasztikához, gyakran spekulatív táncművészeti törekvésekhez, mások pedig az ősi néger kultúrát is magában foglaló folklórhoz. A hazai avantgarde irányzathoz sorolt koreográfusok - köztük jómagam is - a folklórból merítettük a legtöbbet.

– *Mit jelentett a népi tánc területén a bartóki példa?*

– Utaltam már rá az előbb, hogy mi nem kizárólag a magyar népi mozgásanyagot kutattuk, hanem a szomszéd népek hagyományára, erdélyi, szlovák motívumokra is támaszkodtunk. De ugyanakkor a bartóki példa ébresztette fel bennünk a szintézis igényét is. Az ő példája nyomán, a népdalok, illetve népi táncok ihletéből igyekeztünk megteremteni a ma koncertteremben is teljes értékű, izgalmas és korszerű művészetét. Foglalkoztatott a bartóki muzsikában fellelhető ősiség is. Arra törekedtünk, hogy a ránk örökített, lényegében tizenkilencedik századi mozgásanyag mögül feltárjuk és újjáteremtsük a bartóki hagyomány parancsa szerint az ősit, az eredetit. Ebben természetesen a magunk tapasztalatán és a bartóki példán kívül segítettek a kutatók - Martin György és a többiek -, valamint a különböző nemzetek mozgáshagyományát feldolgozó és összehasonlító munkák.

– *Mindez azonban még inkább tudomány, mint művészet. Vagy ha művészet is, elég messze van a színháztól ...*

– Közelebb, mint hinné. Hiszen koreográfusként kezdettől a színpadi bizonyítás formáit kerestem. Hogyan lehet az eredeti anyagot a mai néző számára élvezetes formában átmenteni a koncertpódiumra. Ezt a törekvést szolgálta a Bihari Együttes, csupa tehetséges és lelkes amatőrrel.

– *Milyen speciális koreográfusi feladatot jelentett ez az elméleti koncepció?*

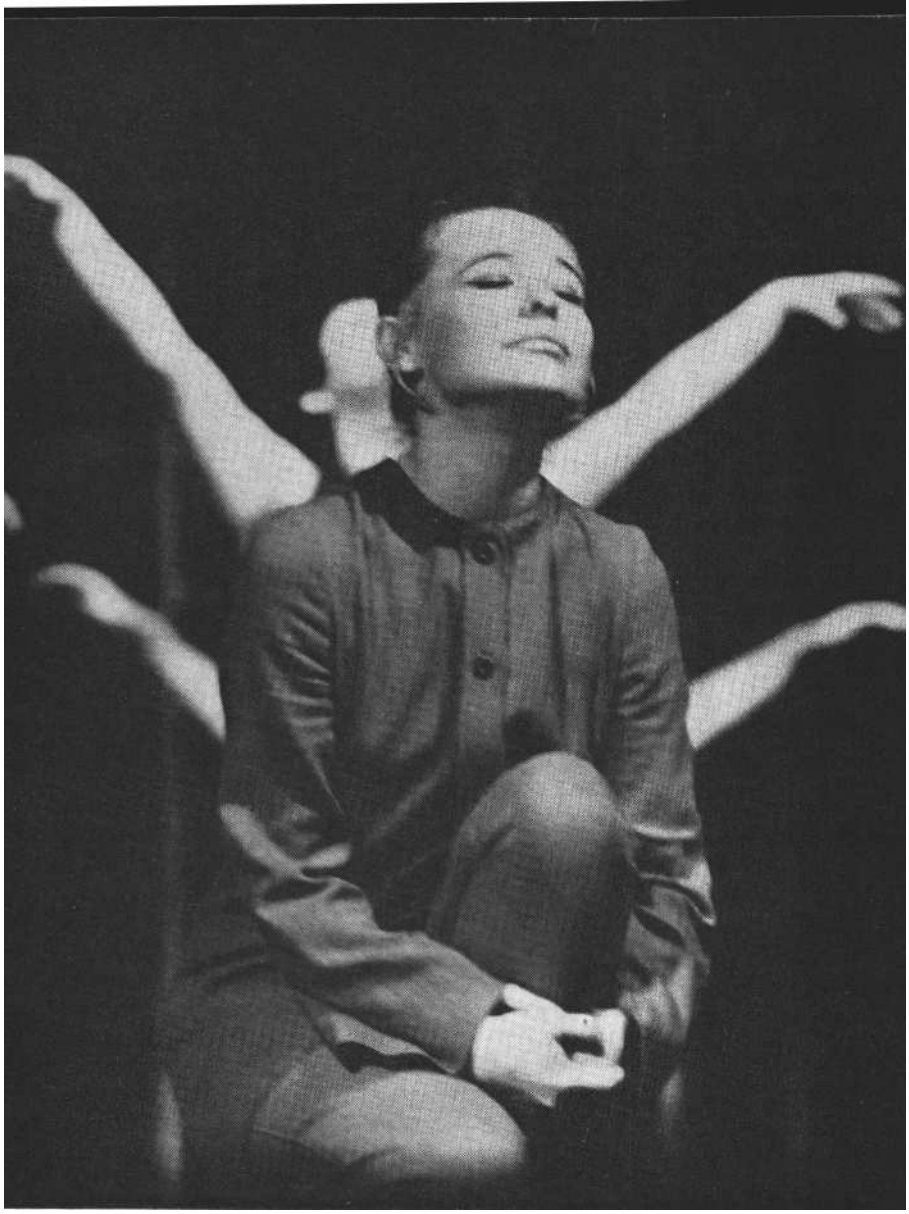
– Elsősorban azt, hogy meg kellett tanulni a nagy együttesek gyakorlatától eltérő több szólamú színpadi mozgás megtervezését. Kialakítani a mozgások egymáshoz való viszonyát, a térben való, esztétikus elhelyezését, az egyes szólamok variálását és késleltetését. Ebben az időben vállalkoztam először arra, hogy a népi táncot a műzenével párosítom. Talán mondanom sem kell, hogy a legnagyobb ösztönzést ismét csak Bartók adta. De terveztem táncot Sosztakovics muzsikájára is. Számaink, műsoraink ekkor még szigorúan mozgáscentrikusak voltak, tudatosan kerültünk minden cselekményt.

– *Az első lépést a tánctól a színház felé, úgy gondolom, a cselekmény jelen-tette.*

– Az együttes munkája és a tulajdonképpeni koreográfusi, *azaz* táncrendezői tevékenység szempontjából, nem kétséges. De az én pályámon ezt a lépést megelőzte az, ami közvetlenül a színházhoz, méghozzá a Nemzeti Színházhoz vezetett.

– *Tulajdonképpen hogyan került a Nemzeti Színházhoz?*

– Mondhatnám azt is, hogy véletlen volt vagy szerencse. De talán azért valamivel többről van szó. Marton Endre koreográfust keresett *a Marat halálához.* Lehetőleg olyat, aki nem kifejezetten balettes, és elképzeléseiben nem kötik a klasszikus szabályok. Engem ajánlottak. Amikor első beszélgetésünk alkalmával Marton vázolta a feladatot, miképpen kellene a koreográfiának szolgálnia, sőt megteremtenie azt az áttételt, *ahogy az* őrültek képzelik a színházat, és hogyan kellene a történelmi keretek között modern megoldásokat keresve illusztrálni a drámát - visszahőköltem. Megmondtam, hogy én ilyesmit még soha nem csináltam, és nem is látom világosan az utat. Marton arra biztatott, hogy itt mindenkinek valami olyan új művészi megoldást kell kikísérleteznie, ami eddig még nem



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

volt hazai színpadon, és hogy a produkció számomra is megteremti a lehetőséget ennek az újnak a keresésére. Ezek után már nem tudtam ellenállni a feladat vonzásának.

– *Nem lehetett könnyű koreográfus létére azonnal a legnehezebb színpadi szituációk mozgását megkomponálni.*

– A kiindulópont az volt, hogy a színpadi koreográfia nem lehet öncél, hanem csak eszköz.

– *A színház Gesammtkunst jellegéről van szó ...*

– Igen, de ez számomra nemcsak esztétikai elv volt, hanem konkrét és gyakorlati feladat. Marton Endre a próbák kezdetétől hangsúlyozta, hogy a tánc a színpadon nem lehet betét, hanem kizárólag kifejezési eszköz. És hogy a koreográfiának végül is a színpadi képet kell szolgálnia.

– *És ön koreográfus létére könnyen elfogadta, vállalta ezt a követelményt?*

– Elfogadtam és vállaltam. Csak a valóra váltás okozott gondot. Miközben erre törekedtem, meg kellett fizetnem a színházi tanulópénzt is. A Marat/Sade próbák során ébredtem rá arra, mit jelent színészekben gondolkodni. Az világos volt, hogy az egyes figurák pszichikumát oly módon kell a mozgásuknak tükrözni, hogy az rafináltan primitív legyen, hogy kifejeződjön benne a mozgás-gátlásos emberek kórképe és a lehetséges aberrációk egy-egy változata is. De kezdetben nem gondoltam a tánccal való jellemzés során arra, hogy itt nem alkatilag és képzettségben erre predesztinált, a tánctechnikát magas fokon elsajátító táncosok, hanem eltérő alkatú, különböző szintű mozgáskultúrával rendelkező prózai színészek vállán van a feladat. És hogyha esztétikailag elfogadható eredményt akarok elérni, akkor mindenképpen az adott lehetőségekből kell kiindulnom. A próbák során jöttem rá, hogy a koreográfia egészét az alapmozgásokra, lépésekre és ugrásokra redukálva kell kialakítanom. Ennek megfelelően kell a jellemzés érdekében differenciálnom. Tudomásul venni, sőt ha lehet, felhasználni az egyéni adottságokat. Hogy az egyik színész kövér, a másik sovány, a harmadik nehezebben mozog. Van, akinek a remek ritmusérzékére támaszkodhatok, míg egy másik az ugrásokban nyújt többet. És amikor a Peter Weiss fogalmazta, szokatlanul részletes, már-már librettó jellegű színpadi utasításnak és a rendelkezésünkre álló kész zenének hála, sikerült időben kialakítanom a mozgások forgatókönyvét, akkor még hátra volt a színpadi megvalósítás. Az igazat megvallva nem vagyok pedagógusalkat, és bár Marton Endre a szokottnál nagyobb lehetőséget adott nekem a rendelkező-próbákon, féltem, hogy hogyan sikerül besulykolnom a színészekbe a fizikai erejüket is próbára tevő mozgásokat.

– *Végül is szerencsésen sikerült.*

– Igen, de ebben már nemcsak Marton Endrének, hanem a színészeknek is sokat köszönhetek. Volt például egy nagyon furcsa jelenet, amikor két őrült, a kádban fürdő és szónokló Marat mellett, szinte ráfonódva táncolja el a maga szerelmi kettősét. A monológ és a pas de deux szinkronba hozása csak oly módon volt lehetséges, hogy én a koreográfiában maximálisan alávetettem magam a monológ szövegének, és a mozgások rendjét - a gondolatmenetnek megfelelően tagolva - alkalmaztam a beszéd ritmusához is, de ugyanakkor, Kálmán György is vállalta a monológot kísérő táncot. Elfogadta, hogy az ő szövege nemcsak bizonyos gondolatok maximális hőfokon való kifejtése, de ugyanakkor más vonatkozásban a táncosok számára „kísérőzene". Ehhez nemcsak nagy színészi fegyelemre, de a gondolat és a produkció iránti alázatra is szükség volt. Hiszen Kálmán György-nek nyilvánvalóan a koreográfiával összhangban kellett megszabnia a drámai szöveg közlésének tempóját és intenzitását is.

– *Volt-e ehhez hasonló jellegű és igényű feladata a Marat halála után?*

– Ritka szerencsém, hogy az első feladat rögtön ilyen kemény próbatétel és a maga komplexitásában izgalmas, eredményében pedig sikeres vállalkozás volt. A produkció rangja nekem is egész sor megbízatást, sőt nemzeti színházi státuszt is hozott.

– *Mit jelentett ez a gyakorlatban?*

– Azt, hogy *a Marat halála* után minden olyan darabban benne voltam, ahol valamiféle stilizált mozgás szerepelt. Tehát nem feltétlen színpadi tánc, pantomim vagy mimus, hanem a legkülönbözőbb koreográfiai igény. Az új produkciókon kívül a műsoron levő régi dara-

bokba is bekapcsoltak, *Az ember tragé*-diájától a *Coriolamuig. Én* terveztem a *Mózes* mozgásait és *a Bűnbeesés után* parkjelenetének, esküvői képének a koreográfiáját is. A néző valószínűleg nem is gondolt rá, hogy *A vágóhidak Szent* Johannájában a tőzsdei jelenet vizuális megoldása - koreográfusi feladat. A nemzeti színházi években, Marton Endre és Major Tamás mellett jártam ki a szín-házi iskolát. Amit a színházról, a rendezői munka gyakorlatától tudok, úgy érzem, nekik köszönhetem.

– *Gondolom nem véletlen, hogy rendezői munkáról beszél.*

– Jellegéből következően a színházi munka komplex. Ez az oka annak, hogy a saját tevékenységi körömet sem tudom szigorúan körülhatárolni, hiszen a gyakorlat tőlem is megkövetelte, hogy - legalábbis a színpadi mozgások tekintetében

– játékmester is legyek. A statisztéria irányítása - ha mereven kategorizálunk

– segédrendezői feladat. És alig van olyan darab, amelyben ne szerepelne valamiféle specifikus mozgás, vívás *vagy* birkózás. Esetleg rugby, mint a *Bűnbe*-esésben. De néha a szolgák vagy a székek elrendezését kérik csak a rendezők a koreográfustól, mint Major Tamás az *Athéni* Timonban. És amikor a stilizált mozgások tervét kialakítjuk, a járások térbeli megoldásával, tempójának kialakításával a koreográfus már részt vesz a színpadi kép, a látvány kialakításában is.

– *Furcsa paradoxon jutott az eszembe. Lehet, hogy a színházi koreográfus munkája, a látvány megtervezésében való részvétele gyakran - láthatatlan?*

– Előfordul...

– *Látványos koreográfus-siker volt viszont az idén A luzitán szörny bemutatója ...*

– Az igazat megvallva, Peter Weiss-nek *ez* a műve olvasva korántsem fogott meg annyira, mint a *Marat halála.* Dramaturgiai megoldásai, a *mi* közönségünktől való távolsága miatt még berzenkedtem is ellene. De amikor sor került a színpadi megvalósításra, örültem, hogy Major Tamás musicalként akarja szín-padra vinni. És bármilyen bizarr, nem ti-tok - gondolom érződik is a produkción -, hogy ezen a nyáron láttam *a Hairt,* és nagyon megfogott. Ha valahol, ennél a darabnál maximálisan érvényesülhetett, és gondolom érvényesült is, Major Tamás „szám" elmélete. Profán lenne, ha a művel kapcsolatban a cirkusz szót használnám, pedig lényegében erről van szó. A Katona József színházbeli megoldások még hangsúlyozták is ezt a koncepciót. Számomra ez az előadás végül is az eszközök kipróbálásának tág lehetőségét jelentette. És még valamit. A részt-vevők stábjának optimális, a munkát megszépítő összhangját. Ebben a darabban a szcenikus és a színész is minden gondolatával együtt volt jelen, és *ez* segítette az én munkámat is.

– *Végül is teljesen elkanyarodtunk a színháztól. Holott korábban már említette a cselekmény nélküli, abszolút mozgáscentrikus táncprodukcióktól a tánc játékokhoz vezető utat ...*

– Nem tudom, helyes-e ez a megnevezés. Mi valójában drámákat vittünk színpadra - a tánc eszközével. Az első vállalkozást a táncművészet terén is el-uralkodó rutin és unalom elleni lázadás diktálta. Két Lorca-egyfelvonásosból - a *Don* Cristobalból és a Rositából - *kom*ponáltam egy olyan színpadi, cirkuszi játékot, amelyben a gondolatok kifejezésének és a figurák jellemzésének legfőbb eszköze a tánc volt. Alkalmaztunk ugyan szöveget és bábjátékot is, de a koncepció lényege a tánc volt. Egyévi küzdelem és *erőfeszítés* után jutottunk el a bemutatóhoz. A siker azután felbátorított, és megcsináltam - most már nem kizárólag amatőrökkel - Lorca remekét, *a Vérnászt.* Ebben már - nemzeti szín-házi kapcsolataimnak hála - a maguk újat kereső művészi ambíciójától ösztönözve olyan prózai színészek támogattak, mint Berek Kati és Iglódi István. Mellékesen hadd jegyezzem meg, hogy Iglódi komoly tánckritikusok véleménye szerint jobban táncolt a táncosoknál A kevés szöveget követelő táncos főszerepekre viszont hivatásos táncosokat kértünk fel.

- *Eddig a „múlt". A válasz a szakma és a közönség kérdésére, hogy „ki is az a Szigeti", a* Huszonötödik *Színház máris sikeres rendezője.*

Helyesbítek! Nem vagyok a Huszonötödik Színház rendezője. Az új színháznak egyáltalában nincs státuszban levő *rendezője.*

– *Tehát akkor - a Gyász rendezője ...*

– Ne értsen félre, a világért sem határolom el magam az új színháztól. Sőt, ellenkezőleg, örülök neki, hogy a kezdet legkezdetétől részese lehettem nemcsak a munkának, hanem már a színház körüli álmodozásnak is. Gyurkóval és a többiekkel együtt beszélgettünk, tervezgettünk és barátságból, az ügy iránti szenvedélyből részt vettem még a darabkeresésben is. Amikor kikötöttünk a *Gyász*-nál, és Berek Kati belevágott a maga hihetetlenül nehéz feladatába - még nem a színészi, hanem a dramaturgiai munkára gondolok -, valahogy magától értetődött, hogy a darabot én fogom rendezni. Így azután, amikor megbíztak vele, már időm és okom sem volt csodálkozni.

– *Az előbb Berek Kati dramaturgiai munkájára utalt ...*

– Nem véletlenül. Mert Berek Kati nem szívesen beszél róla, de szerintem nem lehet nem tudomásul venni, hogy az adaptáció munkájában is az övé az oroszlánrész

– *Hogyan is került végül ez a különös monodráma a színpadra?*

- A szövegnek is, színpadi megvalósításának is több változatát végiggondoltuk. Színház híján lakásban, presszóban és a Vasas helyiségében dolgoztunk. Ha ugyan a végtelenbe nyúló előzetes viták és fáradhatatlanul gyakorolt etűdök besorolhatók a szabályos színházi tevékenység, színháZi munka formái közé.

– *Hogyan jutott cl a néma kórus külön[l]egesen érdekes megoldásához?*

– Úgy érzem, hogy ez nem saját lelemény, hanem kézenfekvő és majdnem kötelező dramaturgiai lehetőség volt. Nem szeretnék a *hagyományokra* utalni, olyan nyil[v]ánvaló a görög kórus példája. Inkább csak *arra* a munkánkat meghatározó igazságra, hogy a monodráma nem tekinthető kamaramuzsikának, hogy zenei megfelelője inkább a Zongoraverseny. A Németh László-i mű epikus jellege, mihelyt egy meghatározott asszociációs rendszer-be transzponálódott, szinte magától vetette ki a vállalt jelzésrendszertől *idegen* elemeket. Elsősorban a naturális motívumokat, azután például a színpadi ki-be-mászkálást. Munka köZben úgy éreztem, hogy ha egyszer felállítottuk a játékszabályokat, a továbbiakban már csak alkalmazkodni kell hozzá. Mint ahogy a költő számára, ha szonettet ír, szükség-szerűen adott a négy-négy, három-három soros versképlet.

– *Nem érzem szerencsésnek a hasonlatot! A szonett-forma hagyományos és kötelező érvényű, mindenkori kötöttség.* A Gyász *színpadi megoldása viszont új és egyszeri.*

- Lehet, hogy igaza van. Ami a meg-oldás *egyszeriségét* illeti, bizonyosan. De én inkább azt akartam a hasonlattal érzékeltetni, hogy a kialakított elképzelés egyszerűen kirekesztette a játéktérről a felesleges elemeket. Hogyha rendezőként

elfogadtam azt a koncepciót, hogy Berek Kati nem megszemélyesíti Kurátor Zsófit, hanem felmutatja a tragédiáját, akkor ez a majdnem templomi rítussal rokon koncepció megköveteli azt is, hogy a többiek - emberek és tárgyak - ministráljanak neki. A nők, az árnyak és a tárgyak is. A színpadképben, amit kialakítottunk, a vödörnek és a kötőtűnek is játszania kell.

– *Gondolom, ennek az összhangnak a megteremtése volt a legnehezebb rendezői feladat. Hiszen ezen múlt az egész játék stílusa.*

– A stílus elvi alapja az a szándék volt, hogy ne „egy az egyben" paraszt-drámát ábrázoljunk. A realizálás során viszont *a Marat halála* előadásának az a törekvése és tapasztalata vezetett, hogy mindenképpen meg kell őrizni a szó, a mozdulat és a mozdulatlanság harmóniáját. Hogy ezt kell szolgálni a jelenetek szcenírozásával és montírozásával is. A játéktér állandósága is megkövetelte a színpadi hangsúlyok megkomponált változását. Enélkül menthetetlen unalomba fulladtunk volna. A monotónia elkerülésének legfőbb eszközét a színpadi elemek változó hangsúlyában láttam. Hogy az állandóan jelenlevő kórus a mű és a gondolat logikája szerint hol meghatározó színpadi erő, ha úgy tetszik, néma fő-szereplő legyen, máshol viszont szinte beolvadjon a háttérbe, és csak stilizált keretként szolgálja a főszereplőt. Rengeteg gondot okozott az is, hogy miként tudjuk szöveg nélkül, kizárólag a kórus tagjainak mozgása révén ábrázolni és érzékeltetni a falu Zsófitól való elidegenedését is. És miközben a művészi megoldásokkal kísérleteztünk, szüntelenül technikai problémákkal találtuk magunkat szemben. Hogyan lehet húsz darab ötszázas spotlámpát szerezni, ha egyszer nincs? Hogy győzi egy szem profi színpadi munkásunk ezt a nagyon is bonyolult szcenikai munkát? .. .

– *Milyen volt a koreográfus és a rendező Szigeti Károly „együttműködése" a próbák során?*

– Viharosabb, mint gondolná. Még jóval a bemutató előtt felvette a mű egyik jelenetét a tévé. Sikerült a drámában lényeges funkciót hordozó ágyjelenet köré egy, a képernyőn látványos, artisztikus táncot komponálnom, az öregasszonyok számára. A táncosokból lett kórustagok örültek, a tévében is mindenki-nek tetszett. És nekem is fájt a szívem, amikor a későbbi színpadi próbákon mégis leállítottam ezt a motívumot, mert artisztikuma ellenére betétszerűnek - tehát zavarónak, idegennek - éreztem. De a koreográfusnak ebben az esetben nem is a rendező, hanem a mű parancsolt!

– *Most a Gyász után végre rendezőnek érzi magát vagy ma is inkább koreográfusnak?*

– Szeretném, ha a jövőben sem kel-lene - egyre kevésbé kellene - a kettőt elválasztanom. Tulajdonképpen engem nem az eszköz izgat, hanem inkább a gondolat és maga a színház - mint korunk legkomplexebb művészete.

Az a fajta modern színház, amelynek nemcsak nyugaton, de körülöttünk, a szomszédban is egyre több híve és mestere van. Tovsztonogov és Grotowski, Besson és Ljubimov színháza ... És a sajátunk, amelynek az útját, profilját még csak most keressük. Bízom benne, *hogy* ebben a színházban megvan az én helyem is, hiszen a koreográfus - vég-eredményben - táncrendező. Én pedig akár rendezőnek vallom magam, akár koreográfusnak - szívem szerint -, szín-házi ember vagyok. Az újat kereső, modern színház szerelmese.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

A Szókratész-szenvedély színháza

A Huszonötödik Színház *Szókratész védőbeszéde* előadása különleges színházi eseménnyel ajándékozott meg, holott nemcsak az olcsó hatásvadászat hiányzik belőle, de látszólag még a legnemesebb emocionális hatáseszközök is. *A Szókratész védőbeszéde* a ritka puritán produkciók közé tartozik: az előadás úgyszólván nem több mint egyetlen színész *jelenléte* a színpadon, s Haumann Péternek egy olyan gesztusa sincs, melyet kiemelve ragyogó színészi megoldásról, technikai felkészültségről, színpad iatlan helyzetek drámává forrósításáról beszélhetnénk. Holott nem tudom, mikor láttunk - s főként fiatal színésztől! - ilyen ragyogóan megoldott játékot, ilyen technikai fölényt és biztonságot, ilyen forró színházteremtést. Csakhogy itt mindez *valami által* történik; itt úgy tűnik, nem a szoros értelemben vett mesterségbeli kérdések a mesterségbeli megformálás első kérdései. A puritánság ezúttal nem negatív kategória. Lemondás mindarról, ami hamis. „Ahogy nem tudok, nem is vélem azt, hogy tudok" - mondja ki Szókratész a bíráit megsemmisítő *szerény* következtetését; s hasonló szerénység jellemzi ezt az előadást: az a puritánság, ami elvet mindent, csak azt nem, ami izzik; az a lemondás, ami kirostál mindent, csak azt nem, ami igaz.

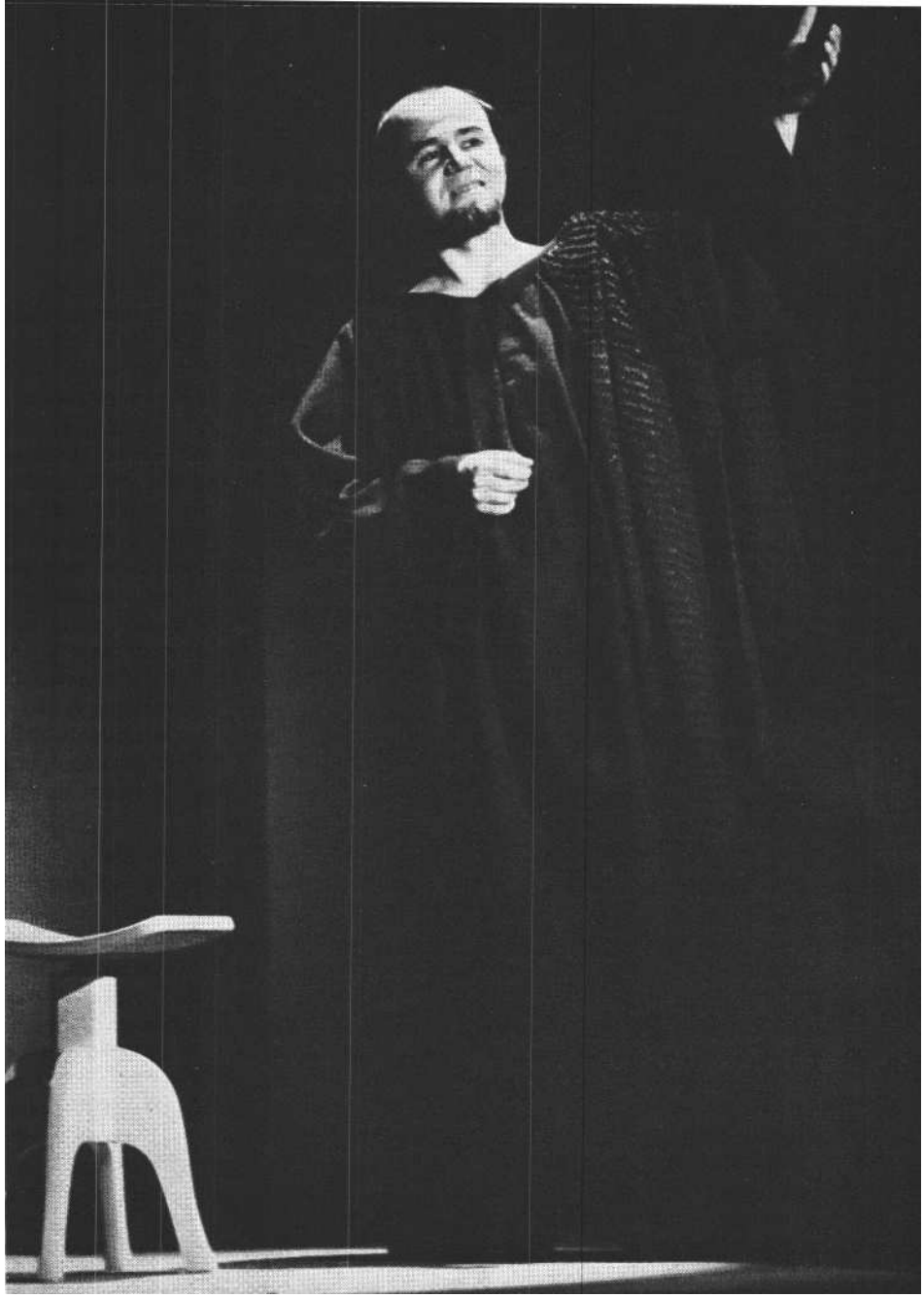
A ***rendező***

A háttérben marad. A konkrét színházi előadást a színész teremti meg. Előbb mégis a háttérben álló rendezőt, Horváth Jenőt kell vallatóra fognunk. A rendező kiindulópontja a szókratészi igazságkeresés szenvedélye volt: az a szenvedély, mellyel ez a több mint kétezer évvel ezelőtt élt görög gondolkodó makacsul a felszín mögötti összefüggéseket kereste, makacsul és óriási nyugalommal az ellentmondó emberi magatartások rejtvényét igyekezett megfejteni, rendületlenül csak az igazságra összpontosítva figyelmét. Pontosabban az igazság keresésére, erre az önmagát folyton újraszülő lázas folyamatra. Ilyen értelemben te-kinti Horváth Jenő és Gyurkó László (aki nyilván programadó drámaként választotta *Szókratész védőbeszédét*, Németh László *Gyásza* mellett ezzel nyitva meg színházát) a szókratészi magatartás

vállalását az elkötelezetten marxista színház alapelvének. Ez a színház csak azt tartja modernnek, ami igaz, s ezért látszatra egészen hagyományos színház; sőt a hagyományos színház jól bevált hatáseszközeivel sem él, de nem keres *modern* hatásokat sem. Nem esztétikailag kiagyalt eszközökkel kívánja megteremteni a színházi élményt, melynek el-idegeníthetetlen része a nézők valami-féle aktivizálása, bevonása, *részessé tétele a* játékban, hanem az igazság keresésével. Ez viszont - megkeresni a világ dolgaiban, *ellentmondásaiban az* igazságot - a legősibb és legelemibb emberi törekvések közé tartozik, ha ugyan nem mindenek előtt való: minden meg-ismerés forrása. Innen van egységesítő ereje.

Ez a program elsősorban világnézeti állásfoglalás. De esztétikai állásfoglalás is. Felmerül tehát a kérdés: mitől színház *a Szókratész védőbeszéde?* Platón nem írt drámát, erről mindenki meggyőződhet, aki kezébe veszi e filozófiai röpiratot (avagy hogyan határozhatnánk meg műfaját, hisz nyilvánvalóan - a szó legjobb értelmében vett - népszerű filozófiai munkáról van szó). Platónnak csak annyi köze van a drámához, hogy számára a filozófiai érvelés legmegfelelőbb ki-fejezési formája a dialógus. Ez azonban nem véletlen; s ha mondjuk, *a Szókratész védőbeszéde*, csakúgy mint *a Lakoma*, dialógus, az azt is jelenti, hogy ez a filozófiai érvelés drámai érvelés is. A filozófiai röpiratban tehát nem is annyira a forma, hanem *a módszer a* dráma.

Horváth Jenő innen indul el. A szín-ház lényege, mint említettük, nála a szókratészi szenvedély lesz. Szókratészben - azáltal, hogy az *igazságot* keresi - tökéletes, mondhatnánk, klasszikus harmóniában van a magán- és a közéleti ember. Szókratész mindenekelőtt önmaga elé állít etikai követelményt: meggyőződése, hogy elsősorban tőle mint állampolgártól függ az állam milyensége: attól, hogy mennyi energiával, készséggel, értelemmel vesz részt a közéletben. Pontosabban nem is *részt vesz* a közéletben, ha-nem *része* annak, hisz privát lét és köz-életi lét együtt lélegzik benne. És mert része az államnak és tudatosan az, nem a hatalmat támadja, hanem az állampolgárt kérdezi felelőssége felől. Mert nem-csak az állam felelős az állampolgárért, hanem az állampolgár is az államért, az egyén a közösségért; s a szókratészi kutató szem, amikor a társadalom hibáit vizsgálja, a rejtvényt: óhatatlanul eljut -



PLATÓN: SZÓKRATÉSZ VEDŐBESZÉDE (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
HAUMANN PÉTER SZÓKRATÉSZ SZEREPÉBEN

a *saját* állampolgári felelősségéhez. A dráma épp ez: Szókratész, aki a legtudatosabb, ha úgy tetszik, a legtökéletesebb állampolgár, épp e tudatossága által hív-ja ki a hatalom haragját (akár az állam képviselői, akár a hatalommal vissza-élők: a bírák). Így lesz a *filozófiai módszer* drámává: következetességével ugyanis a valóság megváltoztatását követelné, a vádlott és vádló felcserélését; ha tehát a bírák felmentik Szókratészt, önmaguk felett mondanak ítéletet.

Mindez mit jelent ma számunkra?

- Ami nekem az örömet jelentette ebben a rendezésben - mondta Horváth Jenő, amikor az előadásról beszélgettünk

amiből ez megszületett bennem, nem más, mint Szókratész állampolgári felelőssége. A modern darabok rendszerint az államot teszik felelőssé, mint ahogy a modern ember is szereti a felelősséget az államra hárítani. Nemegyszer tanúi lehetünk annak is, *hogy* mi, a szocialista állam polgárai is mintegy készen szeretnénk megkapni az államtól a szocializmust. A szókratészi magatartás nagy tanulsága, hogy csak akkor van jogunk igényeket támasztani, ha elfogadjuk a város törvényeit, vagyis mint Szókratész, saját állampolgári felelősségünkből indulunk ki. Van azonban ennek a szókratészi pernek egy másik síkja is: a tehetséges és a tehetségtelen ember küzdelme; annak az embernek, aki lát, és annak, aki képtelen látni, örök drámai összecsapása. Es úgy hiszem, ez is benne van az előadásban.

Ez a rendezői szempont ad eligazítást a Huszonötödik Színház Szókratész-drámájának megítéléséhez. Horváth Jenő rendezésében egy kétrészes darabot láthatunk, melynek első része a voltaképpeni

Szókratész védőbeszéde, a második pedig *a Kritón* és *a Szókratész halála* dramatizált feldolgozása. A „cselekmény" tehát: az első részben Szókratész előadja védőbeszédét, a bírák bűnösnek találják, majd halálra ítélik; a második részben Kritón, a tanítvány meg akarja szöktetni a börtönből Szókratészt, a mester azonban bebizonyítja, hogy ezzel önmagát árulná el, s végül - a börtönőr utasítására - kiissza a méregpoharat. Hermann István a SZÍNHÁZ 1971/1. számában a Huszonötödik Színházról írva, a Szókratész-előadással kapcsolatban megállapítja, hogy a második rész korántsem olyan meggyőző, mint az első, mert „a nézőközönségben már nem él és nem is élhet az athéni közösség morálja, sem semmi ahhoz hasonló". Csakhogy ez az első részre is érvényes lehetne. Vagyis nem annyira arról van szó, hogy a nézőtéren - mely az előadáson *tárgyalóterem* (a képzeletbeli bírák a karzaton ülnek stb.) - nem az athéni férfiak foglalnak helyet, s az ott ülők nem tudják magukat athéni férfiaknak érezni, hanem sokkal inkább arról, hogy az első rész, melyben Szókratész állampolgári-emberi felelősségéről tesz tanúságot, a mi szituációnk is: Szókratész szavai nemcsak azt mondják el, amit első szinten jelentenek, s nemcsak a tehetség és a tehetségtelenség, látás és szűklátó-körűség drámáját idézik, hanem ez a küzdelem *elsősorban* a mi problémánk. Keressük magunkban Szókratészt, és felismerjük benne azt az elkötelezettséget, amit vallunk, vagy aminek szükségszerűségére épp itt az előadáson döbbenünk rá, s ezért úgy érezzük, személy szerint döntenünk kell Szókratész perében. Ilyen értelemben Szókratész halála viszont nem a miénk, puszta absztrakció marad, mely ugyan elméletileg megtörténhet, de nem szükségszerű ma, Magyarországon, 1971-ben. Igaz, kétezer évvel ezelőtt megtörtént. A nézőtéren azonban, így igaz, nem az athéni férfiak ülnek. Ebben a részben tehát eltűnik az aktivitás élménye a szín-házból, mert a szavak egydimenziósra redukálódnak.

Holott:

- A próbákon sok szó esett arról - mondotta Horváth Jenő az említett beszélgetés alkalmával -, hogy mit hordoz a szó, amikor megjelenik a színész száján. Kétségkívül szükséges a színész mesterségbeli felkészültsége, a világos és tiszta kiejtés, enélkül lehetetlen színházat csinálni, de ez önmagában még csak mesterség. A művészet ott kezdődik, amikor a szavak asszociációkat keltenek, s ha az egyes szavaknak minél több dimenzióját keltjük életre, annál több asszociációt teremtünk. Amikor valakivel beszélünk, egész „radarunkat" ráállítjuk, s az így

PLATÓN: SZÓKRATÉSZ VÉDŐBESZÉDE
(HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
HAUMANN PÉTER SZÓKRATÉSZ SZEREPÉBEN

létrejövő hullámok az életben számtalan dimenziót hordanak; itt a színházban viszont annál teljesebb értékű alkotás születik, minél inkább rá tudja állítani „radarját" a színész a közönségre. Ezért a próbákon egyik fő problémánk a hamis monodráma elkerülése volt, s így eleinte statisztákat állítottam be, akik az athéni férfiakat jelképezték. Szókratész hozzájuk beszélt, emberi kapcsolat született köztük, a színész ráállt közönségére, a statisztákra, s a próbák végére kiderült, hogy nincs is szükség a statisztákra. Az előadáson a közönség statisztál.

A közönségnek ez az aktív résztvevővé transzformálása, mint fentebb mondottuk, főként az első részben sikerült, mely egyébként is a dráma súlyosabb fele. (Csak zárójelben: ott a színházban fel-merült bennem a kérdés, vajon nem lett volna-e teljes értékű dráma csak a védő-beszéd színpadra állítása?) A színész és néző közötti kapcsolat létrejötte azonban máris további kérdést vet fel: a konkrét színészi szerepmegoldás vizsgálatát.

A színész

A színpadon áll, amikor nyolc óra előtt néhány perccel belépünk a nézőtérre. Mozdulatlan. A gesztus, ami állóképként elénk vetül, már jellemrajz: azok közül a minimálisra redukált színészi pózok közül való, melyek Szókratészt jelzik. Haumann Péter játékában ugyanis ritka színészi teljesítménnyel találkozunk: tökéletesen azonosul a szereppel, minden percben Szókratész - és mégsem az. Anélkül, hogy kilépne belőle, „elidegenítene" vagy stilizálna.

Fentebb nyomon követtük, hogyan lett a filozófiai okfejtés színházzá; a vázolt összetevők azonban mintegy csak háttért szolgáltatnak a színészi színházteremtéshez. *A Szókratész védőbeszéde* lényegileg egyszemélyes színház, s végül minden azon múlik, hogy gesztusban, szóban, önreakcióban hogyan oldja meg a színész szerepét. Haumann szerepmegoldásának titka a gesztusok Szókratész-gesztusokká lényegülése. A gesztusok e transzformációja azonban közel sem jelenti, hogy Haumann *mímelné* a kétezer éve élt görög gondolkodót, hogy a valóságos - hetvenéves! - Szókratész illúzióját akarná kelteni, vagyis, hogy a Szókratész-gesztusok ne maradnának mindvégig nyíltan gesztusok is. A romantikus és avítt „beleélés" helyett Haumann önmagából bontja ki Szókratészt. Ehhez persze egészen mély *találkozásra* van szükség, egyfajta alkati rokonságra, azaz ha a rendezői megközelítésben felfedeztük a szókratészi szenvedélyt, úgy a színészi játékban is ott kell lennie. És Haumann Péter ilyen színész: szenvedélyesen fejti fel a látszatigazságok rétegeit, s valóságos belső ragyogás égeti, amikor az igazi összefüggést megleli.

Nem véletlen ez a megfogalmazás: Haumann Péter nem úgy tesz, mintha meglelné az igazságot, hanem valóban megleli; mert nem egyszerűen a szöveget tanulta meg, hanem a mögötte rejlő logikát, a logika szédítő szenvedélyét, mely ugyanúgy felszabadítja az intellek-

PLATÓN: SzÓKRATÉSz VÉDŐBESZÉDE (HUSZONÖTÖDIK SZÍNHÁZ)
HAUMANN PÉTER SZÓKRATÉSZ SZEREPÉBEN

tust, mint a mámor vagy az erotika az ösztönöket. Tiszta intellektualitás fénylik tehát Haumann Szókratészében, mely épp szenvedélyes tisztaságával már emocionális, érzelmi is. És ezért teljes értékű színház. Előre tudást csak annyit érzünk benne, amennyi a hetvenéves Szókratészben is lehetett, önbizalomból, mert tudta, hogy nyugodtan rábízhatja magát saját logikájára és érvelésére. Haumann Szókratésze *így* hetvenéves, s Haumann ilyen értelemben *éli át* Szókratész szerepét; amikor tehát a gesztusok transzformálásáról beszélünk, nem idegen gesztusok magára vételéről van szó. Ezért Haumann Szókratésze mindenfajta aktualizálás nélkül mindvégig huszadik századi gondolkodó, egy közülünk, akik a nézőtéren ülünk; s kétségkívül ennek döntő szerepe van benne, hogy szavai valóban többdimenziósak, hogy a színházban létrejön az az aktív kapcsolat színész és néző között, mellyel a mai színház oly sokszor adós marad, s ami nélkül nincs igazi színházi élmény.

Szókratész azt mondja, hogy „ezer-szeres szegénységben élek az isten szolgálata miatt", s Haumann egy pillanatra, mintegy véletlenül *az isten* szó kiejtésekor megérinti a homlokát. Ami nem-csak a szókratészi istenfogalom dialektikájára utal, hanem egyik aspektusát kiemelve (vagyis hogy voltaképp az emberi szellem szolgálatáról van szó), egy modern asszociáció is rejlik ebben. A szerepnek ezek *az* apró, kidolgozott *jelzései,* melyek egyrészt Szókratészt adják, másrészt azonban Haumannt, vagyis a mait, adott esetben tehát az „örökérvé-nyűt", az általánost, a szavak, mondatok többdimenziós megjelenítésének e színészi eszközei azt is tanúsítják, hogy a színészi átélés Haumannál *tudatos* és kontrollált művészi alkotófolyamat.

Sorolhatnánk a példákat. Azt, ahogy mosolyogva és ironikus fölénnyel beszél a halálról, s ez a lenyűgöző mosoly borzongásos félelmet ébreszt bennünk, akik a nézőtéren ülünk. Erre a mosolyra minden idegünkön tiltakozás fut át: mi, akik a tárgyalóteremben foglalunk helyet, még megakadályozhatjuk halálát? Mert az ítélet kimondása előtt, amikor Melétosz visszatér a karzatra a bírák közé, Szókratésznek meg kell értenie, hogy halál vár rá. Csak egyetlen másodperc-villanásra ott a rémület a szemében, a természetes halálfélelem, de ez az ellenpólus ugyanolyan diszkrét és finom színészi esz-köz, mint az isten-szellem utalás: inkább elő kell bányásznunk a játék szövetéből, semhogy tolakodóan didaktikus lenne. Vagy említhetnénk a börtönjelenetet, amikor Kritónnak elmagyarázza, miért nem szökhet meg: az a tűz, amivel eset-leges szökését kárhoztatja, azt is mutatja, hogy itt már nem is annyira Kritón tévedése, mint önmaga felébredt gyengébb énje fölött mond ítéletet.

Iszonyú feszültségek rejlenek tehát e puritán színészi gesztusok mögött. De a legalapvetőbb színházteremtő feszültséget mégis abban véljük felfedezni, amivel a szerepmegoldás elemzését kezdtük. A Haumann-gesztusok Szókratész-gesztusokká való lényegülése ugyanis rendkívüli erőfeszítés és próbatétel a színész számára. Önmaga küzdelmes átformálását, szinte testi átalakítását követeli; s Haumann ebben a küzdelemben valóban saját teste szobrásza lesz, ahogy kibontja magából Szókratész alakját. A színészi alkotás műhelytitka ez. Azt azonban a kritikus és minden néző egyaránt meg-állapíthatja, hogy a belső formálódás átlényegülés tüze ott ég Haumann Péter leghalkabb és legszerényebb perceiben is.

SAÁD KATALIN

Játéktér és látvány

Gyarmathy Ágnes díszleteiről** és **jelmezeiről

A színház nemcsak színészt és közönséget jelent, nemcsak játékot, hanem egy meghatározott teret is. Jóllehet ebben a megállapításban nincs semmi megrendítően újszerű, következetes végiggondolása mégis valóságos forradalomra késztette a díszletművészetet: a múlt század festett színpadképeitől az interieur-díszleteken át a színháztér sajátos képző-művészeti megkomponálásáig a szcenográfia hatalmas utat járt be, s ma a díszlet és a jelmez, vagyis a színház képző-művészeti alkotóelemei, a látványaspektus mindenütt a színházi stílusok alapvető, meghatározó része. S bár hazai szín-házművészetünknek ez utóbbi jelenség még egyáltalán nem jellemzője (néhány díszlettervezőnk fel is panaszolta a SZÍNHÁZ hasábjain, hogy színházi köz-tudatunk a díszletet csak háttérnek te-kinti), nem nehéz elképzelnünk olyan színházat sem ahol a látványaspektusnak döntő, színházteremtő szerepe van, mint más színházi irányzatok esetében a színészi játéknak vagy az írott drámának. Gyarmathy Ágnes, úgy látszik, ahhoz a színházhoz vonzódik, melyben jelentős szerep jut a kosztümöknek, a kellékeknek, a díszletelemeknek, a színészi maszkok megtervezésének. Ilyen volt például a Debreceni Csokonai Színház Kis Színpadának két eddigi előadása, a Giricz Mátyás rendezte *MacBird* és *a Negyven gazfickó meg egy ma született bárány*. Ez a két előadás is, melyeknek különösen atmoszféráját dicsérte a kritika, arra is jó példa, hogyan kérnek részt a szcenikai eszközök a játék varázsának létrehozásából, hogyan transzformálódik a játék az eszközök és a színész kölcsönhatása által magas művészi élménnyé.

Gyarmathy Ágnes rendszerint együtt tervezi egy adott előadás díszleteit és jelmezeit. Nálunk ez meglehetősen ritka még, szinte érdekesség számba megy. Úgy látszik azonban, az önálló rendezői elképzelés, az a korszerű színház, melyben a rendezőnek valóban van mondanivalója, mindinkább megköveteli a képző-művészeti aspektus egységes esztétikai megoldását is, ami maga után vonja a

díszlet- és jelmeztervezés összekapcsolását. Legutóbb például *A luzitán szörny* színpadi megvalósítása is erre mutatott: Major Tamás rendezése többek közt Keserű Ilona egységes, egymásra utaló díszlet- és jelmezterveinek is köszönhette a sikert.

Erről, a díszlet- és jelmeztervezés egymásra utaltságáról kérdezem Gyarmathy Ágnest:

- Úgy érzem, felemás munkát végzek, amikor csak az egyiket tervezem meg, külön a jelmezt vagy külön a díszletet. A színház, mely ugyan természeténél fogva kollektív művészet, mégis, mint minden művészet, homogenitásra törekszik. S azt hiszem, épp elég művészi küzdelmet jelent az írói, a rendezői - sőt a színészi - és a képzőművészeti szempont. De az egységes látványra való törekvéssel egy egészen gyakorlati szempont is összefügg: sokkal könnyebb önmagammal szembeszállnom, hogy egy-egy érzésem szerint oda nem illő vagy egymást ütő ötletről lemondjak, mint valaki mást meggyőznöm, hogy egy ötlete, sőt egy szín, egy forma, egy anyag milyensége üti az enyéimet, és fordítva. Valamiképpen belső igényemmé lett, hogy a színház képzőművészeti oldalát a maga teljességében - beleértve a kellékeket és a színészi maszkokat is - megtervezzem, s a maga egységében, összefüggésében lássam és láttassam. Lehetséges, hogy azért is annyira természetes ez számomra, mert hosszabb ideig tanulmányoztam a lengyel szcenikát, s képzőművészeti, művészettörténeti ismereteim nagy részét is ott szereztem, Lengyelországban pedig a jelmez- és díszlettervezést, akárcsak a legtöbb európai országban, együtt tanítják. A lengyel színház nagy jelentőséget tulajdonít a látványnak. Néha talán túl nagyot is. Pedig szerintem a tervezésben semmit nem szabad, ami csak szép, ami csak a látvány kedvéért van; mindent szabad ellenben, ami az író mondanivalóját, a rendező koncepcióját kifejezőbbé teszi a közönség számára.

S ha mondjuk, megfordítjuk a tételt: ha a rendezőnek nem a szépre, hanem valami visszataszítóra, ízléstelenre van szüksége a színpadon? A debreceni Hungária Kamaraszínház Fényes Márta rendezésében mutatta be még 1968-ban *a Ne szóljatok bele!* című zenés vígjátékot, melynek díszlet- és jelmeztervét Gyarmathy Ágnes készítette. A darab második felvonása egy pedellus szoba-konyhás lakásának a konyhájában játszódik. A konyhában egy nagy, agyonhasznált fotel, mely első lábai helyett vastag könyvekre, valószínűleg bekötött magazinokra támaszkodik, egy nagystílű, zöld ernyős szalonlámpa, de ugyanakkor egy feltűnően modern, vadonatúj konyhaasztal és hokedli; a hokedlin gyümölccsel díszített lavor, sparhert, melynek vastag, csúnya kályhacsöve azonban festett, s ez képezi a színpad egy részének hátterét, az ugyancsak odafestett blondelkeretes rút fehér macskával és a valószerűtlenül nagy befőttes üvegekkel stb. Mindezt a háttérben végül is egy óriásira méretezett konyhafalvédő zárja egybe, két hatalmas hímzett galambjával. A nevetségesen csúf tárgyak együttesének azonban volt valami vonzó bája is.

- Szerintem ezek a tárgyak jellemzik ezt a figurát, ízléstelen, giccses lakását. Ezt a giccses lakást azonban nem tudtuk volna pusztán a valódi giccs színpadra állításával megjeleníteni, mert minden tárgy hatványozott erővel jut el a nézőhöz, hisz a giccs a színpadon nem egy-szerűen csak giccs. Annak az ízléses f ormának a bizarrá felfokozott változatát kellett megtalálnunk, mely az átlag ízlésű nézőt az ízléstelenség erejével meghökkenti, nem pedig mérgezi. Így a feladatunknak az volt a lényege, hogy ízlésesen fejezzük ki az ízléstelent.

GYARMATHY ÁGNES JELMEZTERVEI A GÖRÖG TRAGÉDIÁKHOZ (FIAIMON ÉS ANTIGONÉ)

A Ne szóljatok bele! beépített, tipikus, jellemző tárgyakkal telezsúfolt színpadképe nemcsak helyszínül szolgál, nem intérieur, egyszerre elvontabb és konkrétebb is az intérieurnél. Az egyes tárgyaknak önálló életük van a színpadon, lényegük mégis a kölcsönhatás. Ez a kölcsönhatás azonban - a tárgyak egyedi jelentése által - mélyebb összefüggéseket mutat meg, mint amire a legkiválóbb intérieurdíszlet valaha is képes lenne. Ha ennek a díszlettervezői módszernek az ihletét keressük, felmerül a kérdés, vajon a díszlet tervezésekor a színhely értelemszerű ábrázolása-e a cél vagy a darab szellemének költői, bizonyos értelemben már jelképes megfogalmazása?

– *Erre nincs recept. De bevallom, nem kedvelem az intérieurdíszletet. Nem azért, mintha nem tudnám megcsinálni, hanem mert túl egyszerűnek érzem. Ahol tehát nincs föltétlenül szükség rá, ott arra törekszem, hogy ne helyszíneket tervezzek, hanem az írói gondolatnak megfelelően tipikus ábrázolását adjam annak a térnek, melyben a szereplők mozognak. Nem szívesen határolom el fallal a teret. Szívem szerint közeget szeretek teremteni, mellyel a nézőt hangulatilag predesztinálhatom az írói és rendezői mondanivaló befogadására. S ha mégis intérieurt tervezek, valamiféle hangulatot próbálok vele megragadni: például a* My fair lady *báljelenetét nem egy konkrét bálterembe képzelem, ha-nem egy olyanba, melyben ott van a zene, amelyben nemcsak az a konkrét bál, hanem minden bál egy kicsit benne van. Ezáltal válik többé az intérieur az intérieurnél, s ezzel meg is szűnik az intérieur problémája.*

– *A My fair lady* elképzelt színpadi báltermében tehát ott az ítéleted a bál résztvevőiről is. Ahogy a pedellus bútoraiban is ott volt az ítéleted a pedellusról, s nem is csak róla, hanem mindazokról, így *vagy* úgy, akiket drámai kapcsolat fűz ehhez a pedellushoz. A díszlettervezés, s a jelmezé talán még inkább, világnézeti-esztétikai állásfoglalás is tehát? Másképp fogalmazva: a tervezőnek lehet egyéni mondanivalója is?

– *Természetes.*

– És az írói-rendezői mondanivaló?

– *Ideális esetben a rendező olyan író darabját rendezi meg, akivel találkozik a*

mondanivalója. Ugyanígy, ideális esetben, a rendező és a tervező művészi szá^n^déka is rokon. A rendezővel való együttműködés legfőbb feltételének azt érzem, hogy ne legyen köztük ízlésbeli különbség. Természetesen ez esetben is sokkal bonyolultabb a színházi alkotás: minden-ki szolgálja a közös *elgondolást, de egyszersmind a saját gondolatait is kifejezi. Ez adja meg a színházi előadás dialektikáját: ha a tervezőnek vagy a színésznek nincs saját mondanivalója, csak végrehajtja a rendező utasításait, lapos, élettelen színház születik.*

Legutóbbi díszlettervében, melyet a Debreceni Csokonai Színházban Ruszt József rendezésében bemutatott Mesterházi-drámához, *a Férfikorhoz* készített, jól nyomon követhetjük „az intérieur-probléma megszűnésének" folyamatát. Minthogy a darab dramaturgiája a piscatori időbontásra épül, olyan színpadot kíván, melyen az összes színhely egy-szerre van jelen, a darab egyes részletei az adott intérieurökben játszódnak. Gyarmathy azonban egységes, homogén közeget teremtett az egyes színhelyekre legjellemzőbb elemekből, így a kőfaragó műhely, a szobrászműterem, az albérleti szobák tipikus bútordarabjaiból. A látvány a legjellemzőbb naturalista elemekből áll egybe. A különböző, pillanatnyilag játszó elemeket fényhatások emelik ki a montázsból. Minthogy a cselekmény időbontása erős koncentrációt kíván a nézőtől, a díszletnek nem a látványjellege dominál. Különösen vonatkozik ez a kosztümökre, Gyarmathy te-hát nem használ erős színeket. A darab izgalmas szcenikai feladata a *Hispánia* szobor megoldása. Mivel ez a szobor a történet szerint sokrétű szimbolikájánál fogva zseniális műalkotás, semmi-féle effektív, a tervező által készített szobor nem elégítheti ki ezt az igényt. A szobornak mégis meg kell jelennie. Ezért a tervező és a rendező abban látták a megoldást, hogy egy tényleges körplasztika-szobrot sziluettben láttatnak, szabadjára engedvén ezzel a néző fantáziáját, hogy önmaga fogalmazza meg magának a zsenialitást, s a saját Hispániáját lássa meg a szobor sziluettjében.

Az intérieur tehát a Gyarmathy-féle színpadon sajátos átalakuláson megy át: a naturális elemek, berendezési tárgyak valamiképpen az emberek tulajdonságait is hordozzák, azt is mondhatnánk, Gyarmathy bizonyos értelemben ellen-interieurt teremt. De valójában ott érzi magát a legjobban, ahol nincs kötve az adott színhely értelemszerű ábrázolásához. Illyés Gyula Kegyencének emlékezetes debreceni előadása ilyen lehetőség volt a tervező számára. A dráma történetiségét és maiságát naturalista-realista formák merész összemontírozásával ragadta meg a díszlet: meztelenségükkel hivalkodó testrészek halmazata - vakító fehérségű gipszfejek, kezek, lábak: római kori szoborrészletek riadt oszloppá fonódása - a modern tömegmészárlások szkizofréniáját idézi; vagy: fejétől-végtagjaitól megfosztott, klasszikus formálású női szoboralakon különböző nagyságú fogaskerekek, tipikusan modern ipari termékek uralkodnak cl, mint-ha ezek szabdalták volna fel e klasszikus formát, de a montázsban helyet kap a levágott, még karcsú, elegáns mozdulatot őrző kar, a szép tartású fej, s ettől ismét elszakítva a hosszú női haj is. Gyarmathy rátalált azokra az ismertető-jegyekre a ruhák bája színében, a meztelen formák vakításában, melyek nem fel-, hanem megidézik a romlott római kori levegőt.

*GYARM*ATHY *ÁGNES* JELMEZTERVE JEVGENYIJ *SVARC SÁRKÁ*NY CÍMŰ *DRÁMÁJÁHOZ*

Gyarmathy színpadképének látványa erőszakos és konok. A Hungária Kamaraszínházban bemutatott *Kegyenc* színpada ékalakjával, díszletelemeinek kihívó bizarrságával szuggesztíven belénk ha-tol, a Kis Színpad stúdióelőadásai, a *MacBird* és *a Negyven gazfickó* díszlet-, jelmez- és kelléktára zsúfoltságával provokál. A színészt intenzív játékra ingerli - a nézőt a játékban való intenzív rész-vételre.

Barbara Garson *MacBirdje* az amerikai politikai élet Kennedy-Johnson konfliktusának Shakespeare-paródiája. A díszlet szalmatetős Shakespeare-színpadot jelez, de a terem a modern társadalom tipikus hírközlő eszközével, újságokkal van kitapétázva. Ami azt is mutatja, hogy a Kis Színpad szcenikájának tervezésénél Gyarmathy valóban az egész já-

GYARMATHY ÁGNES JELMEZTERVEI
BARBARA GARSON MACBIRD CÍMŰ DRÁMÁJÁHOZ.

tékteret birtokába veszi, melynek a nézők széksorai ugyanolyan megkomponált, szerves részei, mint a lépcsőház vagy maga a dobogó-színpad, melytől jobbra és balra a Johnson és Kennedy család fény-képei láthatók. Amikor az egyes szereplők a politikai fejlemények - és a Shakespeare-paródia - törvényei szerint ki-iktatódnak, piros színnel, mintegy a vérükkel a játék egyik statisztája áthúzza az adott képet. Robert halálát például a színész minden különösebb technikai bravúr nélkül, a lehető legegyszerűbben oldja meg: összecsuklik. Amikor azonban áthúzzák a Robert Kennedy-képet *(a második* Kennedy képét, tehát már két vörössel átmázolt fiatal arcot látunk egymás mellett), ennek az összecsuklásnak egyszerre meghatványozódik a művészi hatóereje.

De képes a jó kellék arra is, hogy provokálja, ösztönözze a színészt, növelje az impulzitását: a kellék dramaturgiailag felépített szerepe a színészt a játék során megvédi az ellaposodástól. Danek *Negyven* gazfickójában ezt a funkciót is betöltik a kohorsz tagjait karakterizáló kellékek, a fehér kesztyű, a vörös paróka, a távcső stb., melyeket a színészek a játék elején a nézők szeme láttára vesznek magukhoz, és a végén ugyanígy letesznek. A parókának és a kellékeknek van még egy jelentős sze-. repe: korunkbeli elidegenítő és általánosító elemek a történeti témát feldolgozó darabban.

Ahogy a MacBirdben sem csak a színpad vesz részt a játékban, itt is az egész színháztér: az előcsarnok, a lépcsőház falát gyerekfotó-montázs borítja. Gyarmathy különböző, a művészettörténetből jól ismert betlehemi kisdedek fotómásolatát összemontírozta a felnagyított, naturális gyerekfotókkal. Nemcsak a teret bővítette ki ezzel, hanem utalt, a rendezői-írói mondanivalónak megfelelően, a Heródes-korabeli gyermekmészárlás mai aspektusára is.

A sárkány viszont, melyet ugyancsak a Csokonai Színház mutatott be, bebizonyította, hogy a kis színháztér szcenikai leleményei nem mindig válnak be a nagy színpadon. Gyarmathy tehát új utat keresett a Giricz Mátyás rendezte *Görög tragédiák* játékterének megtervezésekor. A felfelé kidőlni látszó szürke vászon-falak valószerűtlenül felnagyítják a teret; de a falak, anyaguknál fogva mégsem árasztják egyértelműen a hidegséget, a végesről és a végtelenről egyszerre van mondanivalójuk. Az első és a harmadik részben, *az Oidipusz* királyban és *az An*tigonéban a színpadkép hátterében óriási, nyomasztó hatású görög kőtömb. Az *Oidipusz Kolonoszban* színpadképe épp ellenkező hatást tesz: két karcsúbb, az ég felé csúcsosodó, de ugyanolyan ma-tériájú kőtömb. Ez Athén: egy enyhébb, látszólag igazságosabb világ, de valójában e látszatszabadság mögött ugyan-azok a kegyetlen törvények uralkodnak.

Stílusváltás?

- Nem tudom, hogy stílusváltás-e. Kétségtelenül minden eddiginél izgalmasabb és szebb feladat volt. Maguk a Görög tragédiák *mindent leráznak, ami díszítő elem. Puritán színpadot kívánnak, még azt az egy, illetve két kő-tömböt is alig viselik el. A ruhákra is ugyanez érvényes. A puritánt pedig sokkal nehezebb megcsinálni, mint a játé-kost. Nem könnyű eltalálni azt a pontot, ahol a látvány simaságában és egyszerűségében nem lesz jelentéktelen, és semmivel sem lesz több, mint amire szükség van. De a színpadkép számomra mindig is egy, a színpadnyílással lehatárolt mobil táblaképet jelentett. Kaleidoszkóp-hoz tudnám hasonlítani, melyet megráznak - színészek jönnek-mennek benne -, mégis mindig harmonikus marad. Ezért dolgozom tablóra a jelmezeket is. Az adott felvonás jelmezeit mindig ugyan-arra a tablóra tervezem, hogy lássam őket egymás mellett, egymáshoz való viszonyukban.*

A Görög tragédiák ruhái sem korhűségükkel ragadnak meg, hanem színpszichológiai kidolgozottságukkal. Gyarmathy ezúttal is - a rendezői törekvéssel összhangban - stilizálásra törekszik: az adott drámai jellemből kiindulva keresi meg az anyagokat, s ezeknek az anyagoknak pontos ökonómiája van. A *Kegyenc* Valentinianus császára céklavörös habselyem köpenyét például vörös és lila toll szegélyezi. A ruha anyagának és a színész natúr bőrének bizarr összhatása - Gyarmathy kedveli az anyagok bizarr egymásra hatását - fogalmazza meg a császár szexuál-pszichopata alkatát. A *Negyven* gazfickóban a Hercegnő, a későbbi Királynő a lelketlen katonai világot jelképező, realista elemekből (vasszekrény, vasháló, vasrács stb.) felépülő közegben lenge öltözékben jelenik meg: olyan, akár egy fújt üveg ebben a csupa keménység világban. Mikor Királynő lesz, ruhája egyszerűsödik: eltűnt légiessége.

A Görög tragédiákban különösen figyelemre méltó a kórus ruhájának színdramaturgiája. A Kadmosz-képek, az első és harmadik rész kórusa szürkésdrapp zsákruhát visel. A kórus tagjainak fejviselete jellegteleníti az arcokat, eltünteti az egyes emberek korát, egyéniségét. A kórus *az Oidipusz királyban* pasz szív, *az Antigonéban* kétarcú, simulékony. Csupán a második részben van bizonyos karaktere: a kolonoszi világ csalókán szabadabb, mint a kadmoszi, több teret kap benne az egyéniség: a ruhájuk kékesszürke és kalapot viselnek.

GYARMATHY ÁGNES JELMEZTERVE
HERVÉ LILI CÍMŰ OPERETTJÉHEZ

De az orrukat ez a Fejviselet is elfedi: ez is egyénietlenít.

Nemcsak a színeknek, a kellékeknek is megvan azonban a maguk dramaturgiája. A királyi és királynői korona fényes fémpánt, ágai lefelé mutatnak, fogóként szorítják a kiválasztottak fejét. És Kreon homlokát az Antigonéban *ugyanaz a* pánt szorítja, mint Oidipuszét az *Oidipusz királyban*. Ugyanazzal *a kötéllel* vezeti el a kis Antigoné Oidipuszt száműzetése útjára, mellyel egy lándzsához kötözték a pásztort, aki a „szörnyű titkot", Oidipusz végzetét megvallotta. Ezzel a kötéllel vezeti he aztán a vak Oidipuszt Kolonoszba a felnőtt Antigoné, s végül ezzel akasztja majd fel magát sziklabörtönében, hogy az elő-adás végén jelképesen ott legyen a kötél a halott Antigoné nyakában. Oidipusz felfüggesztett, bevérezett fehér ruhája *az Antigoné-részben* első pillanattól kezdve főszerepet kap. A ruha a három darab egybekapcsolásának is esz-köze: állandó mementó. Mikor Antigonét utolsó útjára viszik, a ruhát felemelve, jelképesen Oidipuszt is pajzsra emelik.

A kellékek tehát a legszorosabban hozzátartoznak a darab szcenikai megformálásához, ami azt jelzi, hogy a tervezőben aktív igény él a rendezőileg minden momentumában aprólékosan kidolgozott, átgondolt színházi alkotásra. Ezért érzem jelentősnek Gyarmathy Ágnes tervezői munkásságát, eredményeit: egyéni színt képvisel, sajátos tervezői világot, mely adott esetben a rendező inspirációjából is táplálkozhat, de ihletője is lehet a rendező munkájának. Minden terve, mint láttuk, az alkotó együttműködést igényli, olyan színház megteremtését, mely korszerű térkompozíciójával és a látványelemek korszerű dramaturgiájával lehetőséget ad a tervezőnek is önmaga belső világa kifejezésére.

Köpeczi Bócz István rajza

fórum és disputa

Kritikák után

***Beszélgetés* Kerényi**

A Madách Kamaraszínház Kerényi Imre rendezésében mutatta be Gribojedov *Az ész bajjal jár* című színművét. A kritikák - egy kivételtől eltekintve - egy-hangúan bírálták az előadást, és meg-egyeztek abban, hogy a korábban több nagy sikert elért fiatal rendező ezúttal szinte semmit sem teljesített a dráma lehetőségeiből.

Úgy gondoltuk, hogy ez a beszélgetés feltárhatná a kudarc „műhelytitkait", és egyúttal alkalmat adna a rendezőnek arra, hogy előzetes elképzelését összevesse a megvalósult előadással, valamint az előadásról megjelent kritikákkal. A Kerényi Imrével folytatott beszélgetés a SZINHÁZ szerkesztőségében zajlott le.

- Nem a sérelmek hangján szeretnék beszélgetni - kezdi a beszélgetést Kerényi. - Én a kritikákból azt akarom kiolvasni, hogy mi a kritikus véleménye. A próbákra is gyakran behívom barátaimat, még idegeneket is, és utána leülök velük, és kifaggatom őket: mit láttak, mi volt a véleményük. Tehát rettentő kíváncsi vagyok arra, még munkafolyamat közben is, hogy a látottak hogyan hatnak. Az ilyenfajta véleményeket összegezni szoktam. Még a bemutató előtt csinálok ilyen próbát, és az eredményt hasznosítom a rendezésben. Ezt csak azért akartam elmondani, nehogy az legyen a látszat, hogy meg vagyok sértve. Nem vagyok megsértve, ha rosszat írnak a rendezésemről. És ha jót, akkor sem leszek túlságosan boldog vagy elbizakodott.

– *Azt jelenti ez, hogy nem érdekli a kritika?*

– Rendkívül érdekel a kritika. A Gribojedov-előadásról elhangzott egy csomó vélemény. Ezek a vélemények egyöntetűen rosszak, egy kivétellel. Ez Rajk András kritikája, aki nagy vonalakban egyetértett előzetes nyilatkozatommal. Én akkor azt mondtam el, hogy ez a szín-darab eredeti formájában nem zseniális, és ha „szabályosan" színpadra viszem, akkor abból valami ügyetlenség támadna. Tehát végig az volt az elképzelésem, már a próbák előtt is, a próbák alatt is, és most a bemutató után is, hogy ezzel a darabbal kapcsolatban a rendezőnek olyan plusz tevékenységet kell kifejtenie, amely a darabot - hogy úgy mondjam - megmenti.

– *Mi volt a bemutató indítéka?*

– Az orosz-szovjet drámák hetén kívül az is, hogy rendkívüli módon szeretem ezt a darabot. Az, hogy nem tartom annyira zseniálisnak, mint a kritikák, nem változtat azon a tényen, hogy nagyon szeretem. Mint ahogy nagyon szeretem Szép Ernő *Lila akácát,* amely szintén nem hibátlan. Voltak más darabok is, amelyeket elővettünk a régmúltból vagy a közelmúltból. De mindegyikbe erősen beledolgoztunk dramaturgiailag-rendezőileg. *Az ész bajjal jár* „szabályos" értelmezésben szatirikus hangú vígjáték, amely felvonultatja a korabeli Oroszország jellegzetes képviselőit kritikával ábrázolva: tehát tökfilkók az egyik oldalon, az emberiség lovagja, a hős, a tiszta ember, a felvilágosult, megalázkodásra képtelen ember, akiben erkölcsi és politikai szenvedély van - a másikon. Ha én ezt a maga szabályosságában rendezem meg, akkor félő, hogy a közönség elalszik. Ebben az esetben három lehetőség van: az előadás vagy jó, vagy közepes, vagy rossz. Egy biztos: semmiféle aktív kontaktus nem jött volna létre a publikummal, mert a XIX. század eleji Oroszország borzasztóan távol van tőlünk.

– *A „szabályos vígjátékot" az előadásban milyen elképzelés tehette volna „nem szabályossá"?*

– Átértelmezés, illetőleg bizonyos elemek háttérbe szorítása, más elemek elő-

GRIBOJEDOV: AZ ÉSz BAJJAL JÁR (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ
ALMÁSI ÉVA (SZÓFJA) ÉS URI ISTVÁN (CSACKIJ)

térbe állítása. A hiteles korábrázolás például hozzátartozna a szabályossághoz. A társadalmi viszonyoké is. A mi előadásunk többek között egy társadalmi réteggel „följebb" játszódik, mint az eredeti mű. A „szabályos" előadásban a „hülyék" vígjátéki kritikával vannak ábrázolva, náthásan beszélnek, tájszólásban, műorrot ragasztanak, sánták, falábúak, lágyagyúak, magyarul tökfilkók. Ezzel szemben van egy értelmes ember, aki zsebrevágja az egész bandát. Ez esetben két hangja van az előadásnak: az egyik a hazafiúi hang. Tehát Csackijt mint hazafit kellene ábrázolni, aki képtelen elviselni a kor Oroszországának társadalmi visszásságait, rendellenességeit, azt az állapotot, amelyet hároméves külföldi távollét után visszatérve Oroszországban talál. A másik hang a szerelmi hang. Ez másodlagos ebben a szabályos megvalósításban. Inkább csak az a szerepe, hogy a szerelméből is kiábrándult Csackij még tisztábban lássa az őt körülvevő világot. Van még egy harmadik sík is. Ez rendkívül oroszos, az úgynevezett boldogtalan szerelem. A boldogtalan szerelem ilyen nagyívű ábrázolása eléggé közismert az orosz művészetből. Ilyen lenne a szabályos előadás, s ez - ismételten - nem keltene rezonanciát a közönségben. Mindehhez még az is járul, hogy a darab dramaturgiailag nagyon kezdetleges. Szerkezetileg és egyéb megoldásaiban is. Csak akkor lenne élvezhető, ha leöntenénk „általános vígjátékisággal". A darab nem rejt magában elég humoros - vagy mondjuk így - szatirikus és ironikus szituációt. Tehát el kellett volna kezdenünk bohóckodni benne, ami szokás is orosz daraboknál; jött volna a műorr, a sántaság, a tájszólásban való beszéd. Ez az, amit úgy nevezek, hogy általános vígjátékiság. De ebben az esetben például nem tudtam volna elérni, hogy Csackij számára a környezet veszélyes legyen. A közhiedelemmel szemben ugyanis az a véleményem a darabról, hogy nem vígjáték. Pontosabban mint vígjáték: vérszegény. És ha megerősítettem volna a vígjátékot bohóckodással, akkor nincs ellenfele Csackijnak.

- Nem lehetett volna az ironikus hangokat erősíteni?

– Nem, mert kevés az ironikus hang. Nincs hozzá szituáció.

– Talán azt lehetett volna erősíteni, amit a cím is kifejez: az ész bajjal jár, bajjal járhat, ha a környezeténél okosabb, tisztábban látó ember összekerül a korruptakkal, szűklátókörűekkel.

– Pontosan, hogy ez „az ész bajjal jár" kifejezésre jusson, azért idegenkedtem a „vígjáték-rendezéstől". Tökfilkókkal szemben az ész nem járhat bajjal. A tökfilkó bohózati figura. Veszélytelen.

– Éppen azt nem érezzük, hogy így, ebben a felfogásban a szituációk veszélyesek. Nemcsak arról szól ez a darab, hogy az ész bajjal jár, tehát valami kellemetlensége lesz annak, aki okosabb, mint mások. Itt többről van szó: őrültnek nyilvánítják azt, aki feltárja a gátlástalanságot, az embertelenséget, a hülyeséget, a gazemberséget. Egyszerűen kiközösítik a társadalomból.

– Teljesen egyetértek. De ez csak akkor veszélyes szituáció, ha épkézláb emberek közösítik ki maguk közül Csackijt, nem pedig vígjátéki hülyék. Tehát a vígjátéki figurák helyett normális emberi arcokat szerettem volna felmutatni az előadásban: papát, nagybácsit, rokont, főtisztviselőt, altisztviselőt, titkárt stb. Pontosan azért, hogy valamiféle veszélyesség jöjjön létre akkor, amikor az egyébként normális és elfogadható igazságú emberek azt mondják Csackijra, hogy lázadó és őrült.

– Nem lettek az ellenfelek túl normálisak?

– Ez lehetséges.

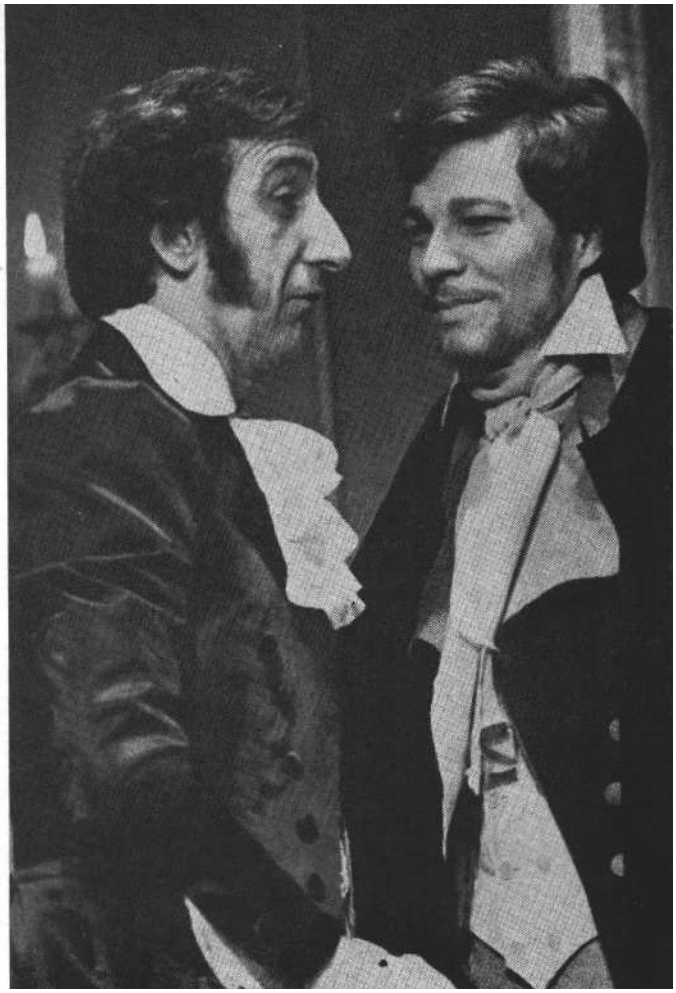
*– **Nem** kellett volna egy kicsit felnagyítani a bennük rejlő stupiditást ahhoz, hogy valóban veszélyesek legyenek?*

– Ez már a megvalósított előadás problémája. Egyelőre még csak a koncepcióról beszélgetünk.

– Végül is azzal a koncepcióval egyetértünk, hogy a darabot nem kezelte vígjátéknak.

– Arról kell még beszélni, hogy ha nem vígjátéknak értelmezem a darabot, akkor minek. Azt olvastam Gribojedovról többek között, hogy Teheránban volt nagykövet, félig száműzetésben. Behatolt a sah háremébe, hogy kiszabadítsa a grúz rabszolganőket. Ha a leírásoknak hitelt adunk, márpedig valószínűleg hitelesek ezek a leírások, nem szerelmi ügy késztette erre és nem fiatalságából adódó vagánykodás (ekkor 34 éves), hanem valamiféle hazafiúi érzés. Grúzia félig-med-

GRIBOJEDOV: AZ ÉSZ BAJJAL JÁR (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)
SCHUTZ ILA (LIZA), ALMÁSI ÉVA (SZÓFJA)
ÉS LÓTE ATTILA (MOLCSALIN)
ALMÁSI ÉVA (SZÓFJA) ÉS URI ISTVÁN (CSACKIJ)
ALMÁSI ÉVA (SZÓFJA), BALÁZS SAMU (FAMUSZOV)



GRIBOJEDOV: AZ ÉSZ BAJJAL JÁR (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ)

ALMÁSI ÉVA (SZÓFJA), URI ISTVÁN (CSACKIJ)

GARAS *DEZSŐ* (REPETYILOV) *ÉS* URI ISTVÁN (CSACKIJ)

dig már Oroszországhoz tartozott, tehát úgy érezte, hogy a perzsa sah háremében az ő honfitársnői sínylődnek. A háremőtök megölték és megcsonkították, úgy, hogy először a kisujját találták csak meg, aztán hosszas keresés után borzalmasan megcsonkított tetemét is. Kocsin vitték Pétervárra. De nemcsak Gribojedov, hanem a dekabristák szellemi mozgalmának más tagjai is többnyire erőszakos halállal haltak meg. Így már érthető, hogy mit értek azon, hogy Gribojedov szívvel és vérrel írt. Ez az egyetlen kiemelkedő munkája: *Az ész bajjal jár.* Nem jutott ideje az írásra a folytonos harcokban, mint ahogy a dekabrista-íróknak általában. De amit megírtak - nem tudok mást mondani -, szívbe mártott tollal írták. Tehát abból indultam ki, hogy itt az emberábrázolás nagyon fontos. Famuszov nemcsak a szatirikus társadalmi vígjáték szintjén megírt figura. Ugyan-így Csackij és Szófja szerelme, és Famuszov és a cselédlány szerelme is egy pszichologizáló dráma szintjén van megírva. Ez a darab egyik rétege: egy pszichologizáló, lírai és tragikus szerelmi történet. Amit én akartam, az a következő: nem szatirikus társadalmi vígjáték premier plánban, és érzelmes történet szekond plánban, hanem fordítva: érzelmes történet premier plánban és szatirikus társadalmi vígjáték, korábrázolás, korproblémák, harcok, hazafiság szekond plánban. Úgy éreztem, hogy ha a szerel-mi részt hozzuk előtérbe, akkor egészen biztosan kontaktust tudunk teremteni a közönséggel, és a szerelmi kérdéseken keresztül a néző jobban elfogadja a kort is. Tulajdonképpen csak plánt akartam változtatni: nem a társadalmi kérdéseket állítani premier plánba és az érzelmieket szekondba, hanem az érzelmieket premier plánba és a társadalmiakat szekondba. Nemcsak a Csackij és Szófja közötti szerelem a fontos. Famuszov szerelmes a lányába, és legszívesebben saját magához adná férjhez. Szófja majdnem szexuális átjáróház ebben a famuszovi kastélyban. Mindenki megtapogatja egy kicsit, majdnem a testén keresztül szűrőd-nek le a dolgok. Egy olyan lányt akartam ábrázolni, aki szintén érintve van ebben az apa-leány szerelemben, ebben a majdnem Oidipusz-komplexus jellegű ügyben. Mellette egy olyan cselédlányt, aki aktívan részt vesz a szerelmi manipulációkban, és egy vendégsereget, amelyet a ház barátai alkotnak.

– *Azzal, hogy előtérbe került a szerelmi vonal, Szófja szerelme tragikus hangvételt kapott, talán erőteljesebben, mint amennyire ez indokolt lenne.*

– Nagyon sokszor azt vesszük észre, hogy ötven évvel ezelőtt megírtak egy tragédiát, és az ma óhatatlanul vígjá ték. Viszont ugyanez fordítva is igaz; egykori vígjátéki helyzetek ma néha tragikusan hatnak. *Az ész bajjal jár* a példa erre.

– *Talán jobb lenne, ha tragikus helyett tragikomikust mondanánk. A fanyarságot nem éreztük eléggé az előadásban, amit más Kerényi-rendezésekben érzünk. Ez az előadás melodramatikus.*

– Pontosan ezt akartam. A melodráma a tragikumot ötvözi valamiféle érzelmességgel, s emellett még elférnek a korelemek és korhangulatok is. A „melodramatikus" jelző vádként benne volt nagyon sok kritikában. Emelt fővel válla-lom, mert az a véleményem, hogy ez a darab kitűnő melodráma.

– *Mindenesetre imponáló, ha a rendező a vádat emelt fővel fogadja. De mit jelent pontosan az, hogy melodráma?*

– Annyit jelent, hogy nem tragédia, de nem is tragikomédia. Érzelmes és tragikus történet, amelynek szatirikus és ironikus ízei is vannak.

– *Nem „operás" ez egy kicsit?*

– De igen. Az opera, illetve a melodráma olyan formanyelv, olyan műfaj, amelynek nálunk hagyománya van. Ezen a hullámhosszon a magyar közönség levelezni tud Gribojedovval. *Az ész bajjal jár* című társadalmi szatíra Magyarországon nem formanyelv. Azokat az ele-

KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN DÍSZLETRAJZA GRIBOJEDOV: AZ ÉSZ BAJJAL JÁR CÍMŰ DARABJÁHOZ

meket, amelyek a társadalmi szatírában szerepelnek, szerettem volna átültetni egy melodrámába. A közönséggel való aktív kontaktus kedvéért akartam átültetni Gribojedovot egy másik műfajba.

– *A figurák leegyszerűsödtek ebben a melodramatikus felfogásban. Szófja figurája például színtelenebbé vált, és ezáltal Csackij is sokkal érdektelenebb lett.*

– Nagyon nehéz a részletekről beszélni. Ha az előadás „szabályos", akkor mindent a szabályokhoz lehet mérni. Ha viszont szabálytalan, akkor semmi más nem igazolhatja, csak ami megvalósult belőle. Négy éve rendezek. Eddig minden darabba beleírtam, vagy éppen sokat húztam belőle. Nem egyedül, dramaturgokkal. Ez nálam rendezői gyakorlat. És ha ehhez hasonló bukások érnek, akkor is egy életen keresztül ezt fogom csinálni. Minél régebbi egy darab, minél kevésbé sikerült, annál aktívabb beavatkozást igényel. Ez a véleményem. Eddigi összes rendezésemben mindig „kitaláltam" valamit. Ez az előadás is ilyen „kitaláció-előadás" akar lenni. De a régebbi előadások úgy látszik, hitelesítették a kitalációt. Most viszont arról kell beszélni, hogy a kitalációval létrejött előadás nem hitelesíti önmagát. Ezért nem tudok részletekre válaszolni. Annyit tudok őszintén megvallani, hogy *ez az* előadás nem jött létre abban a formában, ahogyan szerettem volna. Az eddigiek létrejöttek. Azokat nem kellett megvédeni. Azért szóvá tennék valamit a kritikákkal kapcsolatban. A rendezői „kitaláció" nem sikerült, és ez az én hibám. A szereplőket csak ennek alapján lehet megítélni. Különösen a főszereplőt, aki leginkább ki van téve a rendezői „kitalációnak". Hogy Uri István alakítása milyen lett, azért egyedül én vagyok felelős. Nem az ő színészi képességcin múlik, biztosan cl tudta volna játszani Csackijt másféleképpen

és „szabályosan" is. De most teljesen ki volt szolgáltatva nekem, mindenféle szempontból.

- *Lőte Attila alakítása egyhangú elismerést váltott ki. Nem az lehet-e ennek az oka, hogy azt a figurát, akit ő játszik, nem kellett áttenni egy másik „plánba"?*

- Úgy érzem, hogy Lőte esetében sikerült megvalósítanom azt, amit szerettem volna: melodramatikus keretek között egyedi és bonyolult emberábrázolást. Nem vígjátéki hangütéssel, hanem maga-tartásformák kemény összeütköztetésével, Lőte Attila valósította ezt meg a legsikeresebben. A többiek érzésem szerint nem érték el ezt a szintet, de ez a rendezés kérdése, nem pedig színészi ügy. Szabályos keretek között, amikor a szituáció gazdagon ki van bontva, rengeteg társa, segítsége van a színészi munkának. De a „kitaláció-világban" az egész jelzésrendszert meg kell tanulni, és nagyon magára hagyatott a színész, mert csak akkor jó, ha egy szűk határon belül dolgozik. Ha pontosan eltalálja a megfelelő hangot. A rendezés is leszűkíti önmagát, utakat szab saját magának, tehát a színész csak arrafelé mehet. Ha nem arra megy, akkor úgy tűnik, mintha stílustörést követne el, vagy egyszerűen színészileg gyenge teljesít-

i

ményt nyújtana. Hogy a kitaláló igazolja-e egy épkézláb előadással önmagát, vagy nem, az egy paraszthajszálon múlik. *A Lila akác* rendezésemet egy negyed paraszthajszál választotta el a szenvelgéstől és az érzelgősségtől. De ez a negyed hajszál, vagyis hogy ennyivel innen maradtam a határon, ez elég élvezetessé tette, azt hiszem, a produkciót. Ez a borotvaélen való tánc ad különleges örömet, feszültséget és izgalmat az ilyen produkcióknak. *Az ész bajjal jár* esetében azért nehéz részletekről beszélni, mert véleményem szerint ezt az előadást két paraszthajszál választotta el attól, hogy kemény bírálatok helyett ódák jelenjenek meg róla a sajtóban. Hiszek abban, hogy ha még két lépést teszek, ugyanez az elképzelés és ugyanez az elő-adás létrehozott volna egy olyan hiteles, öntörvényű világot, amelyen belül a kifogások nem mint kifogások merültek volna fel, hanem mint érdemek. Nem arról beszélek, hogy még egy hetet kellett volna próbálni, hanem arról, hogy valahol az utolsó próbákon valamit nem követtem el, vagy valamit nem jól számítottam ki, és emiatt nem jött létre az a különösség, amelyre minden rendezésemnél törekszem.

– ***A*** Rakétánál *például megvolt ez a bizonyos két lépés. Most talán az volt a baj, hogy nem az alaphelyzet lett melodramatikus, hanem maguk a szereplők. A szereplőknek a melodráma ellen kellett volna játszaniuk. Ahogy a* Rakétában *történt. Ott is melodramatikus az alaphelyzet, ott is zenébe van komponálva az előadás. De ott a szereplők valahogy küzdöttek az ellen, hogy melodramatikusak legyenek.*

– Nem is kellett küzdeniük, mert antipólusok voltak a kerethez képest. *Az ész bajjal jár* hasonló előadás akart len-ni, mint *a Rakéta*. Csakhogy ott abban a pillanatban, amikor megszólalt a zene, tehát amikor a melodráma bevágott, abban a pillanatban egyetlen szó sem veszett el a színpadon. A Gribojedovnál éppen fordítva sikerült. Abban a pillanatban, hogy megszólalt a zene, nem lehetett érteni egy kukkot sem. Ez a paraszthajszál, amiről beszéltem. Nem tudom, hogy végső soron mit hibáztam el, mitől nem jött létre jó belső arány; lehet, hogy egy színészvezetést rontottam el, lehet, hogy a szereplőknek valóban nem kellett volna annyira melodramatikusan viselkedniük. *A Rakétában* puha vonalvezetésű, majd-nem szalonzenét alkalmaztam. Más rendezéseimben is sok zenét használok, és sok mindent tudok is a próza meg a zene viszonyáról. De itt elhibáztam valamit, s most már tudom is, hogy mit. Nagyzenekari mű szól a szöveg alatt, túlságosan jó zene, amelynek saját törvénye van. Nem tűr maga mellett semmi mást. Legalábbis szöveget nem. Ez a zene drámai kompozíció. Ha egy drámai mű mellé egy hasonló drámai művet teszek, semlegesítik egymást. Azért választottam Csajkovszkij VI. szimfóniáját, mert ugyanaz a drámai mozgás zajlik le benne, mint Gribojedov *Az ész bajjal jár* című darabjában. Aki Csajkovszkijnak a szimfóniájára vonatkozó jegyzeteit el-olvassa, majdnem *Az ész bajjal jár* című darab szinopszisát olvassa. Csajkovszkij meg is fogalmazza szimfóniája programját: ifjú hős, szerelem és élet, összeütközés az értetlenséggel, tragikus kiábrándulás és az élet lehetetlenné válása. Rokon művekről van szó. Össze akartam házasítani őket, de eltévesztettem az arányokat. A zenének gyengébb minőségűnek, gyengébb szövetűnek kellett volna lennie. Nem lett volna szabad engednem, hogy a zene ugyanolyan értékű, sőt ugyanolyan alapkarakterű drámát hordozzon. A két drámai anyag elkezdett küzdeni egymással, és abban a pillanatban kinyírták a szereplőt.

– *Ezen utólag lehet még változtatni?*

– A mai színházi gyakorlat mellett nem. Én elismerve a kritikák, vélemények igazát, megpróbáltam. Kihagytam a zenét bizonyos pontokon, például ott, ahol nyilvánvalóan rosszkor hangzik fel. Még rosszabb lett. Egy elkészült elő-adást csak akkor lehet megváltoztatni, ha próbálni lehet legalább két hétig. Megtettem, hogy bementem az előadásra, ott ültem a magnó mellett, és intettem, hogy ezt a zenét hagyjuk ki, ezt hozzuk, volt amit lekevertem, egy másikat korábban adtam be. Mindent elkövettem, Üri Istvánt állítottam jobbra-balra stb. Sok előadáson változtattam valamit. De ami ilyenkor bekerül, az mindenképpen új elem. Egy bejátszás *hiánya* is új elem. És sokkal nagyobb zavart csinál, mint a meglevő, rosszul bekomponált elem. Az új elemnek össze kellene szervesülnie az előadással, és ez próba kérdése. Erre a mai színházi gyakorlatban nincs lehetőség.

– *Ugyanerről a gondról már mások is beszéltek. Külföldön van olyan gyakorlat is, hogy premier előtt egy hétig játsszák a darabot. Akár ugyanott, a színházban, akár vidéken, vagy perem-kerületekben. Néha kritikák is megje lennek erről a sorozatról, és a rendező gyakran átrendezi az előadást a tapasztalatok alapján.*

- Én boldogan csinálnék ilyet. Lehetne próbabemutatót tartani, utána két hétig játszani, és csak ezután lenne az igazi premier. A mai körülmények között mire az előadás bemutatásra kerül, testtellélekkel, végtagokkal, hajszínnel rendelkező élőlény, és utólagosan nem lehet rajta műtétet végezni. Mert akkor belehal, vagy legalábbis belebetegszik. Még annyit a kritikákhoz az utolsó szó jogán: Molnár Gál Péter azt írja, hogy alázattal kellett volna közelednem a darabhoz. Ezt továbbra is vitatom. *Az ész bajjal jár* nem olyan dráma, amelyet ma a maga totális valóságában kell megvalósítani. Én ebből indultam ki. Szeretem, mert remekmű. Miért változtattam meg mégis, miért írtam bele stb.? Mert igyekeztem egy remekművet szolgálni, átplántálni valamilyen más közegbe, kapcsolatot teremteni Gribojedov és a budapesti nézőközönség között. Ez volt a célom. Azt vallom, hogy igenis meg kellett benne egy csomó mindent változtatni, ki kellett hozzá találni valamit. Én továbbra is védem az elképzeléseimet. Csak hát az előadás nem védte meg sajnos önmagát.

A beszélgetésnek nincs, és nem is lehet megfogalmazható tanulsága. Mindenesetre hasznosnak látszik, ha a kritika és az előadás párbeszéde valamilyen formában a bemutató után is folytatódik. Ez végeredményben a színházi alkotószellem javára válik.

Köpeczi Bócz István rajza

világszínház

VARANNAI AURÉL

Blackwell magyar tragédiája

„Otthon maradtam, Blackwell »Rudolf of Varosnay«-ját olvastam ..." jegyezte naplójába gróf Széchenyi István 1842. január 10-én. Joseph Andrew Blackwell ötfelvonásos tragédiájának, amely 1841 őszén jelent meg Londonban E. Senior kiadásában, ez volt az első - és utolsó - említése a magyar irodalomban.

Ez annál meglepőbb, mert a *Rudolf of Varosnay* a világirodalomban egyedülálló olyan idegen írta drámai mű, amely az eredeti magyar témát történelmi, közjogi, nyelvi, néprajzi és topográfiai hitelességgel dolgozta fel. A XIX. század elején játszódó történet a kor nagy és sorsdöntő nemzeti konfliktusát dramatizálta. A romantikus dráma pszeudotörténelmi, egzotikus környezetbe szőtt játékainak divatjával szemben *a Rudolf of Varosnay* a század eleji magyarság érzelmi és társadalmi talajára épített hiteles mű, amelyben a magyarságért lelkesülő szerző intuitív találékonysággal szőtte össze a szabadságharcot megelőző kor magyar társadalmának két fő motívumát: a történelmi nosztalgiát és a nemzeti, társadalmi és gazdasági megújulás követelését. Magyarországról ilyen „magyarul" sem Blackwell előtt, sem azóta nem írt idegen. Hogy *a Rudolf of Varosnay*-t Londonban nem értették, s az angol irodalomtörténet figyelemre sem méltatta, azzal magyarázhatjuk, hogy Blackwell tragédiája tulajdonképpen nem angol, hanem angol nyelven írt magyar színpadi mű.

Blackwell a magyar irodalomban

Meglepő, hogy ugyanilyen sors várt a darabra Magyarországon is. Sem megjelenése idején, sem utóbb nem talált méltatóra, ismeretlen maradt, jóllehet a szerző neve összeforrt a szabadságharc korának történetírásával. Blackwell az 1843-48. években kisebb-nagyobb meg-szakításokkal Magyarországon tartózkodott Sir Robert Gordon, majd lord Ponsonby bécsi brit nagykövetek megbízásából. A Foreign Office figyelmét az a két dolgozata fordította a magyar nyelvben jártas, Magyarország történelmében, köz-jogi institúcióban. gazdasági viszonyaiban tájékozott Blackwell re, amely 1836-ban, illetve 1837-ben jelent meg a londoni Athenaeumhan. A politikai ügynök feladata a pozsonyi országgyűlés megfigyelése volt, de a rajongó magyarbarát Blackwell nem elégedett meg ezzel. Széchenyi Istvánhoz, Batthyány Lajoshoz és Kázmérhoz, Kossuth külügyminiszteréhez, Szemere Bertalanhoz és a politikai és társadalmi élet más vezető alakjaihoz fűződő barátsága révén szoros kapcsolatba került a szabadságharcot megelőző évek reformmozgalmával.

A szabadságharc elbukása lezárta Blackwell magyarországi misszióját, s ő maga is kényelmetlen figura lett a Habsburg-barát brit politika sakktábláján - hiszen még 1850-ben is azzal tüntetett az osztrák abszolutizmus elnyomása alatt sínylődő Magyarország és száműzött magyar barátai mellett, hogy angolra fordította a *Szózatot* és *Hungarian National Song* címen kiadta egy londoni folyó-iratban. Magyarországot haláláig második hazájának tekintette, és 1868-ban feleségének, Warmuth Ágnesnek meghagyta, hogy halála után aranyvágású bőrkötésbe rendezett papírjait a Magyar Tudományos Akadémiának adja át.

A Blackwell-hagyaték, amelyet a MTA kézirattárában 10003-9 számok alatt őriznek, két részletben került Budapest-re. Az első, nagyobb rész Blackwell halála után, 1883-ban, a második, kisebb rész csak 1918-ban.

1895-ben a Budapesti Szemlében Egy *angol Magyarországról* című dolgozatában „P. J." - Péterfy Jenő - foglalkozott elsőül a hagyatékkal, de csak a diplomáciai jelentéseket olvasta át. Ez a közlemény nem volt alkalmas arra, hogy visszhangot váltson ki. A Blackwell-hagyatékot - már a teljes anyag birtokában - Horváth Jenő méltatta érdeme szerint, aki 1926-ban Blackwell közgazdasági tevékenységét ismertette, 1929-ben pe*dig Blackwell' András József angol ügynök magyarországi küldetései 1843-48* Címen a Budapesti Szemle 616-617-es számában a feljegyzések, jelentések, levelek és a részben alkalmi versek segítségével rekonstruálta Blackwell életrajzát, politikai misszió jának jelentőségét, szerepét a korabeli Magyarország politikai, társadalmi és gazdasági életében.

A Blackwell-hagyaték gazdag anya-gát részben feldolgozva, másrészt még kiadatlanul hagyva feltárták a magyar kutatók. Csak a *Rudolf* of *Varosnay* maradt ismeretlen, alighanem azért, mert a tragédia példánya hiányzott a hagyaték iratcsomójából és Blackwell feljegyzései sem említik. Az egyik budapesti antikvárium homályából előkerült ritka példány lehetővé teszi, *hogy* Blackwellnek a magyar történetírásba már beillesztett politikai jelentőségét kiegészítsük a drámaíró és művének méltatásával.

A Rudolf of Varosnay

Az ötfelvonásos, verses tragédia londoni kiadásának élén *Bevezető magyarázatok* állnak, amelyekben a szerző arra hivatkozik, hogy a Varosnay család véres tragédiája valóban megesett Magyarországon a század elején. A szerző megváltoztatta a neveket, de ragaszkodott a történethez, és azt csak a dramaturgiai szükség szerint változtatta meg, vagy egészítette ki.

A szereplők: gróf Varosnay Sigismond, feudális oligarcha; fia, Rudolf, az új eszmék, a haza függetlensége, a jobbágyság felszabadítása, a nemzeti újjászületés rajongója; Modor Frigyes gróf, Rudolf barátja, akinek alakját a szerző Széchenyi Istvánról mintázta; Márffy, a szám-űzött hazafi, Sigismond főerdésze; Zwornik, az intrikus cseh főszolga és Bertalan, a hűséges kulcsár; Matilda, Márffy leánya; Sarolta, egy kísérteties cigányasszony; Antal atya, egy remete; parasztok, polgárok, vadászok, szolgák. A szín-hely: Magyarország, a XIX. század elején.

Varosnay Sigismond gróf egy vadászatán agyonlövi szolgáját, aki nem mer a tóba menni az elejtett vadkacsák után. Ez a véres tette mágnás barátait is eltaszítja tőle. De a letűnő világ erkölcsei-

ben nevelkedett Sigismond gróf nem ér-ti a nemzet felemelkedéséért, függetlenségéért, a jogegyenlőségért és a jobbágyság felszabadításáért rajongó új nemzedék szellemét:

. Ki róhat meg azért,
Mert jogommal éltem, a nemes úr jogával,
S megbüntettem egy makacs jobbágyot?"

Fiában, Rudolfban, aki az új, reformnemzedék eszméiért rajong, a XIX. század nemzeti érzésű, haladó szellemét gyűlöli. A két Varosnay - apa és fiú - konfliktusa nem szorul a „két nemzedék" irodalmi banalitássá vált téma-körébe. Sigismond és Rudolf dialógusa a század eleji, polarizálódó magyar társadalom, a maradi és haladó erők történelmi küzdelmének hatalmas távlatát tárja föl.

Az ellentét apa és fiú között áthidalhatatlan. Sigismond méltatlan utódjának tartja a parasztokért siránkozó Rudolfot, akinek fejét elcsavarták a divatos politikai jelszavak.

Megvetéssel taszítja cl fiát, és parancsot ad talpnyaló főszolgájának, Zworniknak, hogy Rudolf minden lépését kövesse. Zwornik elárulja, hogy Rudolf titkon találkozik Modor Frigyes gróffal, akit Varosnay Sigismond a maga és a fennálló rend esküdt ellenségének tart.

Az apa zsarnoki szigora elől Rudolf hű barátjához, Frigyes grófhoz menekül. Itt találkozik Márffyval is, atyja egykori barátjával, aki - miután bátor, szókimondó magyarsága miatt elkobozták birtokait - lányával, Matildával Varosnai Sigismond erdészlakában húzódott meg.

A három patrióta alkonyatkor találkozik egy sziklás fennsíkon, elhagyott remetelak előtt. Alattuk terül el a magyar puszta, a messzeségben a Duna kanyarog. A romantikus táj a dicsőséges múlt nosztalgiáját idézi. Modor Frigyes megragad-ja barátai kezét:

.... Esküdjünk! Esküdjünk,
Őseink árnyaira, kik fényes csillagokként
Ragyogták be múltunknak lapjait,
Hogy nem mondunk le nemes ügyünkről,
Amelynek szent jelszava: Halál vagy Szabadság!"

„Halál vagy Szabadság" - „Mors autem Libertas" - Rákóczi csatakiáltása volt. Blackwell a magyar történelem mozaikjából válogatott kövekre építi tragédiáját, és ezzel nemcsak a konfliktus mélységdimenzióját mutatja be, hanem az idegen olvasónak is tudtára adja, hogy a magyar nemzeti újjászületés nagyszerű küzdelme ősi politikai jogokra támaszkodik:

„ .....Nem ejt kétségbe
Az ország sorsa, melynek ősi alkotmánya van -
Majd visszaszerzi függetlenségét!
Hát még az olyan nemzet, mint hazánk,
Amely alkotmányát akkor vívta ki
Mikor a britek zsarolták ki övéket
Jánostól Runymednél..."

Az öreg Márffy, aki az Aranybullát a Magna Charta mellé állítja, és a briteket „Nyugat magyarjainak", a magyarokat „Kelet britjeinek" nevezi, tekintetét a múltból a jövő felé fordítva Széchenyit idéző látomással teljesíti be a reformnemzedéknek ezt az apoteózisát. Az előttük hömpölygő Dunára mutat:

„Ez a magyar folyam lesz a láncszem
Amely a vállalkozás villám-szikrájával
Új életre gerjeszti a hont
Amely most holtan hever előttünk ..."

„Hála gróf Széchenyi Istvánnak - írja Blackwell a darabhoz fűzött jegyzeteiben -, a magyar folyó vize már nem élettelen. Ám a gőzhajózás megindítása csupán egy a számos üdvös előnyből, amelyet ez a felvilágosult nemes férfiú hazájának szerzett."

Ezzel a jelenettel a darabnak alig felében a tragédia nemzeti és társadalmi konfliktusának csúcspontjára jutottunk. Ám a heroikus motívumok itt megtorpannak, s helyüket elfoglalja a korabeli romantikus dráma megszokott látványossága. A reformnemzedék hősi szerepe háttérbe szorul, és a színpadot apa és fiú isz0nyú, szenvedélyes szerelemmel, nőrablással, gyilkosságokkal, vérpaddal hevített története tölti be.

Az alattomos Zwornik megsúgja az apának, hogy Rudolf titokban jegyben jár Márffy leányával, Matildával, aki-nek szépsége Sigismondot is megbabonázza. Sigismond pokoli elhatározásra jut: szép szóval vagy erőszakkal magáévá fogja tenni a lányt, s ezzel fiát is porig alázza. Aljas tervének végrehajtásával Zwornikot bízza meg.

Matilda az apátság romjainál, ahová anyját temették, várja apját. De Márffyt tőrbe csalta Zwornik, s helyette Sigismond jelenik meg. A grófot Matilda ártatlan szépsége őszintén megejtette: házasságot ígér a rémült leánynak. De amikor Matilda visszautasítja, a gőgjében és vágyában sértett Sigismond megfenyegeti: apját csak úgy láthatja viszont élve, ha övé lesz. Magával akarja ragadni Matildát, amikor megjelenik Rudolf és Márffy, akinek Sarolta, egy cigányasszony árulta el Sigismond tervét. Sigismond egykor így akarta erőszakkal elrabolni Sarolta lányát is, s mikor annak vő-legénye segítségére sietett, a dulakodásban megölte a lányt, elfogatta a vőlegényt, s őt vádolva a gyilkossággal, fel-köttette. A romok között most megjelenik a régóta halottnak hitt Sarolta kísérteties alakja, elátkozza Sigismondot, és szörnyű halált jósol neki. Márffy kardot ránt, de Sigismond nem hajlandó megvívni erdészével, akit szolgájának tekint. Elvonul, de megfenyegeti Márffyt és Matildát, akik szembeszegültek akaratával.

Modor Frigyes bátorítja Rudolfot, hogy apja gaztetteit torolja meg. De a vallásos nevelés, a szülői tisztelet hagyománya Rudolfban még a szerelem szenvedélyét is legyőzi. Nem mer szembefordulni apjával, de szakít vele, és elbúcsúzik Matildától is. Rudolf érzelgős, szerelmes búcsújában újra felerősödik a tragédia elhalkult vezérmotívuma:

„Drága hazánkért mártírhalált halni
Volt egykor vágyam. A sors másképp akarta.
A magyar még gyermeki mély álmát alussza
Tudattalan szendergő erejéről.
Elmegyek oda - tán messze nyugatra -
Hol a zászlókon meteor fénye csillog A csatamezőkön ..."

Modor Frigyest arra kéri, mentse meg Matildát és Márffyt apja bosszújától. Frigyes hiába tartóztatja, Rudolf életével akar bűnhődni apja gonoszságáért.

Elindulnak a vadászlakhoz, hogy Matildát és Márffyt Modor Frigyes oltalmába kísérje. De későn érkeznek. Az erdészlak előtt ott találják Sigismondot, szolgahadával. Márffy már nem védheti meg leányát, mert Zwornik orvul meggyilkolta. Holttestét hozzák, amikor Sigismond erőszakosan magához rántja Matildát, hogy elhurcolja. Rudolf a viadalban ledöfi Sigismondot.

Az apagyilkosság büntetése fejvétel. Rudolf önként adja magát a poroszlók kezére.

Budán a vérpadon még felvillan Rudolf hősi szerepének elhomályosodott fénye:

„Szabadság, Barátság, Szerelem
Egybeforrt ifjú álmaimban ..." Mielőtt lesújt a hóhér bárdja, egy rózsa-szállal búcsúzik Matildától. Es abban a pillanatban, amikor feje a porba hull, Matilda szíve is megszűnik dobogni.

A tragédia forrásai

A rózsaszál, Rudolf búcsújának ez az epizódja „hiteles tényekre" támaszkodó színpadkép - írja Blackwcll a tragédia Előszavában. De ott nem jelöli meg, honnan merítette *azokat* a „hiteles tényeket", amelyeket felhasznált a darabban, s csak a kötet végén felsorakozó jegyzetekben nevez meg néhány olyan művet, amely a tragédia forrásául szolgált. Első-sorban John Paget és George Hering magyarországi útleírásaira hivatkozik. Ám a magyar történelemmel, közjoggal és magánjoggal - különösképpen a jobbágyságra vonatkozó törvényhozás anyagával - Blackwell nem Pagetnél és Heringnél ismerkedett meg, hiszen a londoni Athenaeumban 1836-ban és 1837-ben megjelent cikkei, amelyek a magyar történelem és jogrendszer elmélyedt tanulmányozásáról tanúskodtak, megelőzték Heringnek 1838-ban és Pagetnek 1839-ben kiadott útleírásait.

Blackwell magatartása a magyar kérdésben teljesen kialakult, tájékozottsága hiánytalan volt. A szikra, amely a politikai és gazdasági tanulmányokkal táplált magyarbarát „engagement" költői, drámai kifejezését csiholta ki, Julia Pardoenak 1840-ben megjelent *The City of the Magyar, or Hungary and her institutions in 1839-1840* című háromkötetes magyar-országi útleírása volt (London, 1840). Miss Pardoe, aki korábban törökországi útleírásaival vált ismertté, meleg rokonszenvvel írt Magyarországról és a magyarokról, és tartós barátságba jutott a magyar szellemi élet kiemelkedő alakjaival, így Deák Ferenccel és Eötvös Józseffel, akivel regényeinek angol fordításáról is levelezett. Útleírásába számos olyan történetet, anekdotát jegyzett fel, amelyet magyar barátaitól hallott. Így került az útleírás második kötetébe (VIII. fejezet) a Beleznay-család tragédiája.

Blackwell darabjának *Bevezető magyarázataiban* hivatkozott arra, hogy a Varosnay-család véres tragédiája valóban megtörtént Magyarországon a század elején, és ő csak a neveket változtatta meg. Hogy ezzel a magyarázattal a Beleznay-család tragédiájára utalt, arra nemcsak az idézett forrásokból következtethetünk. Fraknói Vilmos *Egy magyar könyvgyűjtő New Yorkban* című, a Magyar Könyvszemle 1912. évi évfolyamának 213. és következő oldalain Feleky Károly neves bibliofil Hungarica-gyűjteményéről emlékezett meg - ott látta Blackwell *Rudolf of* Varosnay-jának egy példányát, amelyben *„találtatik a szerző levele, amelyben írja, hogy my real personnages are counts Samuel Beleznay senior et junior"*. (Valódi alakjaim az idősebb és ifjabb Beleznay Sámuel grófok.) A szerző saját kézzel írt nyilatkozata minden forráskutatásnál hitelesebben dönti el a tragédia meséjének származását.

A Rudolf of Varosnay közvetlenebb forrásain túl a darab dramaturgiai koncepcióján felismerhető a kor irodalmi klímájának hatása is.

A megszakadt szív, a szerencsétlen szerelmesek egyesülése a halálban a romantikus színpad rekvizitumai. A korabeli színpadi ízlést szolgálták a vadregényes romok, az elhagyott remetelak, az iszonyú álomképek, a cigányasszony kísérteties jelenése, a véres párviadal csak-úgy mint a hazafiak esküjének nagyszerű pátosza. A drámaszerkesztés ritmusa az idegfeszítő és feloldó jelenetek váltakozásának egyre gyorsuló üteme, amelyet a színpadi, látványos elemek szabnak meg. A drámai logika elhomályosul, a dialógusokban szenvedély lüktet. „Ahol a színpadiasság uralkodik a dráma fölött, az melodráma" - írja George Steiner *a The Death of Tragedy-ben.*

A Rudolf of Varosnayról is elmondhatjuk, hogy hatalmas történelmi és társadalmi távlatú tragédiának indul, de melodrámává zsugorodik. Blackwcll felfedezte és átérezte a XIX. század eleji magyarság sorsdöntő nemzeti és társa-dalmi konfliktusát - amelyet a magyar irodalom Jókai Mórig kiaknázatlanul hagyott -, de a nagyszerű feladat meghaladta dramaturgiai erejét. Nem a halált megvető hazafi és még csak nem is a szerelméért életét áldozó ifjú fejét üti le a budai bakó, hanem egy szerencsétlen gyermekét, aki az apagyilkosság kínzó bűntudatából a halálbüntetésben keres feloldást. A bűntudat és a lelki gyötrelem a romantikus melodrámák hőseinek végzete. Bukásaikat szánalom kíséri, nem a tragédiák felemelő katarzisa.

Mint színmű, a *Rudolf of Varosnay* nem jobb, de nem is rosszabb a korabeli romantikus drámák átlagánál. A magyar irodalomtörténet vonatkozásában azonban a darab dramaturgiai jelentőségét felülmúlja az angol szerző témaválasztása, a szándék, amellyel a reformok szellemében újjáéledő Magyarország felé akarta fordítani honfitársai figyelmét és rokonszenvét.

A Rudolf of Varosnay máig is az egyetlen angoli - tegyük hozzá: a maga nemében egyetlen idegen nyelvű - dráma, amely konfliktusában, szellemében, a szerepek ábrázolásában, történelmi, társadalmi, gazdasági szemléletében és környezetrajzának hitelességében, realitásában ízig-vérig *magyar.*

A méltatlanul elfeledett darab, amely százhuszonöt év után került elő egy antikvárium homályából, a magyar-angol irodalmi kapcsolatok egyik legkülönösebb és legbecsesebb emléke. Teljesebbé teszi azt a képet is, amelyet Blackwell József András magyar vonatkozású élet-művéről eddig alkothattunk.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

Sándor János:
Fiatalok a ma színpadán

Hermann István:
Rendezői stílus és rendezőegyéniségek

Antal Gábor:
Líraian a líráról

Molnár Gál Péter:
Bodnár Jenő óralánca

Feuer Mária:
Az ember tragédiája az Operában

Szilágyi János: Bulgakov-
Molière kálváriája

Berkes Erzsébet:
Léphetünk-e kétszer ugyanabba a folyóba?

Pályi András: Mellékszereplők
és statiszták

Ungvári Tamás:
Ünnepi hetek Nyugat-Berlinben

Szentirmai László:
A Szegedi Nemzeti Színház nézői

JÁSZ ISTVÁN

Svájci pillanatkép Dürrenmatt-tal

Egy négyhetes utazás emlékeit legfeljebb pillanatképekben lehet rögzíteni. A látogató először is megpróbálja nyomon követni a sajtó híradásait a szeptemberi évadnyitásról, nyilatkozatok szavaiból igyekszik tájékozódni a svájci közönség igényeiről, a svájci színházak világáról.

A Berner Haushalt külön számban foglalkozik a színházi szezonnal. A Berner Stadttheater munkáját elemző cikk azzal a jól ismert Brecht-idézettel kezdődik, amely szerint a színház ma már főleg az asszonyok szórakoztatására vállalkozhat; olyan asszonyok szórakoztatására, akik számára a színház lényege közömbös. Bertolt Brecht szomorú megjegyzését igazolni látszik a Stadttheater „nyitott" színházi légköre. A cikkben különben elmondják, hogy „a színház feladata nemcsak az, hogy lelkesítsen, hanem az is, hogy tükröt tartson a valóság elé". Az érvelés logikája nem elég világos, de az idei szezon műsora talán irányjelző lehet.

A múlt évben bemutatott opera, Günter Biala *Aucassin és Nicolette története* nem hozott túl nagy közönségsikert, de Walter Oberer igazgató mégis vállalkozott egy új zenemű bemutatására. Jan Cikker zenésítette meg Romain Rolland *A szerelem és a halál játékát. A Finta Giardiniera* (Az álruhás kertészlány) Mozart-ősbemutató lesz Svájcban. Az operaegyüttes *az Othello, a Tosca, a Hoffmann meséi, az Anyegin* bemutatását ígéri még, de megjelenik a színpadon *a Csárdáskirálynő* és *a Koldusdiák is.*

Ami a prózát illeti, Rolf Hasselbrink rendezésében láthatják a berni nézők a *Bölcs Náthánt* és Schiller *Don Carlosát.* Egy Brecht-bemutatót is terveznek *(Puntilla úr és szolgája Matti).* Sartre drámái közül *a Legyek* szerepel az előzetes programban. A műsortervezés eklektikája nem arra utal, hogy egy határozott profillal rendelkező színház vállalja a sokoldalúság veszélyeit, inkább a „mindent bele" kevéssé rokonszenves lendületét érezzük.

A berni pinceszínházak közül a *Kramgasse 6* működik a legrégebben. Már augusztusban hozzáfogtak Curt Goetz klasszikus egyfelvonásosainak előkészítéséhez. *A Gyilkos, Lohengrin,* és a Menazséria-sorozatból *a Veréb a tetőn* kerül színre az idén. Peter Bürki bűn-ügyi játékot írt *Semiramis* címmel. Bemutatják az Ős-Faustot is, a Ionesco-darabok közül *A kötelességtudás áldozatai*-ra kerül sor. Érdekes, hogy egy mai lengyel szerző, Ireneusz Iredinsky művének, *a Nyugodj békében, Júdás* című három-felvonásos drámának a bemutatását is tervezik.

Emil Stőhr, aki az 197071-es évadban kezdte el az Atelier Theater vezetését, műsortervéhez tanulmánynak beillő bevezetést írt. „Az Atelier Theater profil-ját és munkájának lényegét nem lehet egy nagyszínház stúdiójaként felfogni. Ez a kamarajáték otthona, nem kísérleti színház." A modern színpadi játékok alapját Stőhr a különös szféráiban keresi, arra kíváncsi, hogyan viselkednek végletes figurák kivételes helyzetekben. De érdekes módon azt is rendkívül fontosnak találja, hogy szokásos vagy általános problémák színpadra állításával olyan helyzetekről szóljon, amelyek a mai nézőt megelőző generációk életében is ismétlődő szituációk voltak, de mai előadásuk újfajta feszültséget kelt. Kerülni kívánja a színház lehetőségeinek mechanikus alkalmazását, hangsúlyozottan hisz a színpad és a nézőtér kölcsön-hatásában. Az alapelveket pontosan követhetjük a színház ez évi programjában. Eltűntek a modern, énközpontú, kollázs-technikával készült darabok az Atelier színpadáról. Rudolph Wessely és Ernst Ernsthoff hagyományaival szakítva, Emil Stőhr az intellektuális kamaradarabok feszültsége helyett a századforduló klasszikusainak lehiggadt világát szeretné szín-padra állítani. A repertoárdarabokon kívül egy svájci szerző, Adolph Muschg 1968-ban bemutatott darabja, *a Rumpelstilz* (német mesefigura) bemutatására készülnek.

Ütazásom utolsó állomása a zürichi Zimmertheater. Apró, százszemélyes színház. Szerencsémre - vagy balszerencsémre - az ún. irodalmi keddek első estéjén egy svájci fiatalember, Franz Hohler előadóestjét hallottam. A szín-ház hangulatát legjobban az Egyetemi Színpadéhoz lehetne hasonlítani, ha nem volna a mi félamatőr együttesünk ott-hona legalább négyszer akkora, mint Heddy Maria Wettstein Zsebszínháza. Csaknem nyolc évvel ezelőtt, 1963-ban létesült Wettstein asszony kezdeményezésére, Zürich város segítségével a Villa Tobler egyik szobájában a kis színház. Az alakítási költségek 10 000 frankot tettek ki. Ma már állandó közönsége és állandó deficitje van, ami úgy látszik a magas színvonalú színházművészet vele-járója. Elsősorban monodrámákat játszanak, de ezen és a már említett irodalmi keddeken kívül még pantomimelőadások és kamaradarabok is otthonra lelnek a száz néző befogadására alkalmas színház-ban. Heddy Maria Wettstein monodráma-repertoárján Cocteau, Strindberg, Walter Vogt, Aldo Nic0lai, Ruth Draper, Csehov, Adolph Muschg szerepel többek között. A kis színház műsorfüzetében ott van az évi költségvetés, a be-vétel és a kiadás pontos adataival. Cím-lapján ez áll: *Das Zimmertheater braucht unsere Unterstützung,* azaz Heddy Maria Wettstein színházának szüksége van a mi támogatásunkra.

Célom volt, hogy találkozzam és beszélgessek Friedrich Dürrenmatt-tal, de a cél teljesülését nem nagyon remélhettem. Hosszan kergettem egész Svájcban, végül a titkára, Dr. Wirth könyörült meg rajtam. Közölte, hogy Dürrenmatt úr este rádiónyilatkozatot fog adni a zürichi Hotel Sonnenbergben, és hozzátette: „Nem tudom, jelent-e magának valamit, ha ott lehet?"

A Hotel Sonnenbergben a két rádió-riporter ott ül már az étteremben.

Dürrenmatt telefonál, a riporter elmondja, *hogy* ötödször van itt, és lehet, hogy most is hiába jött. Dürrenmatt a múlt télen szívinfarktust kapott, de most is rengeteget dolgozik, estére fáradt, és mindig lemondja a nyilatkozatot.

De azután mégis elkezdik .. .

– *Herr Dürrenmatt, azért jöttünk ide...*

– Nézd, én huszonöt évig Fritz voltam neked, hadd maradjak most is az!

– *Akkor, kedves Fritz, azt szeretném, ha mondanál valamit magadról.*

– Szóval meséljek. De mégis miről?

– *Ne haragudj a banális kérdésért, de hogyan telik el egy napod?*

– Reggel kilenckor felkelek, mert fel kell kelni. Mivel az orvos eltiltott attól, hogy gépen írjak, kézzel írok, aztán diktálok egy titkárnőnek, aztán kijavítom, amit lediktáltam, aztán megint írok, megint diktálok, és így tovább. Ezt csinálom nyáron. Mert két menetrend szerint élek; nyáron otthon vagyok Neuchatelben - nagyon szép otthonom van - a feleségemmel, és pihenek, nagyokat alszom, olyankor szoktam írni is. Télen

rendezek, szerkesztek, külföldre járok.

– *Sokat írsz?*

– Általában minden évben két darabom születik. Egy nagyobb és egy kisebb, egy főmű és egy melléktermék. A *Meteort és a Fizikusokat* például egy évben írtam.

– *Mi a véleményed az ihletről?*

– Semmi. Az írás egész embert és szisztematikus munkát kíván. Úgy képzeld el, hogy ha írok, akkor kevés megszakítástól eltekintve reggel tíztől délután négyig dolgozom. írok, és javítom amit megírtam, ahogy az előbb is mondtam. Mint egy hivatalban.

– *Most min dolgozol?*

– Nemrégen fejeztem be a legújabbat. A címe: *Egy bolygó portréja.* Négy férfi és négy nő szerepel benne, a kosztümök annak megfelelően változnak, hogy milyen korban játszódik a cselekmény. A bemutató színhelye: Düsseldorf.

– *Sokszor átírod a darabjaidat?*

– Nem volt még olyan darabom, amelyet tíznél kevesebbszer írtam volna át. A színpadnak szabályai vannak, és én azt hiszem, ismerem ezeket a szabályokat. Azok a bizonyos dürrenmatti be-mondások is innen származnak. Emlékszel talán A *nagy Romulus* híres „ozsonna-uzsonna" vitájára. Az az én vitám volt. A színész, aki Romulust alakította, a próbán belekötött a szerepbe. „Nem Morgenessen, hanem Frühstück!" - mondta. Méregbe gurultam, és beleírtam a szövegébe: „Hogy mi a klasszikus latin, azt én mondom meg!" Másik jellegzetes színpadi fordulat volt, mikor egyik legutóbbi darabomban valakinek a levágott feje a levesestálból néz ki. Itt az a szabály érvényesül, hogy ami egyszer bekerült a színpadra, annak ki is kell kerülni onnan. Legegyszerűbb a levesestálban. A néző csak annyit lát, hogy valaki felemeli, majd lecsapja a levesestál fedelét, de t u d j a, hogy abban a tálban egy fej van.

– *Mi a legnagyobb vágyad?*

– Hogy A *nagy Romulust* Svájcban is bemutassák.

– *Sokat jársz színházba?*

– Nem. Én csinálom a színházat, nem nézem. Meg aztán éppen négy oka van, hogy ne érezzem jól magam. Ha más író jó darabját látom, bosszant, hogy nem én írtam. Ha rossz a darab, azon mérgelődöm, miért kell nekem egy rossz drámát megnéznem, hiszen nem is én írtam. Ha az én művemet más rendezi, megpukkadok, mert félrerendezte. A saját rendezésű darabomat nézve meg az ejt kétségbe, hogy én kitehetem a lelkemet, a színészek mégis másképp játszanak, mint ahogy instruáltam őket.

– *Miért rendezel?*

– Nem lehet mindig csak darabokat írni. Én a színpadon gondolkozom, szín-padi ember vagyok és nem irodalmár. Hallanom és látnom kell, amit kigondoltan. Ezért jó például, hogy újabban diktálok, mert így ellenőrzöm magamban a dialógusokat. Valaha festettem, nyaranta most is festek. És ha új darabba kezdek, mindig megfestem a színpadképet és a kosztümöket. Akkor cl tudom kezdeni a munkát.

– *Miért kezdtél darabokat írni?*

– Középtávfutó típus vagyok. A vers a százméteres, a regény maratoni. Nagyon hamar fel tudok gyorsulni, de ha-mar fárasztani is kezd a táv. Olvasni is a rövid dolgokat szeretem. A novella az én műfajom, a dráma, a kisregény. Azért vagyok a legnagyobb svájci Balzac-szakértő, mert a feleségem elolvasta az egész *Emberi színjátékot,* és nagyon ügyesen el tudta mesélni nekem.

– *Több hangjátékot írtál, mint az összes svájci író együttvéve. Miért?*

– Hozzátartozik a mesterséghez. Kíváncsi voltam, mi rejlik a műfajban.

– *Hogyan keltette fel az érdeklődésedet a krimi?*

– Első nagy krízisem után, amikor rájöttem, *hogy* csak író lehetek és semmi más, olyan feladatokat kerestem, amelyekre biztos találok kiadót, vagy egyenesen megbízásból írtam. *Az ígéret* című kisregényem például egészségügyi felvilágosítás céljaira készült. Sok cukros bácsi garázdálkodott, és engem arra kértek, hogy hívjam fel a szülők és a gyerekek figyelmét, legyenek elővigyázatosak. Engem viszont más izgatott. Az izgat ma is, és ez izgatja a nézőt is, mi az, ami előre kiszámítható az ember életében, és mégsem lehet kiszámítani? Az én detektívhősöm zseniális a maga nemében, olyan kelepcét állít ellenfelének, amelybe az illetőnek minden körülmények között bele kell esnie. Egy dologra nem gondol. Egy valamire nem számít-hat senki sem az életben, és ez a halál.

Hol vannak a kérdéseim? Hogy mi érdekli a viselkedéslélektanban, miért izgatta Strindberg hogyan szerkeszti meg a drámáit? A magnetofonról kifutott a szalag, az emlékezet elemi mágnesei magukhoz rántják ezt a pillanatot. A többire már nem érdemes emlékezni.

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ

Hat romániai magyar színház történetéről és jelenéről

Talán sehol sincs olyan jelentősége a mítoszrombolásnak, mint a színháztörténet-írásban. Hiszen az előadás nevezetű művészi alkotás, ez a végesen meg-újuló, mégis egyszeri játék igazán és nem igazán csak mítosZteremtésre oly hajlamos emlékezetünkben él, hat tovább. Az olyan kivételes hatású, korszakos jelentőségű színházak története, mint a meiningeni vagy Reinhardt sőt, Sztanyiszlavszkij Művész Színházának története sem mentes a legendás elemektől. A színházi hatáselemzés egzakt módszerei-nek kidolgozása bizony még várat magára.

Íme, a legnagyobb nehézség, mellyel egy rövid ismertető megírására vállalkozó „tanú" szembe találja magát, ami-kor a múltjában és jelenében kivételesen gazdag romániai magyar színjátszásról készül szólni.

A múlt: bölcső. A hivatásos magyar nyelvű színjátszás bölcsője. A sokat eláruló adatok között nehéz a tallózás: 1792. november 11.: Kótsi Patkó János együttese, a „köztársaság" útnak indítja az idestova két évszázadra visszatekintő kolozsvári magyar színjátszást. Harminc évnek sem kell eltelnie, és felépül Kolozsváron az első magyar kőszínház. 1821-et írnak. Ezzel egyidőben, ha nem is ilyen döntő színháztörténeti jelentőséggel bontakozik más erdélyi városokban is a magyar nyelvű színjátszás. Őri Filep István 1794-ben beadványban kéri az állandó jellegű magyar társulat meg-alapítását Marosvásárhelyen . . . És buszszan folytathatnánk még a sort .. .

Az adatok sokat árulnak el, de szinte semmit a lényegről. A hagyományokban kell keresnünk mégis annak magyarázatát, hogy napjainkban hat romániai város rendelkezik önálló, magyar nyelvű előadásokat rendező társulattal. S ami még ennél is fontosabb: az együttesek jelentős számú törzsközönséget vonzanak székhelyükön éppúgy, mint turnéik, tájolásaik során felkeresett egyéb városokban, községekben.

Állami Magyar Színház működik Kolozsváron, Szatmáron, Sepsiszentgyörgyön, Temesváron, és művészi törekvé-

ZORIN: VARSÓI MELÓDIA (KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ). A. TOSZÓ ILONA ÉS PÁSZTOR JÁNOS

seiben, repertoárjában teljesen önálló magyar tagozatok Marosvásárhelyen és Nagyváradon.

Megalakulásuk a felszabadulás utáni évekre tehető. Társulatuk részben a felszabadulás előtt is működő hivatásosokból, részben műkedvelőkből verbuválódott. Mai gerincüket azonban az 1945-ben Kolozsváron megalakult, az ötvenes években Marosvásárhelyre költözött Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet végzett növendékei képezik. Az intézet stúdiója különben az ország hetedik magyar színháza. Ideálisan felszerelt színpadán, a mintegy kétszáz embert befogadó nézőtere előtt a végzős hallgatókra építve rendszeresen tartja előadásait Marosvásárhelyen, gyakran keresve fel az ország más, nagyobb városait is.

Bár a hat magyar színház profilja szembeötlően különböző, a romániai magyar színjátszás azonos jegyei jól körülmérhetőek. Kezdjük egy megállapítással: Románia hat magyar színháza mindent játszik. A klasszikusok ápolásának hagyományát egyenes örökségként vették át attól a színháztól, mely a század elején, a magyar színháztörténetben egyedülállóan antik görög-római-ciklust, Shakespeare-ciklust rendez Kolozsváron, attól a színháztól, mely ugyanitt magvar drámatörténeti ciklust rendez. És egy még konkrétabb példát: attól a színháztól, mely először és azóta utoljára eljátszotta a század elején Lessing A *bölcs Náthán* című művét (a kolozsvári magyar színház évkönyveiben megtalálhatók az előadásra vonatkozó feljegyzések, mintegy cáfolataként annak a több helyen napvilágot látott megállapításnak, hogy Lessing e drámáját nem játszották volna magyar színpadon).

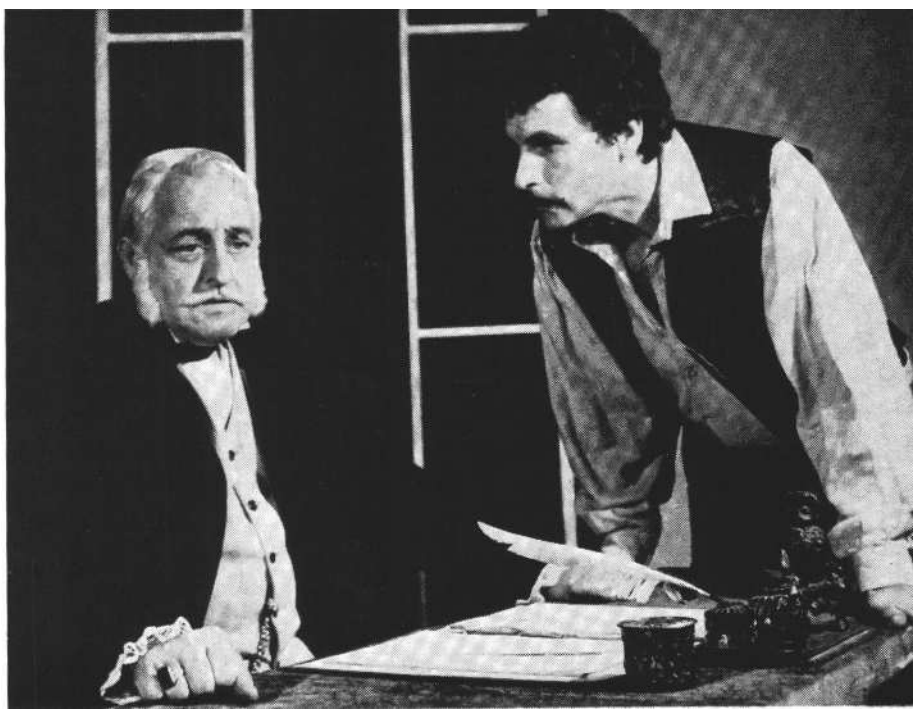
Bizonyos fokú tétovaságot, kezdeményezéshiányt észlelni a kortárs világirodalmi alkotásokkal szemben. Nem hiányukat, csupán késve érkezettségüket szeretnénk megállapítani. Alig egy-két ellenpélda erősíti azt a szabályt, *hogy* jelenkori világirodalmi alkotást bukaresti, illetve budapesti bemutatója előtt a hat magyar színházban nem tűznek mű-sorra. Álljon itt egyike az ellenpéldák-nak: Harold Pinter: *A gondnok,* Temesvár; rendező: Taub János.

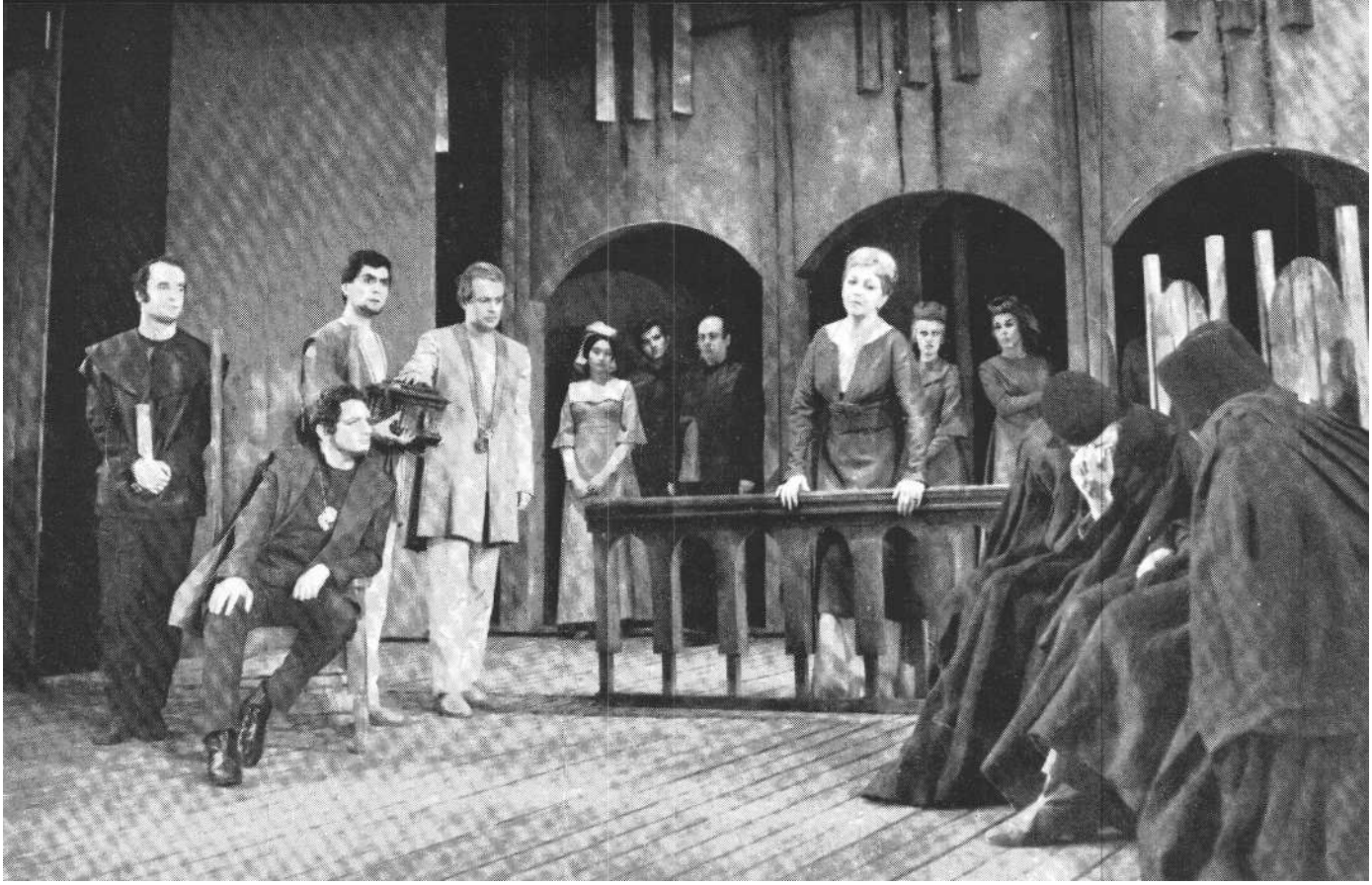
A kortárs román, népi demokratikus, illetve magyar drámairodalom színre vitelében számszerűleg jelentősek az eredmények. Az előadások minőségét illetően erős hullámzás állapítható meg. Tompa Miklós igazgatósága idején a marosvásárhelyi Állami Székely Színház (1967 őszétől Állami Színház) közismert volt arról, hogy középszerű, ún. „mai" darabokat jelentős művészi, és nem utolsósorban közönségsikerrel mutatott be. (Félreértés ne essék, nemcsak közép-szerű darabok szerepeltek műsorán.) Cím szerint kell kiemelnünk a szatmári színház legendássá vált *Kerge* birka-elő-adását, mely az Aurel Baranga-vígjátéknak országos viszonylatban legjobb elő-adása. Rendező: Farkas István.

A hat magyar színház közös jellemzőjeként állapítható meg a kísérletezés, az új színpadi kifejezési eszközök keresésé-nek hiánya, illetve az elszigetelt próbálkozások idő előtti befulladása. Az új utak keresésének egy sajátos és nem csekély visszhangot kiváltó módjáról később szólunk,

A romániai magyar színházak játékstílusának is a hagyomány vetette meg ágyát. A hagyományok előrevivő, illetve visszavető hatása egyaránt letapogatható előadásaikon. Akiben a stílus testet ölt: a színész. Lassan eltünedeznek a színpadokról a nagy öregek. Delly Ferencet, Lantos Bélát, Poór Lilit, Borovszky Oszkárt, Kiss Lászlót, Csóka Józsefet már utolsó útjára kísérte a kegyelet. Mások, a köztiszteletben álló, az élő színháztörténet hangulatát árasztó öregek csak egy-egy előadásra szerződnek, egyre ritkábban. A színpadokon a Szín-művészeti Intézet végzettjei válnak egyeduralkodókká, közöttük nem egy érdemes művész. De az elődeiktől, .tanáraiktól öröklött stílus, párosodva a fel-szabadulás utáni években kiformálódott merev realizmusideállal meghatározó erejű színpadi munkájukban. A pszichológiai realizmus módszere szép eredményeket szült, és szül ma is, de másrész-ről gátja a stiláris megújhodásnak. Az

DEÁK TAMÁS: GÁBOR ARON (SEPSISZENTGYÖRGYI ÁLLAMI MAGYAR SZíNHÁZ)





SHAKESPEARE: TÉLI REGE (KOLOzSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ). RENDEZTE: MAJOR TAMÁS, A KÉP ELŐTERÉBEN: LÁSZLÓ GERŐ ÉS BISZTRAI MÁRIA

eredmények legpregnánsabb példája a marosvásárhelyi Székely Színház ötveneshatvanas évekre tehető nagy kor-szaka, melyre épp a nagyrealizmus nyomta rá bélyegét. Gorkij-, Csehov-, Gogol-előadásaiknak híre az ország ha-tárain túlra is eljutott. Ennek a színháznak köszönhető minden idők legjobb *Úri muri* bemutatója is. A nagy sorozatot Visnyevszkij *Optimista tragédiájá*nak monumentális, román viszonylatban is legjelentősebb előadása zárja. Rendező: Tompa Miklós.

A színészi kifejezés csak esetlegesen gazdagodik a játékstílus e lassan öröklődő-változó folyamában. Nem beszélünk olyan kivételes egyéniségekről, mint Kovács György, s kiemelésképpen kis szünettel kezdve a sort: Lohinszky Lóránt, H. Bisztrai Mária, Dorián Ilona, Dukász Anna, Csiky András, Ács Alajos, Vitályos Ildikó, László Gerő, Vadász Zoltán, Csorba András, Szabó Lajos, Fábián Ferenc és mások, akik egy-egy alakításukkal cáfolják minden rendszerezési törekvésünket. Meg kell állapítanunk mégis, hogy a romániai magyar színjátszás stílusába csak elszigetelten jelentkező előadások ömlesztenék friss vért. (Ezzel nem állítottuk azt, hogy hagyományosabb megformálásban nem lát rivaldafényt kiváló előadások hosszú sora.) Példának, érdekes módon, elsősorban vígjátékok előadásai kínálkoznak. Goldoni *Különös történetének* commedia dell'arte elemekre épülő, ötletgazdag, modern hangulatú előadása (Marosvásárhely, rendező: Gergely Géza). Szatmár a már említett *Kerge birkán* kívül *a Dundo Maroje* előadásával iratkozik fel a listára (rendező: Cseresnyés Gyula). 1969 őszén került bemutatásra Kolozsváron Shakespeare *Téli rege* című színműve, vendégrendezője Major Tamás volt. A kitűnő előadáson olyan színészi kifejezési eszközök vonultak fel, melyek már-már egy új együttes összbenyomását keltették.

Sajátos, önmagában álló stílust képvisel a nagyváradi Állami Színház magyar tagozata. (A rendszeres operettelőadások, sajnos, éreztetik hatásukat.) Bár nem egy kitűnő előadást vállhat magáénak a nagyváradi színház, „ügyszerű", országos feltűnést keltő, megújításra törekvő alkotást nem találunk repertoárjukban.

A stílus gyakorlati meghatározója az együttes mellett a rendező. A romániai magyar színjátszás legnagyobb rendező-egyénisége kétségkívül Tompa Miklós, aki húsz éven át irányította a marosvásárhelyi színházat, az együttes legjelentősebb előadásait rendezte, és a színház román tagozatának megszervezésével, munkájának megindításával a román színháztörténetbe is beírta nevét. Az idős rendezők közül a már nyugalomba vonult Kőmíves Nagy Lajos nevét kell kiemelnünk, aki a Színművészeti Intézet tanáraként színészek nemzedékeit nevelte fel.

A többieket illetően képünk bizonytalanná válik. Azok, akik elvégezték a Színművészeti Intézet rendező szakát, továbbá a színészből lett rendezők mindegyikének nevéhez fűződik egy vagy több kimagasló előadás. Harag György a fiatal szatmári együttes összekovácsolásában, első rangos produkcióinak létrehozásában is érdemeket szerzett. Taub János merész, ötletgazdag vállalkozásaival kelt néha feltűnést. Rappaport Ottó nevéhez fűződik *Az ember tragédiájának* felszabadulás utáni kolozsvári bemutatója. De sem ők, sem azok, akiknek helyszűke miatt csak nevét jegyezzük le: Szabó József, Farkas István, Gergely Géza, Cseresnyés Gyula, Bán Ernő és mások nem tudták elképzeléseikkel, elő-adáson kívüli alkotó-szervező munkájukkal színházuk profilját döntő módon befolyásolni, stílusát új utakra vezetni. Érdemeik „csak" egy-egy kitűnő, országosan közismertté váló előadásban állapíthatók meg. Ami rendezői érdemnek szinte minden, mégis .. .

Az új, a szokatlanra törő, a váratlan hatásokkal operáló színház igénye azonban, mint mondani szokás, a levegőben van. Sőt, nemcsak a levegőben, a szín-padon is. Egyelőre még csak fiatal szí-nészek egyéni kísérleteiben. Izgalmas színházi élményt nyújtott két marosvá-sárhelyi fiatal egyszemélyes színháza. Nemes Levente előadásában került bemutatásra Székely János *Dózsa* című el-beszélő költeménye. Antoine de Saint-Exupéry: A kis *herceg* című művének egyszemélyes színház keretében való bemutatása Illyés Kinga nevéhez fűződik.

O'NEILL: BOLDOGTALAN HOLD (KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ). BERECZKY JÚLIA ÉS BARKÓ GYÖRGY

E két előadás kiemelésével, túl valóságos értékükön a „színházon kívüli szín-ház" keresésének törekvésére kívántunk rávilágítani. Érzésünk szerint nem véletlen, hogy a fiatal színészek elégtelennek érzik képességeik kibontakoztatására a hagyományos színházi kereteket. A különöst veszik célba, egyelőre magányosan, talán minden - távlatokban gondolkodó - alkotói program nélkül. De a különböző színházi városok deszkáira magányosan kiálló fiatal színész (ide sorolhatjuk a nagyváradi Varga Vilmost, a Sepsiszentgyörgyre szerződött Ferenczy Csongort, az ígéretes tehetségű Rajhona Ádámot Temesvárról) a romániai magyar színjátszás „új hullámát" ígéri. Hogy beváltja-e? ...

Befejezésképpen: figyelni kell erre a nagy hagyományokon továbbépülő, fel nem mért s talán felmérhetetlen kulturális missziót teljesítő színházi világra. Tovább kell formálni azt a kölcsönös tanulságokkal szolgáló közeledést, mely évekkel ezelőtt az Állami Székely Szín-ház budapesti vendégjátékával kezdődött, nagyobb szünet után a kolozsvári színház s nemrég a nagyváradi együttes magyarországi turnéjával folytatódott, s melynek jele a magyar filmekben egyre gyakrabban felbukkanó romániai magyar színészek arca. A bontakozó, gyümölcsöző együttműködésnek egyetlen célja lehet: népeink barátsága, ügyünk-nek elkötelezett színház.

színháztörténet

BERKES ERZSÉBET

A Zöld Szamártól Ayrus leányáig

Palasovszky Ödön a lényegretörő színházért

Hogy milyenek voltak a magyar avantgarde drámakísérletek, az lassanként teljes bizonyossággal kirajzolódik: a drámák fennmaradtak, s csak szorgalom kérdése, hogy valamennyit meg is találjuk, külföldi példákkal összevessük. De milyen volt az avantgarde szellemű magyar színjátszás? Volt ilyen?

Már szinte közhelyszerű, hogy a színjáték - szemben az írott, festett vagy kőbe vésett műalkotásokkal - megvalósulása pillanatában meg is semmisül. Ezért még a hivatásos színjátszás mód-szerei is csak akkor rekonstruálhatók - s csak tendencia jelleggel -, ha hosszabb időn át, előadások sorozatában meg-megújulva érvényre jutottak. A kísérleti szín-ház - amilyen a magyar avantgarde szellemű színjátszás is volt - elsikkad, ha anyagi vagy politikai okok miatt csak alkalomszerűen mutatkozhat meg. Né-hány évtized múlva azt is bajos lesz megállapítani, hogy volt-e egyáltalán, nem hogy milyen volt. Hiba lenne azonban a kísérleti színház eredményeinek jelenlegi hiányából a kísérletek hiányára következtetni, arra, hogy ilyen törekvések nem is voltak. Ezt a hiedelmet most kell eloszlatnunk, amikor még az előadások alkotóinak és közönségének egymással ellenőrizhető emlékeire támaszkodhatunk.

Kezdjük mindjárt az egyik legérdekesebb kísérletsorozat csúcspontjával, 1931-gyel. 1931 májusában a Magyar Hírlap hasábjain írta Márkus László, a rangos színikritikus, az Operaház főrendezője:

„Nagyon féltem a színházat, nem a filmtől és nem a rádiótól, hanem önmagától. Sokszor vizsgálódom magamban, hogy-ha mesterségem szerint nem kellene szín-házba járnom, vajon járnék-e színházba csak *úgy*, a magam gyönyörűségére? Alig-ha. Félelmesen kevés közöm van ma már azzal a csontig rágott problémával, hogy a szerelemre gyulladt különnemű szívek milyen viszontagságokon, félreértéseken és intrikákon át jutnak el egymáshoz. S igazán torkig lehetek már a színész unott gesztusaival, hangjának mechanikus dinamikájával, rezgéseivel és csuklásaival, a kárpitos és kasírozó művészet színpadi csudáival, a tapéták szenzációival... A színház egy teljesen elavult és a meddő szikláig kibányászott irodalom mondani-valóitól nem tud szabadulni, a kifejező formáit nem képes megújítani . . . Új Thália Társaságot várok, új rendezőt, aki nem a hivatalos színházzal, hanem a maga fanatikus hívőivel próbálkozik. És itt értem el mostani mondanivalóm lényegéhez: a napokban láttam valamit, ami ehhez egészen hasonlatos. Madzsar Aliz mozdulat-művészeti csoportjának volt egyik színházunkban bemutató előadása, s ahogy nézem a színpadot, egyszerre csak azt látom, hogy itt most már nem az öncélú vagy testgyakorlási célzatú mozgáselemek-ről van szó, hanem a mozdulat, az egyéni kifejeződés és tömeg-energiák dinamikájának egészen új lehetőségeiről. Színdara-bot láttam, groteszk pantomimot és kórusok szavalatába vetített képeit belső izgalmaknak ... Ez az irodalom duzzadóan tehetséges. De fontosabb maga az alakuló színház, mely ha még jobban kialakul, az íróból is még gazdagabb kinyilatkoztatásokat fog kicsiholni lehetőségeivel. Véletlen, hogy az új rendező - fiatal ember, Palasovszky Ödönnek hívják - egyúttal tehetséges író is, és színházkezdeti mozdulásaihoz már célszerű színdarabot is maga termel. Ha akármit vennének kézbe ezek, ennek a rendezőnek a szuggesztiója alatt más formában fejeznék ki azt, amit kézhez kaptak, s ez a *más forma az*, ami igenis egy új közönség kijegecesedésének lehet ingerlője."

Talán hosszú az idézet, de szükségünk volt rá, hogy hitelt érdemlően bizonyítsuk: a kor színházzal szemben igényes embere eltelt azzal a felületes vagy ha-zug problémavilággal, amelyet a hivatásos színjátszás - nagyon kisszámú kivételtől eltekintve - szállított, s elege volt abból a mütyürkéző naturalizmusból is,

ahogyan szállította. Az elégedetlenség nem 1931-ben tetőződött. Sokkal korábbi, 1928-ban már a Nyugat is terjedelmes vitát folytatott a nyilvánvaló színházi válságról.

Azok a fiatalok, akik figyelemmel kísérték a külföldi színházi törekvéseket és a hazai társadalmi-művészeti változásokkal, a mesterségesen felidézett stabilizációval elégedetlenek voltak, keresték már korábban is a másfajta utakat. 1919 után azonban megnőttek a kísérletezés akadályai. Minden gyanús volt, ami másnak látszott. De míg a költő megírhatta - ha nem másnak, az asztalfiának - verseit, addig a színház nem játszhatott bújócskát. Hiszen lényege az, hogy lássák, s megértsék, nem majd, hanem azonnal. A rezsim azonban, mely a színházat fönntartotta, illetve a közönség, amelyik képes volt arra, hogy jegyét megváltsa, jól érezte magát a hazugság közegében, hiszen ő hazudott, saját magának. A kísérleti színjátszás tehát, mely a látszat helyett a lényeg megmutatására törekedett, kiszorult a színházakból. A műkedvelők, az alkalmi matinék, a munkás kultúr- és testedző egyesületek pódiumaira. A szellemében szabad értelmiségi fiatalság s a konvencióktól mentes proletár-közönség lett tehát alkotója és befogadó-ja a másmilyen színháznak.

A Márkus László számára felfedezésnek számító fiatal rendező ilyen szín-padokon, ilyen közegben szerzett tapasztalatok alapján alakította ki módszereit 1931-re. Nem laikusként fogott a rendezéshez. A háború éveiben bölcsészeti tanulmányokat folytatott, Eötvös-kollégista, s közben elvégzi az Országos Színész-egyesület színészképző iskoláját is. De mire okleveleit megkapja, „tanárral is, színésszel is Dunát lehet rekeszteni". Palasovszky azonban nemcsak emiatt persona non grata a színházaknál. 1922-ben kiadott művészeti kiáltványa, a rendőrség által is nyilvántartott politikai kapcsolatai (1921-től az SZDP tagja), munkás önképző egyletekben tartott elő-adásai gyanússá teszik. Mindez csak tetéződik azzal, hogy 1924-ben kiadott verseskötetét, a Reorganizációt elkobozza a szegedi bíróság, s csak barátai közben-járásának köszönheti, hogy szabadlábon védekezhet.

Minthogy azonban más művészeket is ilyetén kitüntetésben részesít az éber hatalom, Palasovszky sem igen zavar-tatja magát. 1925-ben barátaival színházi vállalkozásba fog. Pontosabban: színházi kísérletek sorát kezdik meg. Első a sor

PALASOVSZKY ÖDÖN ZÖLD SZAMÁR NEVŰ SZÍNHÁZÁNAK KORABELI PLAKÁTJA (1925)

ban a Zöld Szamár színház, mely nevét „direktoráról" nyerte. A színpad a Csengery utcában van, dramaturgja Laziczius Gyula, a későbbi híres nyelvész, majd akadémikus, akkor éppen elbocsátott középiskolai tanár. Zenei tanácsadó Jemnitz Sándor, díszlettervező Bortnyik Sándor, a darabok egy részét Illyés Gyula fordította, a rendező Mittai László és Palasovszky. „No és az igazgató? Volt akkoriban Bortnyiknak egy sok szeretet-tel megcsinált képe. Szerelmespár, hold-fény, egy kis mai szürkeség, versailles-i park, s az emberi lelkek mélységéből monumentálisan emelkedett mindenek fölé a zöld szamár egetverő, glóriás szobra. Hát ezt a Zöld Szamarat választottuk igazgatónak." Az idézet Palasovszky későbbi emlékezéséből való, s jól adja vissza a bohém és vállalkozó kedvű fiatalok színházalapító hangulatát. Azt természetesen nem kell taglalni, hogy ez a direktor sok mindenre buzdított, de anyagi fedezetet nemigen jelentett. Nem is ez volt a résztvevők célja! Korántsem vágytak arra, hogy nagyobb szériát játszszanak, mint a hivatalos színházak akár legszerényebbje is. Beérték azzal, hogy amit ők maguk színháznak képzeltek, azt kipróbálhatták. Nevezetesen: a groteszk humort, a többé-kevésbé burkolt elégedetlenséget s azt az édes érzést, amit a polgárpukkasztás jelent.

Ezért mutatták be Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét*, mely nemcsak a francia, de a mindenkori polgár közönyét, öntelt pöffeszkedését tette nevetségessé. S így került bemutatásra Golltól az *Új Orfeusz*, amelyben a modern viszonyok között magára maradó mű-vész közérzetét juttatták kifejezésre. Ez az Orfeusz bárzongorista, az egész világ lábai előtt hever, de Euridikéje nélkül ő sem lehet igazán boldog.

1926-ra újabb kísérlet jut, erőteljesebb politikai tartalommal. Megindulnak az Új Föld-estek. Szervezőjük és a munkás-kórus vezetője Tamás Aladár. Igen jelentős a külföldi haladó szellemű szerzők bemutatása: Apollinaire, Cerdars, Tzara, Sauvage, Becher, Werfel, Stramm, Majakovszkij verseit szavalják, részben munkáskórusokkal - például Majakovszkijtól, az akkor Balramarsnak fordított művet. Alig ismert vagy botránykőnek tartott zeneszerzők művei is itt szólalnak meg: Hindemith, Honegger, Berg, Sztravinszkij, s Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Szelényi István kompozíciói is. Az irodalmi estek karakterét követik színpadi megoldásaikban és szerkesztésben is. De az előadott művek szelleme s a kórus megszólalása már más irányba orientál.

1927 a további színházi formák keresésében érdekes mozzanatot hoz Palasovszky számára. A Madzsar Intézet tanára lesz. Itt túl azon, hogy baloldali művészekkel kerülhet szorosabb kapcsolatba, megtalálhatja azt az ideális mozgáskórust, melyhez fogható együttessel egyet-len színház sem rendelkezik. Az Intézet tanárai, illetve barátai fegyelmezett, magukat a közös cél vállalásában kiteljesítő emberek gyülekezete. Ki tudják elégíteni a szavaló és mozgáskórusok valamennyi igényét, sőt arra is képesek, hogy új koreográfiákat készítsenek. Madzsar Aliz a mozgáskarakter kérdéseivel foglalkozik. Kövesházi Ágnes és Róna Magda művészi pantomimot, majd mozgásdrámákat terveznek, illetve tán-colnak. Palasovszky színpadi elképzelései részben befolyásolják a koreográfusokat, részben maga is merít az ötleteikből.

Ebből az új munkalehetőségből születik a következő színpadi kísérlet. 1928. február 25-én új színpad bemutatkozására invitál a meghívó a Zeneakadémia Kamaratermében. A meghívón ez a program áll:

> „A Cikk-cakk-estek szándéka a mai ember százféle zegzugos útjának kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megkeresni. A világ a kényelemre van berendezve, érthető hát, hogy minden új hang és bátor gondolat kivívja azok ellenkezését, akik szilárd hitüket vetik a dolgok állandóságába. Mi mégis fel akarjuk tárni azokat a nevetséges szakadékokat, melyek a jóról és rosszról alkotott meggyőződésünk és cselekedeteink között tátonganak. A kiszipolyozott, gyökere vesz-tett színpadról olyan közönséghez szeretnénk utat találni, melynek van bátorsága szembenézni a ránk öregedett szellemi és érzelmi rend mögött résen álló szabad és kollektív erőkkel."

A szellemi és érzelmi erők egyidejű mozgósítása igen fontos program. A színpad munkatársai - Tamás Aladár, Hevesy Iván, Palasovszky - igen jól ismerik, a kor átlagánál lényegesen jobban a német expresszionistákat s a szintén német munkásszínházi eredményeket. Piscatort, a Volksbühne és Arbeiterbühne mozgalmakat, az élőújság és az agitprop. eszközeit. Maguk is alkalmaznak ehhez hasonlókat a sajtószemle konferansz-szövegeiben. S ha nem is látták, de bírálatokból nyomon követték azokat a kísérleteket is, melyek a Habima színház, Meyerhold és Vahtangov nevéhez fűződtek. A Cikk-cakk kísérletezői azonban nem a meghökkentés, nem a meg-magyarázás s nem is az elidegenítés esz-közeit keresik. Pontosabban: csak alkalmanként nyúlnak ezekhez, s csupán azért, hogy az embert érintő dolgok racionális és emocionális oldalait feltárják. A misztérium és az okfejtés, a varázs-szövegek és az agitációs eszközök, a harsány röhögés és az együttérző ellágyulás széles skálájával az egész embert akarják megragadni. Hogyan? A fentebb már idézett visszaemlékezéseiben, 1931-ben egyik műsorszámukról írja Palasovszky: „Szimultán játékot csináltunk, mely kicsiben a mai élet képét adta. A színpadon szerelmi jelenet, párhuzamosan fogorvosi műtét, paralel vele charleston (úgy, mint ahogy ez lenni szokott: egyesek sírnak, mások nevetnek), a rá-dióban Erlkönig, nyomorstatisztika és időjárásjelentések Ahogy a szövegek és jelenetek időnként ritmikus csomó-pontokban összecsaptak, a szegény páciens sikoltása és a leszúrt csábító halál-hörgése, az öngyilkossági hírek és a charlcston tombolása - egész mai dolog volt."

Meglehet, nem volt minden néző számára ez ilyen nyilvánvaló. Akadtak akik azt keresték - s ilyen visszaemlékezések-kel is találkozunk -, hogy miért és hogyan kerül a fogorvoshoz a táncoló pár stb., s mit is akarnak ezzel az összeviszszasággal. No igen, hiszen mindenki ahhoz volt szokva, hogy a színpad konkrét teret ábrázol, igazi szobabelsőt, igazi sétányt, nem pedig „játékteret", ahol minden megtörténhet. Ma, amikor a szimultán színpadot megszoktuk, csak mosolygunk a kifogásokon, még akkor is, ha nem ebből a kísérletből nőtt ki a hazai korszerűbb színpadtér-felfogás.

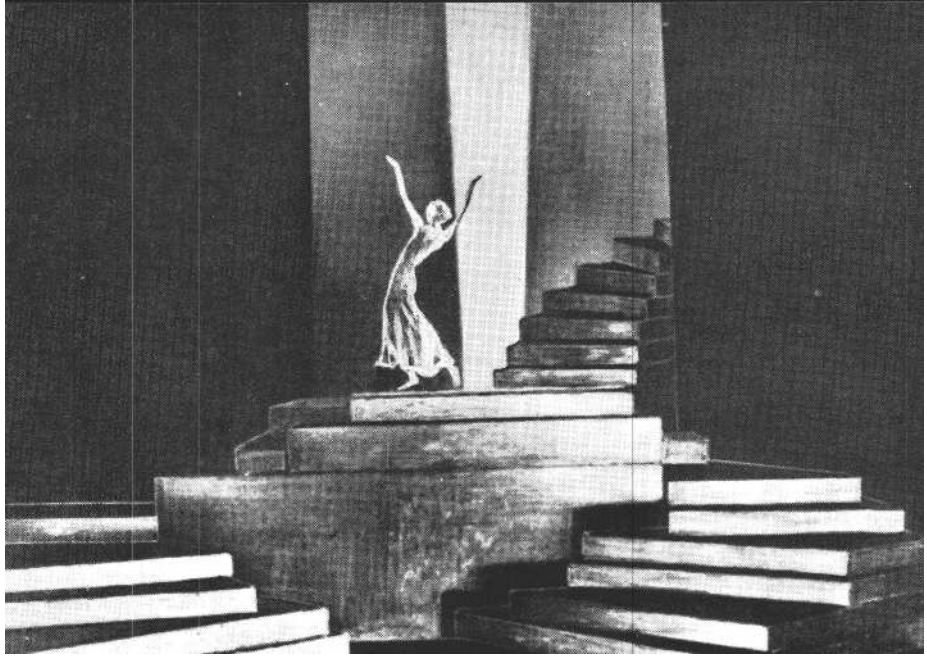
A Cikk-cakkesteken alakult ki a későbbi műsoros esteken, munkásszínpadokon is nagy sikerrel alkalmazott konferanszrevü. A konferansz - többnyire csak Palasovszky csinálta - állandó kontaktust tartott fenn a közönséggel. Megszólította, hivatkozott reagálásaira, sőt nem egy megjegyzést a széksorokban meghúzódó állandó figuráknak adresszált. Így a nézők oszlopos tagjává lett Kovács úr, a derék pékmester, aki magát „haladó mérsékeltnek" álcázva, megjegyzéseivel meg-megzavarta a műsort. Kimondta ezzel azoknak a véleményét, akik a modern színházi törekvéseket kancsal szemekkel nézték, illetve módot adott ezzel a konferálónak arra, hogy szellemesen cáfolja azokat, akik hallgatnak. S ilyen állandó figura volt Pritty, a szókimondó gyermek, aki naivságában nem egy fonákságot tett nevetségessé.

Néhány hónap múlva Rendkívüli Színpad néven találjuk együtt a Cikk-cakk együttesét. Azzal a különbséggel, hogy az egyes estek műsorát vezérgondolatok köré szerkesztik. Például az egyik a Happy end-est elnevezést viselte. Azokat a megnyilvánulásokat vonultatták fel, melyek az ember örömérő vallanak. Tudták azonban, hogy az öröm nem osztályozható általános emberi tartalmak szerint. S amikor egymás mellé került Arany János idillje s az emberevő törzsek étvágy-gerjesztő éneke, Buddha tanítása s a Pesti Hírlap házassági hirdetése, az is kitetszett, amit deklaratíven nem mondtak el: a boldogság mindenki számára más konkrét tartalmat jelent, ami egyiknek öröm, az a másiknak csapás, más a látszat, és más a lényeg. Egy másik műsoruk a mechanizált ember bemutatását célozta. Igen sok és változatos pantomimmal és árnyalakkal illusztrálták a mechanizált dámát, a mechanizált sportolót, diákot, ficsúrt, s végül színpadra tették a mechanizált emberi ideált: a kályhacsövekből, reklámokból összeeszkábált monstrumot.

Még 1928 decemberében a Rendkívüli Színpad is megszűnik, és újjá is szerveződik Prizma néven. A gyakori név-csere nemcsak financiális okokkal s nem is csak a rendőrség érdeklődésével magyarázható. Maguk a résztvevők is arra törekedtek, hogy újabb elképzeléseikhez közelebb álló, kifejezőbb nevet válasszanak.

A Prizma műsorait - bár abban a korábbi estek nem egy számát fellelhetjük - az értelmi-érzelmi összhatásra teljeseb-ben törekvő módszerek jellemzik. Ennek egyik jó példája Palasovszky *Ödipuszá*nak előadása. Ezt írja erről:

„Együtt ül a társaság. Mai emberek. A kezek láncot tartanak. Ödipuszt idézik. S egyre-másra jelentkeznek a thébai lelkek, Jokaszté, Kreon, Ödipusz. A tömegtransz növekvő izgalmában átélik újra a tragédiát. De nem egészen úgy, ahogy Szophoklész megírta. A fiatalok és üregek kórusának harca unszolja-tüzeli Ödipuszt, lódítja sorsa felé. És a játék értelme: hogy a saját vérét keresi, és a saját vére ellen küzd az ember. Apja ellen, a kizökkent-hetetlen, kegyetlen aggok ellen, és anyjáért, kedveséért, akiben önmagára, saját vérére emlékezik, és elbukik. Ez az Ödipusz is a Szfinx jóslatát teljesíti be, de a jóslat értelme más itt az apák önkénye ellen törő küzdelemben, a természetes, szabad társadalmat kiharcoló ember lel-kének tükrében. Vakon bolyong ő, de sorsának értelme győztesen csap föl a fiatalok harci kórusában."



AYRUS LEÁNYA: RÉSZLET PALASOVSZKY ÖDÖN SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSÁBÓL, (1931)

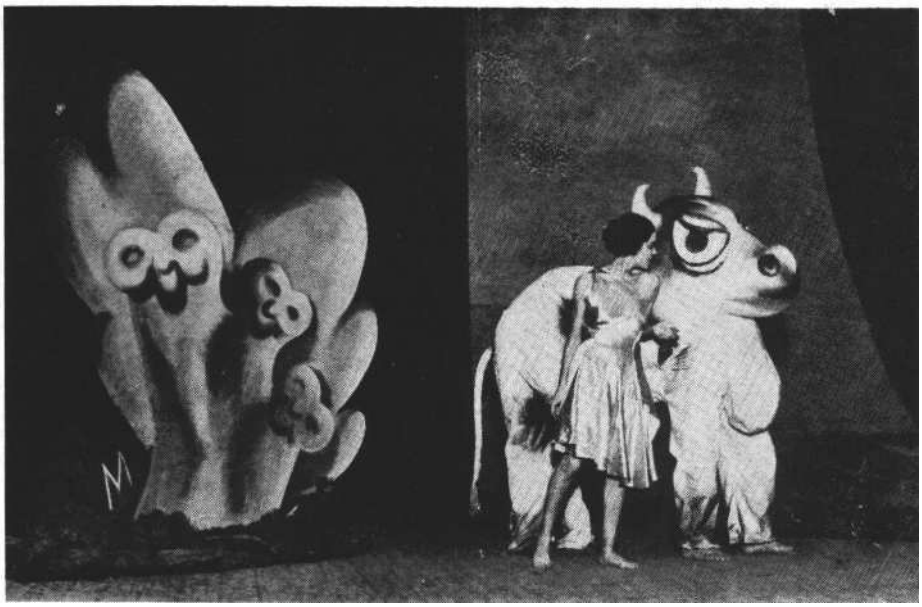
A győzedelmes ifjúságba vetett hit máshol is megformálódik műsoraikban. *A Szabad Zrí* indulója című kórus hasonló optimizmust sugall. Megjelent Palasovszky egyik verseskötetében is, és ha csupán erre a szövegre támaszkodunk, könnyen hajlunk arra, hogy csak a meg-hökkentőt, a zrí keltette utcai zsargont érzékeljük. De ha a leírásokkal együtt a sorok mögé halljuk a refrénekben fel-transzformált kórushangokat, kitetszik, hogy a frisseség, a fiatalság, a cselekvés dicséretét zengik a jobbára indulathangokból, jelszavakból összeállított szöveggel. Nem az egyes szavak fontosak, ha-nem a dinamika, a ritmus s az összhatás, mely a természetes mozgásból absztrahált kórusmozgással válik teljessé.

A szaváló és mozgáskórusokra alapuló műsorok a húszas évek végére két alap-vető formát öltenek. Az egyik típus a műsoros estekből nő ki: a rövid mozgás-kompozíciókat, etűdöket a bennük kife-jeződő közös gondolat tartja össze, hozza közös nevezőre. Ezek közül a legjelen-tősebb Madzsar Aliz és Róna Magda ko-reográfiája Kozma József zenéjére, a *Bi-lincsek.* A műsor hét tételből áll, vagyis az ember megkötöttségének hét változatából: Önmagunk börtönében, A bálvány, A falak, A Gép hatalmában, Egy-más rabjai, Emberi bilincsek, s az utolsó: Mikor a gondolat tetté válik, lényegében a megszabadulás élményét adja. Az egyes jelenetek pontos koreográfiájával nem szolgálhatunk, de szimbolikáját talán érzékletessé tehetjük az egyik részletes ismertetésével. Palasovszky és Róna Magda táncolták *az Egymás rabjait. A* Férfi és a Nő rövid „bilincs-lánccal" van egymáshoz kötve. A zene hangjaira táncolni kezdenek, de mert mindegyik más mozdulatot akar, csak rángatják egy-mást, mígnem lépteiket összeigazítva tán-colnak olyan táncot, melyet ugyan egyikük sem kívánt táncolni, de amelyet a láncok megengednek. Ekkor elszakadnak a kötelékek, s elszabadulva mindegyikük kedve szerint mozoghat. A furcsa csak az, hogy bár nem figyelnek egymásra, ugyanazokat a mozdulatokat végzik, mint amikor még összetartoztak. Emlékeikben, reflexeikben megőrződött a másik.

Vagy ilyen jellegű volt Róna Magda egy magánszáma, a Gótika. A harmonikus, szende szobor a zene hangjaira meg-elevenedik. Rémeket és gyötrő vágyakat küzd le, retteg a kísértéstől és sóvárogja a szabadulást, majd ismét vissza-tér merev, de most már leleplezett nyugalmába. A táncos szobor voltának meg-felelően nem hagyja el szoborfülkéjét: karja s táncban eddig nem alkalmazott, mimikája fejezi ki a vergődést.

A másik típusú kompozíció, amelyet szívesen jelölnek mozgásdrámának, szín-darabszerű, epikus cselekménnyel ren-delkezik. Ilyen *a Babiloni vásár, a Srác és Vagabund Hipokráciában,* meg az *Európa.* Ezeket így ismertette a korabeli kritika:

> *„A Babiloni vásár* - pantomim. Eszméje: tánc az arany körül, amely ebben az esetben nem aranyborjú, hanem aranygólem. Ezt a változtatást a tánc követelte meg, mert az aranyszobor mozdulatai, ritmikusak, összhangban a körülötte és alatta folyó tánccal. Vörös fezes vásári árusok kínálják holmijaikat. A tömeg vásárol, tolong, de akinek aranya nincs, az hiába epekedik. Aztán hirtelen változással fel-magasodik az aranygólem alakja. Az alatta merev pózban ülő árusok most mozdulatlan kórussá válnak, amely litániaszerű monotonsággal ismétli egyre az eléje táncoló tudósnak, hegedűművésznek, munkás-nak, széplánynak, mindenkinek - Aranyat észért! - Aranyat vérért! - Aranyat verej-tékért! - Kacajért! Könnyért! - és mindenki megszédül odaveti az aranyakért a legkedvesebbet: a hegedűt, a kalapácsot, a könyvet, a szépséget. Aztán az arany-gólem egyetlen görnyedő csoportba tereli össze valamennyit, és megkezdődik az ostorozás, kancsuka csattog, jajszó és szenvedés mozdulatai, míg a szörnyeteg kacag felettük.
>
> *Az Európa* Georg Kaisernek egy igen ügyesen táncszínpadra alkalmazott komédiája. Ismert mitológiai mese, modern, majdnem freudi lélektannal alátámasztva. Zeus és Hermés leszáll az unalmas Olymposról, és mint két halász-legény elrejtőznek egy fűzfa tetején. Látják, hogy igen furcsa országba jutottak, mert itt a férfiak szinte lányosan finomak. Zcus elhatározza, hogy magáévá teszi a csodált és meghódíthatatlannak hirdetett királyleányt, Európát. Agenor király, Európa apja elhatározza ugyanis, hogy annak adja lányát, akinek a tánca legjobban tetszik. A táncverseny végbe is megy az unatkozó leánysereg előtt, de Zeus hiába lesz az első táncával, Európa kineveti. Az isten mérgelődve tűnik el, és bosszút tervez. Mikor aztán Európa és udvarhölgyei a tengerparton gúnyolódva eltáncolják Zcus pompás mozdulatait, Zeus bika képében megjelenik, és a csúfolódók közé rohan. Európa azonban nem ijed meg, ellenkezőleg: nagyon megtetszik neki az állati vadság. Enyelegni kezd a bikával, majd szinte megrészegülve, az állat hátára fekszik, és az elragadja őt.
>
> Másnap reggelre Zcus eltűnik, de Európa megtalálta, amire vágyakozott. Agenor király udvarába harcosok érkeznek, és asszonyokat követelnek. A király kineveti őket, de Európa s vele a többi lány be-ront, s kitörő örömmel dobják oda magukat a medve módra topogó harcosoknak.
>
> Georg Kaiser eszméjét igen szépen meg-tartva a fanyar komédia hangulatában, a mozdulatszínpad számára remekül mentették át Madzsar Aliz és Róna Magda. Palasovszky Ödön rendezése modern volt



EURÓPA - JELENET PALASOVSZKY ÖDÖN SZÍNHÁZÁNAK ELŐADÁSÁBÓL (1931)

és ötletes, Gergely Tibor színpadképei pedig takarékosak és teljes hangulatot adók. *Európa* zenéjét a tehetséges Kozma József szerezte és vezényelte, *a Babiloni vásárét* pedig Szelényi István (Délibáb, 1931. október)

A kuriózum kedvéért a szereposztás: Európa: Róna Magda, Zeusz: Csányi László, Hermész: Palasovszky dön, a bika: Tiszay Andor, Agenor: Baló Elemér. Ügyancsak a Délibáb 1931-es májusi száma számol be ennek a műfajnak a harmadik reprezentánsáról, a *Srác és Vagabund Hipokráciában* címűről. Ebből kitetszik, hogy a Pomádé király motívum került benne feldolgozásra, azzal a különbséggel, hogy Hipokrácia az elmechanizált birodalom, vagyis a gépország, melyet a zsarnokság irányít, s a jókedvű vagabundosok megtréfálnak a láthatatlan köntössel.

Mindhárom darab erőssége a groteszk humor és a félre nem érthető társadalmi aktualitás. A kétféle út, az absztraktabb etűdök és a mesével rendelkező táncjáték pantomimok, összefonódásából szüle-tett Palasovszky eredeti darabja, az *Ayrus leánya,* melyet a korabeli kritikák, a fennmaradt koreográfia és a szöveg-könyv alapján bízvást nevezhetünk kísérletei csúcspontjának. Cselekménye egy feltámasztási szertartás: Ayrustól, a főpaptól követeli a tömeg, hogy keltse életre leányát. A kérelmezők élén a Másik Ayrus áll, vagyis a lány szerelmese. A pap először nem akarja megszegni a halál törvényeit. A könyörgés és az áldozatok azonban megrendítik, életre szólítja a lányt, s ez ismét boldoggá teszi az embereket: értelmet kapnak a karok és lábak, a fejek és a tekintetek. S miközben minden magára lel - a leány eltűnik. De hogy nem halott többé, azt a maga után hagyott örömben érzékelhetjük.

Ez a cselekmény lényegében nincs helyhez kötve: éppen annyira misztikus, amennyire konkrét, éppen úgy játszódhatik egy kitalált szekta vallásos világában, mint az ember legbenső vágyainak színterén. A mindenkori ember boldogság utáni sóvárgását akarta kifejezni. Ezért a színpad jelképes cselekvés tere, a tánc és a kórus leginkább esztétikus elhelyezésének megfelelő tagolásban (Fülöp Zoltán tervezte). Mozgás és recitálás, a kórus és Ayrus liturgikus felelgetése is elsősorban hangulati elemeket, emóciók, és asszociációk felkeltését szolgálja. S ehhez igazodott a zene is, melyet Kozma József komponált, kifejezetten ehhez a színpadi játékhoz.

Mint minden igazi színpadi alkotásban, úgy ebben sem a részletek, hanem csakis az együtthatás fejezett ki műalkotást, keltett esztétikai élményt, ébresztett gondolatokat. Ez az oka annak, hogy képtelenség visszaadni a megvalósulás módját, mert óhatatlanul az értelmezés fogalmazódik meg, s nem az objektív színpadi játék. Ki hát Ayrus leánya? A formáló eszme? Az életöröm? A szerelem vagy a kiteljesedés utáni vágy? Nyilván ez is, az is, de a mindenkori definíció szükségképpen alatta marad a valóságnak, hiszen azt megannyi motívum gazdagítja; a néző szeszélye, hangulata szerint változó értelmet tud kihallani, kilátni belőle.

Mi az, ami ebben a kísérletben a beteljesülés lehetőségét megcsillantotta, amire a színházi fogásokat fölényesen ismerő Márkus László odakapta a fejét? Az eddigi ismertetésekből is kitetszik talán: Palasovszkyék kifejezetten színpadi eszközökkel dolgozva olyan látványokat teremtettek, mely nem a látszatot adta, hanem a lényeget.

Programjukban egyre következetesebben maguk a színpadi társszerzők is lényegretörő színháznak kezdik nevezni munkájukat, céljukat. Palasovszky 1930-ban folyóiratot indít Mándi (Mádl) Terézzel közösen, *Színház és Film* címen. Mindössze három szám jelenik meg (a két utolsó 1931-ben), de színházelmélete kifejtésének így is igen fontos dokumentuma ez a három füzet. Nemcsak a már fentebb idézett emlékezéseket adja ebben közre, hanem azokat a nézeteit is, melyek a kórus szervezése, felhasználása, gyakoroltatása, hatáskeltése szempontjából fontosak. Külföldi színházi kísérletek ismertetése mellett a kísérleti színpadok munkatársainak cikkei töltik meg a lapot. Kozma József a színpadi zene funkcióját, Madzsar Aliz a mozgás karakterológiáját, Hevesy Iván a színpadkép és színpadi tér szerepét taglalja. Cikkeikből megformálódik közös krédójuk a szintetikus színházról, a társmű-vészetek funkciójáról, arról, hogy a látvány és a látszatok mögött hogyan lehet lényegretörő a színház. Törekvésük nyilvánvaló: a színházi és gondolkodásbeli sémákat akarják áttörni, a beidegzett pályákon futó következtetéseket kisiklatni. Ahogy nemrégiben Palasovszky megfogalmazta:

„Azt szerettük volna, hogy a színház amolyan erjesztő kovász legyen, az írótól azt vártuk, hogy törje fel a keserű magokat. A rendezőtől, hogy zsilipeket tépjen fel a publikumban. A színésztől, hogy szaggasson le magáról mindent, hogy fog-ja kézen az embereket, segítsen nekik, hogy kiléphessenek önmagukból. Hogy mit szerettünk volna örökül hagyni? Sok mindent. A kísérlet elvét és a kezdeményezés kivívott jogát. A lényeg és a nagyság keresését. Az egész dolgoknak, az összetéveszthetetlen dolgoknak a szeretetét. A szembenézéseket. A fantáziát. A merészséget. A meredekséget." (Élet és Irodalom, 1970)

Élünk ezzel az örökséggel? Válaszoljon erre a mai színikritika, hiszen még nem színháztörténeti feladvány. Annyi azonban bizonyos, hogy Márkus László Palasovszkyék hatására indította el az ambíciójában színháztörténeti igényeket mutató Új Thália Társaságot. De ez a színházi kísérlet és Palasovszky működésének története egyaránt másik fejezet.

ÁRVAY ÁRPÁD

„Éva volt az a szerep...

A bukaresti Nemzeti Színház múzeumában sok más érdekes ereklye között körülbelül kétszáz oldalas kéziratot őriznek: Agathe Barsescu, a híres román tragika negyven évvel ezelőtt, saját kezével, német nyelven írt emlékiratait. Ütóbbi időkig ez a kézirat ismeretlen volt a román közönség előtt is. A kiváló művésznő halálának harmincadik évfordulója alkalmával Gh. Franga, a múzeum igazgatója hosszabb cikkben irányította rá az érdeklődést az érdekes emlékiratra és annak szerzőjére.

Agathe Barsescu megérdemli, hogy nevével a magyar olvasóközönség is megismerkedjék. Azok közé a román művészek közé tartozott, akik ismerték és becsülték művészi értékeinket. Azonfelül kitűnő szolgálatot is tett a magyar kultúra ügyének, mert legelőször szólaltatta meg külföldi színpadon idegen - azaz német - nyelven Madách *Tragédiájának* Éváját. És ez olyan időszakban történt, amikor még volt jó néhány olyan magyar-országi város, amelynek színházában Az *ember tragédiája* egyáltalán helyet se kapott.

Katonacsalád gyermekeként 1857-ben született Bukarestben. Apja ezredesi, bátyja tábornoki rangot ért el a román hadseregben. Agathe gyermekkorát Nagyszebenben az Orsolya-zárdában tölti, s itt megtanulja a német nyelvet. Majd Bécsben, szintén zárdában folytatja tanulmányait, és a vallásos nevelés olyan nagy hatással van rá, hogy fel akarja ölteni az apácaruhát. Amikor a szülők erről értesülnek, sürgősen hazaviszik Bukarestbe.

Itt Ion Ghica, a neves író figyel fel rá, aki abban az időben a Nagy Színháznak nevezett román Nemzeti Színház igazgatója. A színház kemény harcot vív az elfranciásodott bukaresti vezetőosztállyal, amely lenézi a hazai színjátszást, és csak az idegen nyelvű társulatok elő-adásait látogatja. Ghica úgy akarja becsalogatni a bojárságot a román színházakba, hogy úgynevezett „jó társaságbeli" lányokból igyekszik színinövendékeket toborozni. Rábeszéli Barsescu ezredest is, hogy lányát írassa be a színiiskolába.

Agathe ekkor még nem gondol komolyan a színészi pályára, s erről a fordulatról így számol be emlékiratában: „Nem tudom, látszott-e rajtam a tehetségnek egyetlen vonása is. Sovány, törékeny alakú kislány voltam, és nagy égő szememen kívül semmi se volt rajtam, ami hozzám vonzhatott vagy megragad-hatott volna valakit."

Már színinövendék korában fellépte-tik a bukaresti Nemzeti Színházban. Először énekes szerepet adnak neki. A közönség szívesen fogadja, szép sikert ér el. Előkelő rokonsága azonban felháborodik, hogy Agathe „komédiásnő" lett, és ráveszi az ezredes-apát, *hogy* lányát tiltsa el a színpadtól. Úgy látszott, ezzel Agathe Barsescu színészi pályafutása egy-szer s mindenkorra véget ér. A sors azonban váratlanul beavatkozik életébe. Nagyanyja meghal, és néhány ezer Napóleon-aranyat hagy rá örökségül azzal, hogy a pénzt olyan célra használja fel, amit szíve legjobban kíván. Ekkor Agathe megkezdi az ostromot szülei el-len, hogy engedjék cl külföldre éneket tanulni. Végül is apja beleegyezik, hogy édesanyja kíséretében Párizsba utazzék, és ott a zenekonzervatóriumba beiratkozzék. Elindulnak, de csak Bécsig jutnak el. Itt a mamát barátnői rábeszélik, hogy a lány maradjon az osztrák fővárosban, ahol szerintük a zenei élet vetekszik a párizsival is.

Agathe Barsescu Bécsben Joseph Günsbacher tanítványa lesz, azonban csak a hatodik énekóráig jut el. Össze-különbözik tanárával, aki dühében „zenei tehénnek" nevezi. Agathe rögtön fa-képnél hagyja Günsbachert hátat fordít az éneklésnek, és a drámai szakra iratkozik be. Igazi tehetsége itt bontakozik ki. Még jóformán be sem fejezi tanulmányait, s 1883-ban máris a berlini Deutsches Theaterhez szerződtetik. De nem marad sokáig, visszakívánkozik Bécsbe, ahová ifjúságának legszebb emlékei kötik. Pár hónap múlva ügyes trükkkel sikerül felbontania szerződését, és a bécsi Burgtheaterhez kerül. Ennek az előkelő színháznak a színpadán hét éven keresztül a legnehezebb klasszikus tragikaszerepeket alakítja. A közönség szeretetén és ünneplésén kívül elnyeri a „császári udvari művésznő" címet és a szín-ház örökös tagságát.

A bécsi évek alatt Sonnenthallal együtt Budapesten is szerepel. A közönség és a sajtó elismeréssel fogadja. De pesti vendégjátékait félbe kell szakítania, mert édesapja meghal, és haza kell utaznia a temetésre, Bukarestbe. A magyarokat azonban megszereti, és érdeklődni kezd irodalmuk iránt. 1891-ben hároméves szerződéssel Hamburgba megy, a Stadttheaterhez. Itt kerül sor arra, hogy más klasszikus remekművek mellett, Madách *Az ember tragédiájának* női főszerepét alakítsa. Erről a szerepéről emlékirataiban a következőket írja:

„Sok klasszikus szerepet játszottam és nagy sikereim voltak. De *Az ember tragédiájának*, Madách drámai költeményének Évája volt az a szerep, amely engem leginkább érdekelt. Én voltam az, aki első ízben alakítottam német nyelven Éva szerepét. Ezt a darabot csodálatra-méltóan rendezték a hamburgi színházban. Pollini igazgató igen nagy sikert ért el, és különleges tiszteletet szerzett vele magának ... A hamburgi együttes a következő évben az osztrák fővárosban is előadta a darabot. Minden tekintetben nagy sikerünk volt vele."

A továbbiak során Agathe Barsescu beszámol még arról, hogy *a Tragédia* Hamburgban 48, Bécsben pedig 17 elő-adást ért meg egyfolytában, s mindig telt házak mellett. Ezeket az adatokat akkor tudjuk igazán megbecsülni, ha összevetjük az itthoni helyzettel. Mint ismeretes, a tragédiát 1883. szeptember 21-én mutatták be a budapesti Nemzeti Szín-házban Jászai Marival, Nagy Imrével és Gyenes Lászlóval, s ebben az évben tizenegyszer, a következőben pedig mind-össze kilencszer került színre, de akkor sem egymásutáni előadásokban. A drámai költemény csak akkor érte el a magyar rekordot, azaz egy évben 24 elő-adást, amikor Ádám szerepét Ódry Ár-pád vette át, ám akkor se ment szériában!

A hároméves hamburgi szerződés lejárta után Agathe Barsescu németországi, oroszországi és amerikai körútra indul. Innen csak 1907-ben tér vissza hazájába, s lép első ízben a román közönség elé. Később újra visszautazik az Egye-sült Államokba, ahol 1927-ig él. Ezután véglegesen Romániában telepszik le és a iasi-i színiiskola tanáraként hal meg 1939-ben, egy szerény hotelszobában.

HEGEDÜS TIBOR

Egy régi színlap - régi emlékek

IRÓK BEMUTATÓ SZINHÁZA
AZ ESKÜTÉRI HELIKONBAN
Ünnep- és vasárnap délelőtt
TELEFON-SZÁM: 33-35.
Április 15-ikén és 22-ikén, vasárnap d. e. 10 órakor
A MŰHELYBEN
Rövid szinkép 1 felvonásban. ◆◆ Irta: ADY ENDRE. ◆◆ Rendező: Toronyi Imre.
A szerkesztő . . . Bánky Róbert
A barát . . . Toronyi Imre
Kövér asszony . . . Bocsányi Paula
Tűzoltó . . . Makláry Zoltán
Cáfmás ember . . . Kabos László
Nádassy . . . Vándor Andor
1. alak . . . Ubrey Ferenc
2. alak . . . Rejtő Jenő
3. alak . . . Szendrei Endre
4. alak . . . Pajor István
Szerdőgyerek . . . Hibola Béla
ADY ENDRE: HARC A NAGYÚRRAL
Elmondja: SUGÁR KÁROLY
HÁZ AZ ERDŐBEN
Tragédia 1 felvonásban. ◆ Irta: MÓRICZ ZSIGMOND. ◆ Rendező: Toronyi Imre.
Öreg asszony . . . T. Halmi Margit
Asszony . . . Bocsányi Paula
Vadőr . . . Toronyi Imre
Öreg vadőr . . . Makláry Zoltán
A parászt . . . Doktor János
Csendőrőrmester . . . Kabos László
Kislány . . . Vajek Rózsika
1. csendőr . . . Ubrey Ferenc
2. csendőr . . . Szendrey Endre
VITÉZ MIHÁLY A HALÁL RÉVÉN
Látomás. ◆◆ ◆◆ Irta: KUNCZ ALADÁR. ◆◆ ◆◆ Rendező: Toronyi Imre.
Csokonai Vitéz Mihály . . . Kabos László
Domby Márton . . . Toronyi Imre
Dr. Szeghy János, orvos . . . Doktor János
Erzsébet iffiasszony . . . Bocsányi Paula
Bevezető előadást tartanak:
15-én: NAGY ENDRE ◆◆◆ 22-én: DUTKA ÁKOS
JEGYEK: minden jegy ára 1000.— korona. Az előadás tiszta jövedelmét és a tetszésszerinti elővételi díjakat az Ady siremlék javára adja a szinház. Jegyek elővételben a Nyugat szerkesztőségében (Vilmos császár-út 51) 12—2 óra közt, az előadás napján a Helikon jegypénztáránál kaphatók.

A színházi archívumban felfedezett színlap az 1923-ban megtartott matiné emlékét idézi. Ady Endre és Kuncz Aladár egyetlen darabja szerepelt a műsoron, Móricz Zsigmond tragédiáját sem játszották többször. Emlékeimet felfrissítendő: Ady *Rövid színképét a* Nyugat 1919 és Ady emlékszámában találtam meg, Kuncz Aladár *Látomását* pedig a Pásztortűz c. erdélyi folyóiratban. Századunk első felének ez a három halhatatlanja bevonult már az irodalomtörténetbe, de a lelkes színészeket, akik élet-re hívták Adyt, Móricz *Vadőrét,* Kuncz Aladár *Csokonaiját,* bizony bizony majdnem teljesen elfeledték ...

Mint az előadás ifjú nézője idézem Sugár Károlyt, a Nemzeti Színház felejthetetlen művészét, akit - mert 1919-ben eljátszotta *a Don Quijotét,* elküldtek a Renaissance Színházba, és csak Hevesinek köszönhette, hogy (ismét a Nemzetiben) Calibanjával a legelső művészek sorába emelkedhetett. Ezen a matinén Ady *Harc a Nagyúrral* c. versét olyan szuggesztív erővel tolmácsolta, hogy nemcsak a közönség, hanem a sajtó is feltűnően ünnepelte.

Toronyi Imre nevére - aki mind a három egyfelvonásost rendezte, és szerepeit vállalta - ki emlékszik? Mint a „legszebben beszélő magyar színészt" évről évre felfedezték... de szerződést ritkán kapott. A Belvárosi és az Új színház tagja volt legtovább. De ez a két műintézet új írókkal és új, bátor darabokkal kísérletezett, ezért gyakran küzdött anyagi nehézségekkel. Gyakran változtak az igazgatók, és még gyakrabban maradtak a színészek szerződés nélkül.

Ez alkalommal is önzetlenül próbáltak és játszottak, mert az előadások tiszta jövedelmét a felállítandó Ady-síremlék javára fordították.

Makláry Zoltánt - színészetünk egyik szeretett nesztorát -, aki Ady darabjában a Tűzoltót, Móricz véres drámájában az Öreg vadőrt játszotta, megkérdeztem: mire emlékszik ifjúkori szerep-léséből? „Sajnos - válaszolta - sem-mire." Éntőlem tudta meg, hogy Ady „színképében" a pár mondatos 2. személyt Rejtő Jenő alakította, aki mint színész kezdte, és csak később lett belőle a népszerű P. Howard.

Móricz Virág, akit édesapja mint pici lányt elvitt magával erre az áprilisi matinéra, kérdezősködésemre annyit mondott, hogy *a Ház az erdőben c.* darabot Móricz tulajdonképpen az EXL Bühne társulatának szánta. Ez a német nyelvű színházi vállalkozás (nálunk is vendégszerepeltek) kizárólag falusi témájú darabokat és vaskos parasztbohózatokat játszott. Házi szerzőjük Anzengruber volt, de a kortárs Schönherr egykét darabját is műsorra tűzték.

Az előadásból - akkor, a húszas évek elején - *A fekete kolostor* írójának ez a pár sora maradt meg emlékezetemben: (Csokonai Vitéz Mihály a legnagyobb nyomorban szenved. Haldoklik. Csak egy hűséges barát virraszt ágya mellett, Domby Márton) Domby: Én zárjam szemedre a fényt, a jóságot, az egyetlen édes derűt és boldogságot, ami belőle életemre sugárzott... Ki szán meg? Ki gyászol majd?... Ó, szegény Csokonai, szegény Magyarország!...

Ez a fehér terror napjaiban furcsán, jóslatszerűen hangzott, és erre célzott bevezető előadásában Nagy Endre és Dutka Ákos is.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

Ferenc Hont: L'art dramatique et action.

Fragment du livre à paraître de l'auteur qui précise les problèmes de principe de l'art dramatique sous forme de dialogues platoniciens.

Péter Molnár Gál: Le cirque de Tamás Major

Tamás Major est parmi les plus originalement doués de la génération aînée des acteurs et metteurs en scène. Dernièrement il transposa ses expérimentations théâtrales dans le domaine du cirque. L'auteur présente la croissance de cette personnalité très originale en partant de son jeune âge et il en ressort que cette façon d'approche du cirque et aliénatrice n'est pas tout à fait de date nouvelle chez l'artiste.

András Pályi: Oedipe 1970

L'année dernière, deux théâtres de province et un de Budapest prirent la tragédie de Sophocle sur leur programme. Les trois présentations diffèrent fondamentalement dans leur style et conception. Le Théâtre de Győr adopta une conception romantique, le Théâtre de Madách de Budapest y mêla les éléments de style étranges du No japonais et de l'art dramatique asiatique, tandisque le Théâtre de Debrecen présenta une soirée théâtrale avec une adaptation complexe de trois oeuvres de Sophocle, l'Oedipe Roi, Oedipe à Colon et l'Antigone, en mettant l'accent sur l'humanité d'Oedipe.

Alfréd Lux: Madách aux quatre coins du pays

La Tragédie de l'Homme d'Imre Madách prend vie en général sur des scènes vastes et le plus souvent spectaculaires. Cette fois, le Théâtre de Madame Déry qui porte le théâtre dans les petites villes et villages de la province se décida pour une conception tout à fait nouvelle avec sa présentation du caractère d'un théâtre intime.

Mária Angyal: Andor Ajtay – dans un rôle double

Le Théâtre National de Szeged, au Sud de la Hongrie, présenta « Avant le déclin du jour » de Hauptmann. Le rôle du Conseiller Clausen a été tenu par le metteur en scène Andor Ajtay. Dans. cette causerie il raconte des nombreuses occasions de sa vie où il s'était rencontré avec ce rôle.

Anna Földes: Chorégraphe devenu metteur en scène

Le chorégraphe du Théâtre National Károly Szigeti fut dans cette saison l'homme-clé de deux présentations à Budapest. Dans cet interview il nous raconte d'avoir débuté dans sa carrière par des recherches dans la matière chorégraphique du peuple hongrois et des pays voisins et c'est pour le première fois qu'il a fait une mise en scène de son propre chef en présentant le « Deuil » de László Németh.

András Pályi: Le théâtre de la passion socratique

La présentation « dramatique » de Platon au « 25e Théâtre » avec la plaidoirie de Socrate revient sur notre tapis cette fois pour une analyse complexe de la conception du metteur en scène et de sa réalisation par les acteurs. Jenő Horváth a mis sur scène avant tout le drame de l'esprit conséquent et de la responsabilité du citoyen. Le Socrate de Péter Haumann est un possédé de la passion de la logique, son jeu est d'une intellectualité pure.

Katalin Saád: L' emplacement du jeu et spectacle

Ágnes Gyarmathy est l'artiste dessinateur-projeteur des décors et costumes du Théâtre de Debrecen, dans l'Est de la Hongrie. L'auteur analyse les tableaux scéniques qu'a faits jusqu'à présent la jeune artiste et trouve que Gyarmathy, parmi les artistes-décorateurs hongrois, est une des plus originales et des plus modernes.

Après les critiques (Interview avec Imre Kerényi)

La présentation de la comédie de Gribojedov intitulée « La raison comporte des inconvénients » au Théâtre Madách n'a pas reçu beaucoup d'approbation de la part des critiques. C'est surtout la conception du metteur en scène qui fut repoussée. Imre Kerényi, dans cet interview, expose en détail sa conception originale et les causes pour lesquelles la représentation n'a pas donné l'authenticité à cette conception.

Aurél Varannai: Une tragédie hongroise de Blackwell

Le diplomate anglais du XIXe s. avait passé les années de 1840 en Hongrie et écrivit une tragédie sur les expériences et évènements qu'il y avait vécus. Ce drame est tombé complètement dans l'oubli. L'auteur de cet article vient de retrouver un exemplaire de la première édition il y a plus de cent ans et relate maintenant de la tragédie intitulée Rudolph of Varosnay.

István Jász: Snap-shot de la Suisse avec Dürrenmatt

L'article présente quelques troupes et représentations estimées caractéristiques de la Suisse et relate d'un interview radiophonique avec Dürrenmatt auquel l'auteur de l'article a participé.

László Kolozsvári Papp: De l'historie et du présent de six théâtres hongrois en Roumanie

Les millions de Hongrois vivant en Roumanie ont six théâtres dan le différentes contrées de la Transsylvanie. L'article traite du passé et des caractéristiques de ces théâtres.

Erzsébet Berkes: De l'Âne Vert á la Fille d'Ayre

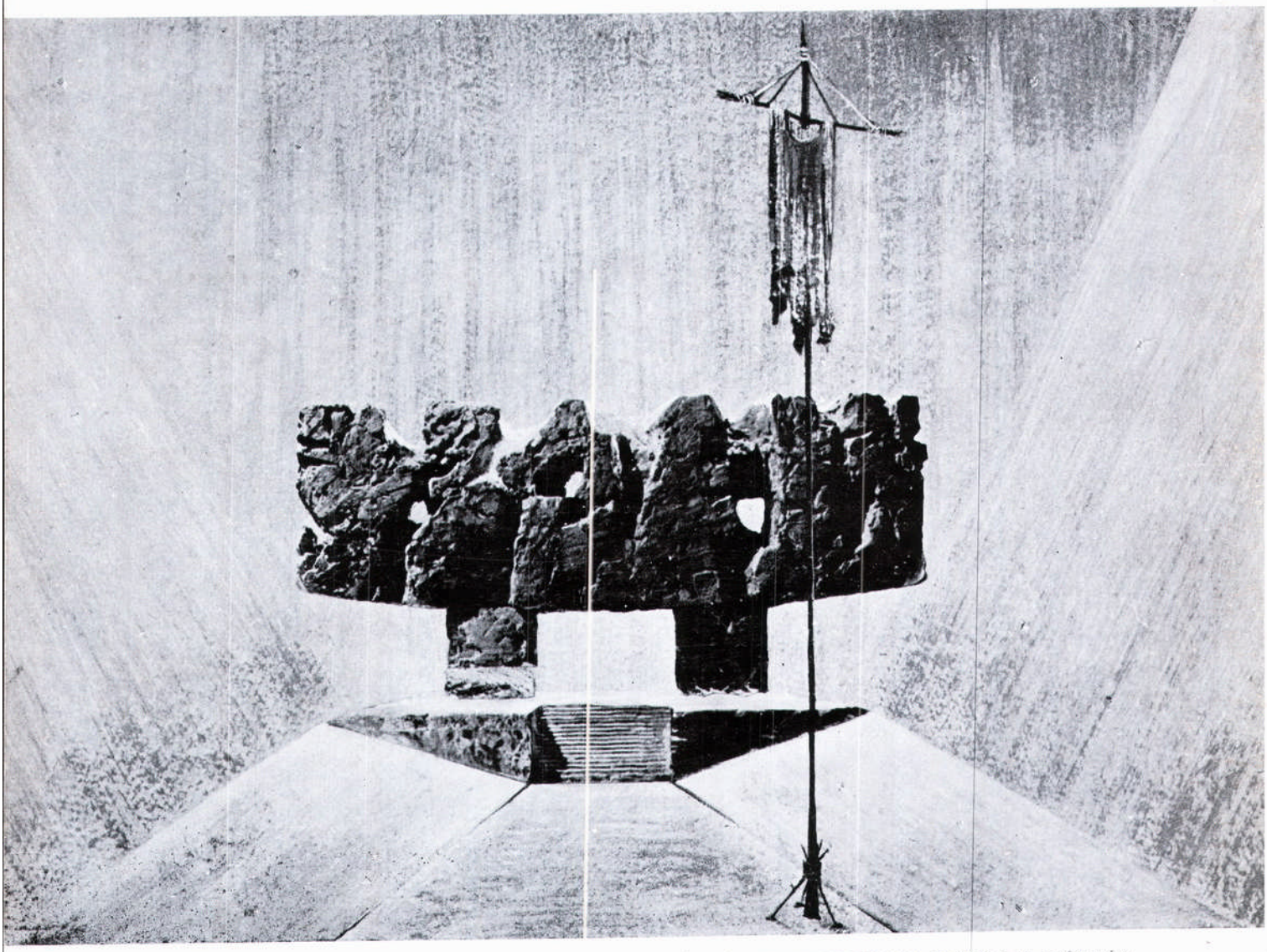
Ödön Palasovszky fut dans les années de 1920–1930 un des promoteurs les plus féconds des aspirations avantgardistes. Ses iniciatives furent, pour la plupart, de courte durée dans les milieux de cette époque réactionnaire et conservatrice vu leur parti pris pour la politique de gauche.

Árpád Árvay: „Eve fut ce rôle...“

La Tragédie de l'Homme d'Imre Madách est le plus grand drame philosophique hongrois. Le premier rôle féminin de cette oeuvre dramatique Eve, fut interprété en langue étrangère pour la première fois par l'artiste roumaine Agathe Barsescu à Hambourg dans les années de 1890.

Tibor Hegedűs: Une vieille affiche de théatre—souvenirs anciens

Ára: 12,— Ft



GYARMATHY ÁGNES DÍSZLETTERVE A GÖRÖG TRAGÉDIÁKHOZ (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)